

Mime denken

Nederlandse mime als manier van denken
in en door de theaterpraktijk

Marijn de Langen

Dutch Mime

A distinct mode of thought in theatre practice
(with a summary in English)

Proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit
Utrecht op gezag van de rector magnificus, prof.dr. G.J. van der Zwaan,
ingevolge het besluit van het college voor promoties in het openbaar te
verdedigen op woensdag 11 oktober 2017 des middags te 4.15 uur

door Renske Marijn de Langen
geboren op 9 juli 1976 te Hekendorp

Promotor: Prof. dr. M.A. Bleeker

Dit proefschrift werd mede mogelijk gemaakt met financiële steun van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, Marius de Langen en Mieke de Langen-van Ede, en de J.E. Jurriaanse stichting.

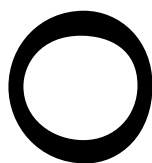
© Marijn de Langen, 2017

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden
verveelvoudigd en/of openbaar worden gemaakt zonder voorafgaande
schriftelijke toestemming van de auteur.

ISBN: 978-90-393-6868-8

Typografie en zetwerk: Connie Nijman
Drukwerk: Hollandridderkerk, Ridderkerk

Voor Natasja en Bibi



Inleiding: Nederlandse mime, een manier van denken in en door de theaterpraktijk 13

o.1	Staan en niets doen	13
o.2	Een parodie op wát?	19
o.3	De schijnbare marginaliteit van Nederlandse mime	21
o.4	Zwijgzaamheid	23
o.5	Het archief	26
o.6	Mime is een manier van denken	30
o.7	De twist van de Nederlandse mime	31
o.8	Zoeklicht Zero	32
o.9	Hoofdstukken	33
o.10	Inzoomen	36



Het lichaam als instrument 39

1.1	Parijs, begin jaren vijftig: zéro	43
1.2	Het naakte lichaam?	46
1.3	La tour Eiffel: instrumentalisatie in mime corporel	50
1.4	Een hiërarchie van lichaamsdelen	53
1.5	Spiëren versus klieren	55
1.6	Afwezig en aanwezig tegelijkertijd	58
1.7	De geïncorporeerde marionet	59
1.8	Van vlees en bloed: de arbeider als ideaal	63
1.9	De twist	67
1.10	Will Spoor: mime is muziek voor de ogen	67
1.11	London 1968: 'Mime with a difference'	70
1.12	Moving Statics	75
1.13	Conclusie: mime corporel met de pijp in de mond	85

2

	Stilstand	89
2.1	Het verplaatsen van stilstanden	93
2.2	Twee bewegingskwaliteiten	95
2.3	Stilstaan als beweging	97
2.4	Gedachte zichtbaar maken	99
2.5	Begin en einde	101
2.6	Dynamoritm	104
2.7	Het shaggie van Steenberg	106
2.8	Het Nieuwe Stilstaan	108
2.9	Amsterdam, 1978	109
2.10	Amsterdam, rond 1965	110
2.11	Het Nieuwe Stilstaan (2)	112
2.12	Zero als tijdbeheerser	117
2.13	Conclusie: een pleidooi voor stilstand	120

3

	Ruimte zichtbaar maken	123
3.1	Een mimecentrische visie op het theater	128
3.2	Amsterdam 1965: School voor Bewegingstheater op basis van mime	133
3.3	In het juiste vlak blijven	136
3.4	Bizarre mime in het Micro Theater	137
3.5	Persoonlijk objectief	140
3.6	Objectieve en subjectieve mime	142
3.7	Het vullen van de beweging	145
3.8	Sensitief, mathematisch, sensueel	146
3.9	Theater van de derde vorm	148
3.10	Ingebouwde improvisatiecodes	153
3.11	Conclusie: de mimespeler als ruimtenaar	156

4

Below Zero 163

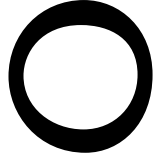
4.1	Below Zero	167
4.2	Geloven in Zero	170
4.3	Een dubbele nul	173
4.4	Het klimaat van het Stedelijk	175
4.5	Rome 1969: twaalf paarden	176
4.6	Een mes in een schilderij	178
4.7	Sprong in de leegte	181
4.8	Tussen bewondering en afbraak	183
4.9	Gewelddadige neutraliteit	185
4.10	Baffle the paradigm	186
4.11	Onverantwoordelijkheid	188
4.12	Amsterdam 1982: de jongen en het paard	189
4.13	Conclusie: onder nul gaan	190

5

Conclusie 195

5.1	(On)zichtbaar maken	197
5.2	Menselijkheid	198
5.3	Het lichaam, in relatie tot...	198
5.4	Interdisciplinariteit	199
5.5	(De)constructie	200
5.6	De makende speler	201
5.7	De makende, meespelende toeschouwer	201
5.8	Naar buiten	202
5.9	Ontregeling	203
5.10	Hedendaagse Nederlandse mime	203
5.11	Nieuwe twists	208

	Dankwoord	211
	Summary	217
	Bronnenlijst	223
	Biografie	231



Inleiding: Nederlandse mime, een manier van denken in en door de theaterpraktijk

0.1 Staan en niets doen

In 1978 presenteerde de in dat jaar opgerichte Nederlandse mimegroep Nieuw West zich aan het publiek met een voorstelling getiteld *We hebben je op het toneel gezien, je stond daar maar en je deed niets*.¹ Het was een curieuze gebeurtenis die bij het aanwezige publiek, zo getuigen de recensies en beschrijvingen achteraf, veel verwarring, irritatie en in sommige gevallen ook boosheid veroorzaakte (Alkema 1978; Steenbergen 1993, z.p.). Wat speelde zich af? De titel van de voorstelling dekt goed de lading van wat de toeschouwers te zien kregen: vijf spelers die stonden en niets deden. De manifestatie van het stilstaan werd echter eerst omstandig ingeleid. Dat begon al voor de deur van de theaterzaal. De toeschouwers stonden daar minutenlang te wachten terwijl met harde muziek en geluid gesuggereerd werd dat de spelers in de zaal op dat moment een intense fysieke warming-up deden in voorbereiding op het niets doen. Een speler kwam ‘gepasseerd’ naar buiten, om vlug weer in de zaal te verdwijnen.² Toen het publiek uiteindelijk naar binnen mocht, liepen de spelers wat onrustig heen en weer. Ze wisselden eens wat kleding, gingen zitten of staan of dronken uit een flesje Spa. De ruimte was wit en kaal en de setting refereerde aan een kunstgalerie. Op het podium stonden een aantal zorgvuldig geplaatste designmeubels: Rietveldstoeltjes, een tafeltje, een lessenaar, een Revox-recorder, een tafeltje met Spa-flesjes erop.³ Op een

1

De spelers in deze voorstelling waren de drie kernleden en oprichters van Nieuw West: Marien Jongewaard, Dik Boutkan en Rob de Graaf. Er waren nog twee andere spelers: Kathelijne Hoorweg en Tom Jansen. Ik baseer mijn analyse van deze voorstelling op een gedeeltelijke videoregistratie (Boutkan 1980), diverse gesprekken (Langen 2008a; Kremer 2004; Jongewaard 2006), een recensie (Alkema 1978) en een ongepubliceerde tekst (Steenbergen 1993).

2

Voor het gebruik van het woord ‘gepasseerd’, zie Jongewaard tijdens *Mime Denktank nr. 1* (De Langen 2008a, gesprek 1, regel 1100).

3

Een Revox recorder is een geluidsopname apparaat, met twee typerende grote spoelen erop. Alkema noteerde in haar recensie van de voorstelling, getiteld “Verveling aan beide zijden van het voetlicht” (1978), hiernaast nog: “een in blauw zeil verpakt nog te onthullen kunstwerk” en “grote vellen wit papier die zijn bevestigd aan houten borden en de achterwand.” Deze objecten zijn niet te zien in het bewaard gebleven videofragment van de voorstelling (Boutkan 1980).

drietal televisie-monitoren was een registratie van de live situatie te zien, als om het belang van de gebeurtenis nogmaals te onderstrepen. Eén van de spelers kondigde aan dat er een inleiding zou gaan komen, en omschreef het naderende stilstaan en niets doen als een ‘spatiaal drama’.⁴ Een andere speler hield vervolgens de inleiding, waarin werd gesteld: “Wij moeten dit doen, want dit is onze cultuur.”⁵ Hierna ging de manifestatie van start.⁶ De rest van de voorstelling stonden de spelers stil en deden ‘niets’. Af en toe liep iemand eens een stukje. Er werd gekeken naar het publiek, of juist niet gekeken. Onder invloed van het publiek – dat in sommige gevallen uit irritatie naar de spelers begon te roepen – werd de handeling van het niets doen een enkele keer onderbroken door een “korte actie” met een “dada-achtig effect” (Kremer 2004). De spelers kropen bijvoorbeeld samen onder een wit laken waar vervolgens met een diaprojector het woord ‘fictief’ op werd geprojecteerd. Er ging een provocatieve sfeer van het gebeuren uit. De toeschouwers zagen “mensen die vol van zichzelf waren”, “arrogante koppen” (Kremer 2004). Na ongeveer een uur pakten de spelers een bosje bloemen en namen applaus.

Wat gebeurde hier nu precies? En waarom waren de publieksreacties zo sterk? Het is op het eerste gezicht voornamelijk de beslissing om niet te spelen die in *We hebben je...*⁷ tot sterke reacties in het publiek leidde. Het is een weigering om te voldoen aan het klassieke beeld van een acteur op een podium die doet alsof hij iemand anders is, terwijl de toeschouwer toekijkt en zich in meer of mindere mate laat overtuigen door de fictie van de rol. Deze voorstelling uit 1978 is wat dit betreft een illustratie van wat Elinor Fuchs heeft omschreven als ‘de dood van het personage’ ([1983] 1996). In het kielzog van de Franse poststructuralistische filosofie waarin de dood van de auteur (Barthes 1968), ‘the end of Man’ (Foucault 1966) en het einde van de grote verhalen (Lyotard 1979) werd aangekondigd, observeerde Fuchs het einde van het conventionele, dramatische personage. In het werk waarover zij schreef (dat voornamelijk opgevoerd werd in New Yorkse theaters van eind jaren zeventig en begin jaren tachtig) nam Fuchs een verregaande deconstructie van het dramatische personage waar. Ze gebruikte onder andere werk van het New Yorkse gezelschap The Wooster Group als casestudy. In hun voorstellingen, in

⁴
Rob de Graaf.

⁵
Tom Jansen.

⁶
Het woord ‘manifestatie’ werd tijdens de voorstelling door de spelers gebruikt om het gebeuren mee te omschrijven (Boutkan 1980).

⁷
In het vervolg van deze tekst wordt de titel *We hebben je op het toneel gezien, je stond daar maar en je deed niets* afgekort tot *We hebben je...*

de regie van Elizabeth LeCompte, sneuvelde het conventionele personage en was het personage niet langer een overzichtelijke, handelende, sprekende, psychologische entiteit. De groep werkte met abstrahering en vervreemding, bijvoorbeeld door de synchroniteit van stem en lichaam te doorbreken. De invloedrijke encenering van Tsjechovs *Drie Zusters* (opgevoerd door The Wooster Group onder de naam *Brace Up!* vanaf 1991), is een goed voorbeeld van de perfectionering van deze techniek: fragmenten van personages kregen daarin zowel gestalte op video, in de live performance en via een stem op een geluidsband.⁸ De toeschouwer was op zoek naar welke stem, welke beeltenis en welk lichaam precies aan wie toebehoorde. Het klassieke dramatische personage viel in dit werk uit elkaar in ontelbare fragmenten.

Hoewel *Brace Up!* en *We hebben je...* in verschillende tradities staan en beide gebruik maken van een heel andere dramaturgie en esthetiek, is er wel degelijk een overeenkomst aan te wijzen op het niveau van het denken over personage. Beide voorstellingen baseren zich op een radicale verwerping van het conventionele dramatische paradigma en de rol van het personage daarin. Nieuw West gaat zelfs een stap verder dan The Wooster Group, wat betreft de dood van het personage. In het multimediale, postmoderne Amerikaanse werk dat Fuchs bespreekt is er in zekere zin nog steeds sprake van een auteur, acteurs en personages, zij het dan dat deze diepgaand gedeconstrueerd worden opgevoerd. Het publiek ziet nog steeds (een stukje van) bijvoorbeeld Masja of Irina uit Tsjechovs *Drie Zusters*. De voorstelling van Nieuw West zet in contrast daarmee het idee van theater als het tonen van (fragmenten van) fictieve, handelende personages radicaal overboord. De inleider spreekt over de spelers als ‘ex-acteurs’ en ‘voormalige danseressen’ (Boutkan, 1980). De toeschouwer kijkt naar acteurs die weigeren nog te acteren, danseressen die weigeren nog te dansen. Het geheel van de voorstelling wordt in de inleiding van de voorstelling ‘het spel van de toekomst’ genoemd. Hier wordt een nieuw type acteur, een nieuw soort danseres opgevoerd, zo lijkt de voorstelling met aplomb te beweren: namelijk zij die staan en niets doen. Zij die niet spelen, zij die niet handelen, zij die niets betekenen.

Fuchs observeerde in *The Death of Character* in veel voorstellingen een “emptiness at the heart of matter” (1996, 4). De ex-acteurs en voormalige danseressen van Nieuw West lijken het publiek precies dát te tonen wat Fuchs omschreef als de kern van het postmoderne theater dat zij analyseerde: *absence*. De afwezigheid van personages, van acteurs,

8

Brace Up! werd geproduceerd door The Wooster Group en ging in première in hun theater The Performing Garage in New York op 18 januari 1991. De voorstelling bleef op het programma tot 2003. Zie www.thewoostergroup.org/brace-up, geraadpleegd op 28-11-2016.

van plot én van handeling: het wordt in de voorstelling van Nieuw West allemaal zeer letterlijk geëtaleerd. De voorstelling benadrukt wat Maaike Bleeker in reactie op Fuchs, de ‘ander’ van de dood van het personage heeft genoemd: de gelijktijdige “birth into presence of the actor”, ofwel het benadrukken van de (fysieke) aanwezigheid van de acteur zelf ten koste van het dramatische personage (2002, 99).⁹ Ook Hans Thies Lehmann (1999) beschreef dit als essentieel kenmerk van het West-Europese postmoderne theater, dat hij bestempelde als ‘postdramatisch’. Het dramatische, logocentrische paradigma, gebaseerd op personage, handeling en plot, werd onder invloed van het postmoderne denken op een veelvoud van manieren gedeconstrueerd, aldus Lehmann. Het leidde tot een waaier aan mogelijke vormen van theater waarin het conventionele dramatische personage werd bevraagd, en waarin geëxperimenteerd werd met verschillende vormen van spel en aanwezigheid. Lehmann spreekt, in navolging van Gumbrecht, over “a shift in contemporary culture, in which the cultural phenomenon of the ‘production of presence’ (not mimesis or representation) is gaining in importance” (2006, 141). Het benadrukken van de aanwezigheid van de speler is een postdramatische strategie die door Lehmann wordt beschreven als ‘the irruption of the real’ (*Einbruch des Realen*) (2006, 99-104). Hiermee doelt hij op het feit dat in postdramatisch theater de werkelijkheid van het moment en de realiteit van de opvoering benadrukt wordt, in tegenstelling tot de fictieve werkelijkheid zoals die in het dramatisch theater werd gecreëerd. De voorstelling van Nieuw West past vanwege het benadrukken van het hier-en-nu van de voorstelling en van de aanwezigheid van de spelers goed binnen het postdramatische denkkader van Lehmann. Ook het provocatieve element van de voorstelling zou postdramatisch genoemd kunnen worden.

We hebben je... is wat betreft de provocatie van het publiek ook verwant aan het ruim tien jaar oudere *Publikumsbeschimpfung* (een *sprechstück* van Peter Handke, voor het eerst opgevoerd in 1966). *Publikumsbeschimpfung* wordt in de inleiding op *Postdramatic Theater* genoemd als een vroege postdramatische tekst (Jürs-Munby in Lehmann 2006, 5). In deze voorstelling is het voornaamste doel van de spelers het publiek te beledigen en ze “op zichzelf terug te werpen” door ze “te omcirkelen met woorden” (Handke, Joseph en Ashton 1970, 57). Vanaf

⁹ Wat dit betreft is de voorstelling van Nieuw West verwant aan Jan Fabres roemruchte voorstelling *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982). Ook in die voorstelling werd de fysieke aanwezigheid van de performers zelf op een vernieuwende manier centraal gesteld. Zij voerden ‘dagelijkse’ handelingen uit, zoals aankleden en uitkleden, rennen, zitten, borden kapot slaan et cetera. Waar in dit werk van Fabre deze handelingen werden benadrukt, stond in *We hebben je...* juist het nalaten van handelingen centraal.

het begin van de voorstelling vragen de spelers aan het publiek om hun verwachting bij te stellen:

Sie werden kein Schauspiel sehen.
Ihre Schaulust wird nicht befriedigt werden.
Sie werden kein Spiel sehen.
Hier wird nicht gespielt werden.
(Handke [1966] 2008, 15)

Handke hoopte naar eigen zeggen te bereiken dat het publiek zichzelf zou willen bevrijden uit zijn taalkundige gevangenis door te gaan protesteren of te interrumperen, zoals dat ook in de voorstelling van Nieuw West gebeurde. Handke:

I first intended to write an essay, a pamphlet, against the theatre, but then I realized that a paperback isn't an effective way to publish an anti-theatre statement. And so the outcome was, paradoxically, doing something onstage against the stage, using the theatre to protest against the theatre of the moment. (Joseph, Handke en Ashton 1970, 58)

Net als *Publikumsbeschimpfung* wordt *We hebben je...* gekenmerkt door een sterke sfeer van anti-theater. De irritatie in het publiek bij Nieuw West lijkt, zoals ik hierboven al stelde, op het eerste gezicht voornamelijk voort te komen uit de expliciete weigering van de spelers om te spelen. De arrogantie van dit gebaar is gelegen in de provocatieve stellingname van de spelers dat een speler geen verantwoordelijkheid heeft om tegenover een (betalend) publiek iets te gaan doen, iets te spelen, iets te betekenen. De spelers laten het publiek kijken naar 'niets'; zij bieden het publiek "niets dan de aanwezigheid van wat mensen" (Boutkan 1980). Dat is een provocatie.

Er speelt echter op een meer fundamenteel niveau nog iets anders mee, dat het publiek provoceert. Het ensceneren van *absence* en het benadrukken van de aanwezigheid van de speler in het hier en nu is in de voorstelling van Nieuw West tegelijkertijd ook onderwerp van spot. Het tonen van het niets doen wordt door alle inleidingen en verdubbelingen (het wachten voor de deur, de live videoregistratie) zo belangrijk en heilig gemaakt dat het ridicuul wordt. De spelers weigeren tot personage te worden, zij weigeren acteur te zijn; tegelijkertijd is hun staan en niets doen wel degelijk een vorm van spel. Het lukt de spelers op het podium duidelijk niet om zonder betekenis te zijn. Zij zijn zeer ostentatief aanwezig, zij betekenen in al hun niksdoenerigheid niet 'niets' maar juist van alles: ze zijn arrogant, ijdel, provocatief, pesterig.

De voorstelling problematiseert en parodieert op deze manier het denken over de mogelijkheid van het ontsnappen aan betekenisgeving, het ontsnappen aan personage, het ontsnappen aan doen alsof. De projectie van het woord ‘fictief’ op een laken dat de spelers bedekt is een onderstreping van het feit dat alles wat zich op een podium afspeelt, hoe ridicuul of nikserig ook, door de blik van het publiek automatisch als fictief bestempeld wordt. Tegelijkertijd bevraagt het beeld dit idee van fictie op het toneel. Wat de toeschouwers zien is immers uiterst reëel: vijf spelers die samen onder een laken kruipen. Zo ontstaat voor de toeschouwer een patstelling: enerzijds ontkent en ontkracht Nieuw West de mogelijkheid van het creëren van fictie op het toneel (en daarmee de rol van het conventionele dramatische personage), anderzijds ontkennen zij in feite ook de mogelijkheid van het *ontsnappen* aan fictie op het toneel. Nieuw West geeft geen antwoord op deze patstelling, maar legt de verantwoordelijkheid voor de interpretatie van het getoonde volledig bij de toeschouwer. De inleider zegt: “Het maakt ons niet veel uit wat u er in ziet, wij bieden u niets dan de aanwezigheid van wat mensen, wij vragen u niets dan wat tijd en wat aandacht” (Boutkan 1980). De toeschouwer wordt niet bij de hand genomen, en wordt in plaats daarvan zand in de ogen gestrooid met betrekking tot de vraag *hoe* te kijken. “Is dit een uiting van wanhopig nihilisme, een manifestatie van ongetalenteerdheid, of een blijk van maatschappelijke onvrede? Het zijn vragen die door ons niet beantwoord kunnen worden,” zo stelt de inleider. Zo plaatst Nieuw West – net als Handke – in feite niet de gebeurtenissen op het toneel, maar de activiteit van het publiek in het centrum van de aandacht. De titel van de voorstelling legt niet voor niets nadruk op het perspectief van de kijkende toeschouwer. *We hebben je op het toneel gezien, je stond daar maar en je deed niets*: het is een uitspraak van een denkbeeldige toeschouwer die keek en zag hoe een speler daar maar stond en niets deed. Wat moest de toeschouwer hiermee? Hoe kon zij dit begrijpen? Het is alsof de voorstelling enerzijds zegt: dit stilstaan en niets doen is heel belangrijk en bijzonder, en tegelijkertijd: dit is belachelijk en onzinnig, we snappen niet dat jullie hier naar blijven kijken. Verontrustend (en irriterend) aan de voorstelling is dan ook vooral de gapende leegte qua betekenis die de groep schetst ‘at the heart of matter’, om de woorden van Fuchs te herhalen. Nieuw West toont vooral dat zij zelf ook niet weten hoe te kijken naar het staan en niets doen. Dat vraagstuk kan alleen de toeschouwer oplossen. De toeschouwer wordt zodoende gedwongen er iets van te vinden, met alle irritatie en opschudding van dien.

0.2 Een parodie op wát?

De voorstelling van Nieuw West kan net als *Publikumsbeschimpfung* begrepen worden als Handke's "doing something on stage against the stage." Kijkend naar bewaard gebleven videofragmenten van de voorstelling kan men zich niet onttrekken aan het idee dat de voorstelling in zekere zin ook een parodie is. Nieuw West schopt voelbaar tegen schenen. Maar wiens schenen zijn dat dan? Anders gezegd: wat wordt hier nu precies geparodieerd? Alhoewel de voorstelling van Nieuw West verwantschapen vertoont met het denkkader van het postdramatische zoals Lehmann dat schetste, en met een voorstelling als *Publikumsbeschimpfung*, is het stempel postdramatisch in het geval van *We hebben je...* onbevredigend en ontoereikend. Het 'post' in postdramatisch theater suggereert zoiets als: reflecterend op, strijdend met, de dialoog aangaand met het paradigma van het dramatisch theater; kenmerken die bij zowel *Publikumsbeschimpfung* als *Brace Up!* duidelijk aanwezig zijn. Echter, in *We hebben je...* is bij nadere beschouwing sprake van een heel ander denkkader, een heel andere geschiedenis waartegen de voorstelling ageert en waarvan zij onderdeel uitmaakt. Wat is 'onze cultuur', waar in de voorstelling over gesproken wordt; waar verwijst dat naar? Op welk soort denken is dit een reactie, een reflectie? Er zijn meerdere antwoorden op deze vraag. De voorstelling is doorspekt met min of meer verborgen verwijzingen naar beeldende kunst. De setting verwijst naar een kunstgalerie. Er wordt verwezen naar ZERO kunstenaars zoals Yves Klein (die letterlijk wordt geciteerd) en Lucio Fontana.¹⁰ Maar naast deze verwijzingen naar beeldende kunst doet de voorstelling ook nog iets heel anders. De voorstelling *We hebben je op het toneel gezien, je stond daar maar en je deed niets* is een heel precies commentaar en een reflectie op de theatertraditie waarbinnen Nieuw West is opgeleid en waarvan het deel uitmaakt: Nederlandse mime.

Nederlandse mime is een theatertraditie die zich vanaf de jaren vijftig van de vorige eeuw in Nederland ontwikkelde. Een belangrijk ijkpunt in deze ontwikkeling was de oprichting van de Stichting Nederlandse Pantomime (SNP) in 1952.¹¹ Onder invloed van de internationale succesfilm

¹⁰

Zie hoofdstuk 4, paragraaf 4.6 en 4.7, voor een bespreking van de rol van Klein en Fontana in het werk van Nieuw West.

¹¹

Op 16 december 1951 vond een oprichtingsvergadering plaats ten behoeve van de Stichting Nederlandse Pantomime, de akte werd in januari 1952 gepasseerd. In het stichtingsbestuur zat onder andere de heer Cruys Voorbergh, acteur. De doelstelling van de stichting werd als volgt geformuleerd: "de SNP beoogt aan de esthetische, paedagogische, zowel als culturele waarde van de pantomime de ruimst mogelijke bekendheid te geven" (De Langen, Berfelo en Vrieling 2006a, omslagnummer 1-2).

Les enfants du Paradis (Carné 1943) en een Nederlandse tournee van de Franse pantomimespeler Marcel Marceau in 1947, ontstond vanaf eind jaren veertig een heropleving van een al oudere traditie van pantomime in Nederland (Baart 1982; Bronk 1959; Bronk z.j.; Heuer z.j.). Pantomime spelen werd in deze periode opnieuw populair, zo getuigt het succes van de Stichting Nederlandse Pantomime.¹²

Vanaf eind jaren vijftig begon echter een meer modernere opvatting van mime te ontstaan. Vanuit de kweekvijver van de Stichting Nederlandse Pantomime ontwikkelde zich een mime stroming die radicaal brak met het idioom van pantomime. Deze ontwikkeling stond onder sterke invloed van de Franse mimevernieuwer Etienne Decroux. Decroux ontwikkelde vanaf de jaren dertig in Parijs *mime corporel*, een moderne opvatting van mime die internationaal navolging kreeg (Barba en Savarese 2006, 6-20; Lust 2000, 113-117; Leabhart 1997; Leabhart 1989, 55). Nederlandse leerlingen van Decroux brachten in de jaren vijftig en zestig na hun verblijf in Parijs kennis van *mime corporel* mee terug naar Nederland en legden daarmee de basis voor het ontstaan van het vernieuwende verschijnsel Nederlandse mime, het onderzoeksobject van dit proefschrift.

Nederlandse mime wordt als verschijnsel vaak al te gemakkelijk onder de paraplu van het postdramatische geschoven (Lehmann 2006, 24), alsof postdramatisch een soort verzamelnaam is voor alles wat sinds de jaren zestig van de vorige eeuw andersoortig was in het West-Europese theater.¹³ Nederlandse mime postdramatisch noemen is net zoiets als spreken van postdramatische dans: het is een onbevredigende manier van zeggen, omdat noch mime, noch dans het drama als fundament hebben gehad. In het naoorlogse West-Europese theater ontstond een veelheid aan tradities die niet allemaal even gemakkelijk vanuit het perspectief

¹²

Zie voor een beschrijving van de geschiedenis van de SNP Baart (1982) alsmede het SNP archief (De Langen, Berfelo en Vrielink 2006a). De SNP speelde voorstellingen voor zowel kinderen als volwassenen en verzorgde lessen en cursussen voor amateurs. In 1954 ontstond onder de vleugels van de SNP een school voor professionele (panto)mimespelers, die onder leiding stond van Jan Bronk: de Nederlandse mimeschool. Ook Rob van Reijn, die Nederlands beroemdste pantomimespeler van de twintigste eeuw zou worden, maakte begin jaren vijftig deel uit van de SNP, maar ging al gauw verder als solist. Het programma van cabaretier Wim Sonneveld uit 1949, getiteld *We spelen pantomime*, onder regie van Marcel Marceau en Cruys Voorbergh, is ook een voorbeeld waaruit blijkt dat pantomime in deze periode weer populair geworden was.

¹³

Lehmann zelf noemt de Nederlandse mimegroep Suver Nuver als voorbeeld van het postdramatische, maar ook binnen de Nederlandse en Vlaamse theaterwetenschap is het een vrij algemeen gebruik om te verwijzen naar de Nederlandse mimetraditie als zijnde postdramatisch theater (zie o.a. Masterscripties van Boelens (2012, Universiteit Utrecht) en Joye (2011, Universiteit Gent).

van het postdramatische begrepen kunnen worden. Het postdramatische biedt een specifieke lens en een historisch perspectief op een specifieke ontwikkeling die vanuit verzet tegen het paradigma van het dramatische theater tot stand kwam. Maar er zijn meer lenzen te ontwikkelen, meer lijnen te ontwaren. Nederlandse mime is één van die tradities die in feite een geheel eigen logica en infrastructuur heeft opgebouwd en die naar heel andere historische bronnen verwijst dan de bronnen die Lehmann als onderdeel van zijn archeologie van het postdramatische beschouwt.

Voor een leek is de connectie tussen Nieuw West en mime wellicht moeilijk te volgen. Immers: mime is toch die theatervorm waarbij een witgeschminkte figuur met zijn handen doet alsof hij opgesloten zit in een glazen doos? Wat heeft dit staan en niets doen van Nieuw West te maken met mime? Alles, zo zal ik in dit proefschrift aantonen.

0.3 De schijnbare marginaliteit van Nederlandse mime

De traditie van mime in Nederland is relatief onbekend en onbesproken. Te oordelen naar diverse geschiedenisboeken over het Nederlands theater (Krans 2005; Van Maanen 1997; Erenstein 1996) en andersoortige historische overzichten is mime in Nederland een marginaal verschijnsel.¹⁴ Het theaterwetenschappelijk onderzoek naar de discipline is uiterst beperkt. Er bestaat vanuit de Nederlandse universiteiten en vanuit het hedendaagse vakgebied van mime zelf weinig initiatief om een blijvende cultuur van reflectie, gesprek en historisch bewustzijn rondom mime te creëren.¹⁵

Opvallend is wel dat in de afgelopen jaren meerdere mimegezelschappen een eigen geschiedenis presenteerden in boekvorm: *BEWTH voltooid*

¹⁴

Het beeld van mime als marginaal verschijnsel wordt bijvoorbeeld ook bevestigd door de documentaireserie *Allemaal theater* uit 2004, die het naoorlogse Nederlandse theater in twaalf afleveringen van 50 minuten in beeld brengt. Mimegroepen *BEWTH* en *Carver* komen kort ter sprake in een aflevering getiteld 'De onuitputtelijke fantasie', naast groepen als *Dogtroep*, *Orkater* en *Alex d'Electrique*. De aflevering gaat voornamelijk over de jaren tachtig van de twintigste eeuw. Op mime als autonoom verschijnsel wordt niet ingegaan (Pool 2004).

¹⁵

Een belangrijke uitzondering zijn de publicaties van het Nederlands Mime Centrum (NMC), dat bestond tussen 1972 en 1992 en dat diverse mime jaarboeken uitgaf. In 1982 realiseerde het NMC de overzichtspublicatie *Mime in Nederland*, waarin een geïllustreerde beschrijving van het werk van toenmalige mimegezelschappen te vinden is (Baart, 1982). Ook het tijdschrift *Notes, voor theaterdans en mime* (1986-1997) onder redactie van Janny Donker mag hier niet onvermeld blijven, en natuurlijk zijn er de vele afzonderlijke voorstellingsrecensies en artikelen die onder andere verschenen in theatervakblad *Toneel Theatraal* (1872-1996), en vanaf 1997 in *Theatermaker*.

(Schade en Zwaal 2005), *Grif: van studio tot landschap* (Vogels 2006), *Carver Plakboek* (Struik 2009) en *Groot Bambie Boek* (Van der Jagt, Van der Laan en Stavenuiter 2014). Dergelijke publicaties zijn uiterst waardevol, omdat ze een inzicht geven in het oeuvre van de gezelschappen in kwestie. De publicaties zijn allen chronologisch geordend en geven met foto's, knipsels, affiches en korte beschouwingen van spelers, dramaturgen of critici een idee van de geschiedenis en de werkwijze van een mime-gezelschap. Echter, wat deze publicaties niet doen is inzicht geven in hoe de groep in kwestie onderdeel uitmaakt van een overkoepelende cultuur en traditie van mime in Nederland. Deze publicaties blijven wat dit betreft losse stenen in een vijver: het zijn getuigenissen van een schijnbaar hoogst individueel oeuvre, die niet of nauwelijks leiden tot een gesprek op grotere schaal of een bespreking in bredere context.

Het gebrek aan reflectie op Nederlandse mime staat in schril contrast met de positie die de theatervorm inneemt in het historische en actuele Nederlandse theaterlandschap. Mime heeft in Nederland sinds halverwege de jaren zestig voor veel vernieuwing en opschudding in het nationale en internationale theater gezorgd.¹⁶ Het stond als discipline aan de basis van typisch Nederlandse genres als locatietheater, bewegingstheater, landschapstheater en ervaringstheater. Het oefende grote invloed uit op het (internationaal vermaarde) Nederlandse jeugdtheater en op het regisseurs-theater van een generatie regisseurs als Lotte van den Berg, Jetse Batelaan, Marcus Azzini en Sanne van Rijn. Veel spelers en makers uit de Nederlandse mimetraditie (Jakop Ahlbom, Bambie, Boogaerdt/VanderSchoot, Schwalbe, Boukje Schweigman, Sanja Mitrovic, Sarah Vanhee, David Weber Krebs, om er enkelen te noemen) zijn succesvol in binnen- en buitenland. De Mime Opleiding aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten heeft een internationale bekendheid en allure.¹⁷

En toch: waarom wordt in geschiedschrijving gesuggereerd dat mime een marginaal verschijnsel is, terwijl dit door de praktijk weerlegd wordt? Waarom bestaat er binnen het academisch onderzoek geen traditie van reflectie op Nederlandse mime? En waarom heeft mime als discipline geen manier gevonden het over zichzelf als verschijnsel te hebben, zoals dat in de dans en de danswetenschap sinds de jaren tachtig van de vorige

¹⁶ Nederlandse mime is al decennia lang een succesvol exportproduct, mede vanwege het hoge *language no problem* gehalte van het genre.

¹⁷ Studenten van de Mime Opleiding aan de Academie voor Theater en Dans in Amsterdam komen voor het grootste deel uit Nederland. Een substantieel deel van de studenten (ongeveer twintig procent) komt echter uit het buitenland. In de afgelopen tien jaar kwamen studenten onder andere uit België, Duitsland, Frankrijk, Portugal, Tsjechië, Oekraïne, Servië, Turkije, Nieuw Zeeland, Brazilië en Uruguay.

eeuw wél vanuit de praktijk en de dansmakers zelf is gebeurd (waarna dit via die weg ook in de academische wereld terecht gekomen is)?¹⁸ Hier zijn financiële en pragmatische redenen aan te voeren, zoals het feit dat er *überhaupt* weinig financiële middelen waren en zijn voor theater(historisch) wetenschappelijk onderzoek. Niet alleen Nederlandse mime is onderbelicht in de Nederlandse theatergeschiedschrijving.¹⁹ Maar naast financiële argumenten zijn er ook andere, meer ontologische redenen denkbaar waarom Nederlandse mime zo onbeschreven is en zich zo verre houdt van reflectie.

o.4 Zwijgzaamheid

Om te beginnen is er de intrinsieke verbondenheid – in historische zin – tussen het woord mime en de notie van zwijgzaamheid. Een mimespeler zwijgt, zo wil het stereotype. Veelzeggend is wat dit betreft een anekdote rondom de zeer succesvolle Parijse negentiende-eeuwse pantomimespeler Jean Gaspard Deburau. Toen deze op het toppunt van zijn roem wegens een moordzaak voor het gerechtshof moest verschijnen stroomden de mensen massaal toe. Zij wilden proberen om een glimp van hun held op te vangen, maar ze kwamen voornamelijk om hem – voor de allereerste keer – te horen praten (Turk 1989, 220). Men wilde weten hoe de stem zou klinken van deze grote zwijgende pantomime blanche.²⁰ Het is precies deze anekdote die de aanleiding vormde voor de creatie van de legendarische mimefilm *Les Enfants du Paradis* (Carné 1945).²¹

Wat deze anekdote over Deburau duidelijk maakt is dat een oerbeeld van de pantomimespeler het beeld is van de zwijgende mens, die mis-

18

Dit gebeurde onder meer onder invloed van het werk van choreograaf, danser en wetenschapper Susan Leigh Foster.

19

Ook het Nederlandse muziektheater en het Nederlandse jeugdtheater zijn voorbeelden van tradities met een internationale reputatie die relatief onbeschreven zijn.

20

Het begrip ‘pantomime blanche’ duidt in de Franstalige traditie een pantomimespeler aan met een wit-geschminkt gezicht (soms ging dit gepaard met wit-geschminkte handen), zie Lust (2003, 110).

21

De Franse mimespeler Jean-Louis Barrault was geïntrigeerd geraakt door het levensverhaal van de historische pantomimespeler Deburau en vertelde de bovengenoemde anekdote in de zomer van 1942 tijdens een vakantie aan filmregisseur Carné. Dit leidde uiteindelijk tot de beroemd geworden film, waarin Jean-Louis Barrault de rol van Deburau speelt en Etienne Decroux zijn vader. Barrault en Decroux vertolken samen de pantomimenummers in de film.

schien slechts door het gerechtshof uit zijn zwijgen kan worden gehaald. Kan het ontbreken van een cultuur van reflectie op de huidige Nederlandse mime toegeschreven worden aan het feit dat het essentiële kenmerk van oervormen van mime en pantomime zoals die sinds de Griekse oudheid hebben bestaan het stilzwijgen van de speler is, waarbij beweging en gebaar de plaats van taal innamen?²² Een dergelijke stelling gaat te kort door de bocht, en is daarnaast onmogelijk om te bewijzen. Feit is wel dat de oprichter van de Stichting Nederlandse Pantomime, Jan Bronk, over zichzelf zei “ik ben niet zo’n pratert” (Bronk 1971, 2) en dat mime in Nederland zich sinds halverwege de jaren zestig expliciet afzette tegen een traditie van ‘sprekende hoofden’ op het toneel, en tegen het acteurstoneel in klassieke zin (Spoor in Cantrill 1969).

Het gegeven van de zwijgzaamheid is nog steeds dominant in de publieke beeldvorming rondom het begrip mimespeler, die sterk door een film als *Les Enfants du Paradis* gevormd wordt. Binnen het vakgebied zelf is echter zwijgzaamheid nooit een doel of kernbegrip geweest. Er waren andere kernbegrippen: beweging, tijd, ruimte, muzikaliteit. Een eeuwenoud cliché rondom zwijgzaamheid kan de huidige situatie van stilzwijgen rondom mime in Nederland nooit volledig verklaren. Er zijn dan ook andere redenen aan te wijzen voor het ontbreken van reflectie, die bovendien duidelijker aanwijsbaar zijn in de historie en actualiteit van Nederlandse mime. Dat zijn: 1) een problematiek rondom het woord mime zelf; 2) een historische afkeer van interpretatie; en 3) het historisch grote belang dat in mime als Nederlandse traditie gehecht wordt aan het benadrukken van het hier-en-nu van de opvoering.

Mime is een lastig woord vanwege de hardnekkige associatie met pantomime in de publieke beeldvorming. Zoals ik in het bovenstaande heb benoemd is het niet zozeer de pantomime traditie maar vooral de *mime corporel* van Decroux waaraan Nederlandse mime haar identiteit ontleent. Er speelt echter nog een complicerende factor mee. Nederlandse mime is weliswaar geworteld in *mime corporel*, maar het gedachtegoed van Decroux werd vanaf de jaren zestig op een unieke, Nederlandse manier doorontwikkeld. In feite is dus sprake van een Nederlandse interpretatie van de Franse *mime corporel*. Nederlandse mime is *mime corporel* met een Nederlandse ‘twist’, waardoor deze voor Decroux-adepten onherkenbaar is geworden als mime. Nederlandse mime is dus enerzijds geen pantomime, maar het is ook geen *mime corporel* in klassieke zin, alhoewel het er wel aan verwant is. De hierboven geschetste verwarring rondom

²²

Zie voor een geschiedenis van mime sinds de oudheid o.a. Lust (2000); Leabhart (1989, 1-16); Heuer (z.j., 13-34) alsmede de documentaire *Der Lange, Stille Weg* (Fialka 1986).

het woord mime, naast dit verschil tussen wat er in Nederland en in het buitenland onder mime wordt verstaan, heeft een belangrijke bijdrage geleverd aan het stilzwijgen rondom deze theatertraditie. Het is lastig praten over een verschijnsel als de naamgeving al een probleem is.

Een tweede reden voor het ontbreken van een cultuur van reflectie is het feit dat mime als Nederlandse theatertraditie zich sinds de jaren zestig expliciet afkeerde van uitleg en interpretatie. In de geest van Susan Sontags invloedrijke essay “Against Interpretation” (1964) werd in Nederlandse mime van de jaren zestig gepassioneerd gezocht naar het mogelijk maken van een niet-hermeneutische, zintuiglijke beleving door de toeschouwer. De Nederlandse mime avant-garde van de jaren zestig wilde ontsnappen aan letterlijkheid en leesbaarheid. Zij poogde – onder invloed van Decroux -zoveel mogelijk vrijheid te creëren voor de toeschouwer om in het getoonde te zien wat hij of zij zélf wilde. Dientengevolge ontstond in Nederlandse mime historisch gezien een sterke ‘het is wat het is’ mentaliteit, een afkeer van hermeneutiek en semiotiek (Van Rij 1969²³; Steenbergen 1993; Decroux 1985, 103; Spoor 1969a). Kunst kan en moet niet uitgelegd worden, zo werd geredeneerd. En dus gold lange tijd Wittgensteins uitspraak: waarover men niet spreken kan, daarover kan men beter zwijgen.²⁴

Een derde reden voor de stilte rondom mime, tenslotte, is gelegen in het feit dat veel mimemakers zich expliciet richten op het zichtbaar en voelbaar maken van het *hier en nu* van de voorstelling / het spelen. Het gaat er om “in het moment” te zijn en “de realiteitswaarde van het podium niet te overstijgen” (Steijn 1987, 29). De spelers zijn hier, nu – net als de kijker. Ze doen niet alsof ze ergens anders zijn; ze doen niet alsof ze iemand anders zijn. Hoe gaat een theatervorm die zo de nadruk legt op het hier en nu, om met haar eigen verleden? Hoe creëert zij momenten van reflectie *naast* of *over* de voorstelling, als in feite die voorstelling en het moment van opvoering beschouwd worden als het enige, rechtstreeks communicatieve moment met de toeschouwer?

Het probleem is duidelijk: mime is een unieke Nederlandse theatervorm die grotendeels onbesproken is. Met dit proefschrift breng ik daar verandering in. In dit proefschrift bestudeer ik een veelheid van historische Nederlandse mimepraktijken en schets daarmee een portret

²³

Mimemaker Frits Vogels stelde in 1969 in dit interview: “Wat ik persoonlijk graag wil is juist dat er niet meer gebeurt dan er gebeurt, op dat moment. En dan heb ik geen boodschap. Beweging is voor mij geen middel, maar een doel in zichzelf, absoluut” (Van Rij 1969, z.p.).

²⁴

Hiermee verbonden is een historisch gezien wat argwanende houding in Nederlandse mime ten opzichte van de academie, van theaterwetenschappers en dramaturgen.

van Nederlandse mime. Hierbij laat ik in het bijzonder zien hoe mime in Nederland zich op een heel eigen manier heeft ontwikkeld, en leg ik uit hoe in die ontwikkelingsgeschiedenis heel specifieke opvattingen over theatermaken en spelen zijn ontstaan. Door het bestuderen van die opvattingen laat ik zien wat mime in Nederland, ondanks een enorme verscheidenheid aan artistieke mimepraktijken, nu zo kenmerkend maakt.

Kennis van Nederlandse mime als praktijk kan deze praktijk voeden en versterken, uitdagen en inspireren. Met dit onderzoek lever ik een bijdrage aan het theaterwetenschappelijk onderzoek naar bijzondere praktijken in het naoorlogse West-Europese theater. Dit proefschrift creëert een mogelijkheid om niet alleen door de lens van het postdramatische, maar ook middels andere lenzen naar deze ontwikkelingen te kunnen kijken.

0.5 Het archief

Vanaf 2003 heb ik een historisch en theoretisch onderzoek naar het verschijnsel mime in Nederland geïnitieerd. Dit heeft geresulteerd in verschillende publicaties (De Langen 2015a, 2015b, 2015c, 2009a, 2009b, 2005) en uiteindelijk in dit proefschrift. Mijn onderzoek speelde zich af op het snijvlak tussen universiteit en hogeschool, tussen uitvoeringspraktijk en archief, tussen theorieruimte en de vloer.²⁵ In het onderstaande geef ik een beknopt overzicht van een aantal belangrijke onderzoeksmomenten en -resultaten, waar ik in het vervolg van dit onderzoek regelmatig naar zal verwijzen. Vanwege het ontbreken van een cultuur van reflectie op Nederlandse mime was er in eerste instantie weinig bronnenmateriaal waarop ik mijn onderzoek kon baseren. Een belangrijke eerste stap was dan ook het genereren van nieuw bronnenmateriaal en het achterhalen en ontsluiten van bestaand bronmateriaal. Om mime als verschijnsel te kunnen onderzoeken heb ik eerst zelf de bronnen verzameld, gecreëerd en ontsloten waarop ik vervolgens mijn onderzoek kon gaan baseren. Ik heb dit gedaan door in gesprek te gaan, ontmoetingen en seminars te organiseren, door makers en spelers uit te nodigen tot schrijven en door het ontsluiten van bestaande archieven en collecties.

Vanaf 2003 heb ik een serie interviews gehouden met hoofdrolspelers in het Nederlandse mimeveld, waaruit een waardevol beeld van het vakgebied ontstond. In 2005 en 2006 heb ik in samenwerking met stagiaires

²⁵

De instituten die hierbij betrokken waren zijn de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, en daarbinnen met name de Mime Opleiding, het Lectoraat Theorie en Onderzoek onder leiding van Henk Borgdorff en het Lectoraat Podiumkunsten in Transitie onder leiding van Marijke Hoogenboom; Theaterinstituut Nederland (TIN), Universiteit Utrecht (Media- en Cultuurwetenschappen); Universiteit Amsterdam (Theaterwetenschap).

Marijke Vrieling en Sylvia Berfelo (Universiteit van Amsterdam) een inventaris gemaakt van de tot op dat moment niet ontsloten mime archieven in de collectie van Theaterinstituut Nederland (TIN). De situatie die ik in 2005 aantrof was dat het archief van het Nederlands Mime Centrum (NMC, 1972-1992), waarvan ook het archief van de Stichting Nederlandse Pantomime (SNP, 1952-1972) deel uitmaakte, bestond uit vijftien strekkende meter onuitgezocht en ongeordend materiaal, opgeslagen in verhuisdozen in een opslagruimte in het TIN aan de Herengracht in Amsterdam.²⁶ Archivaris Tuja van den Berg vertelde mij dat ik van harte welkom was om van het materiaal gebruik te maken, maar dat het nog wel uitgezocht moest worden. In samenwerking met Berfelo en Vrieling heb ik de volledige collectie in kaart gebracht en twee inventarissen samengesteld, die resulteerden in twee specifieke plaatsingslijsten, één van de SNP, één van het NMC.²⁷ Mijn speciale aandacht ging daarbij uit naar het werk van mimevernieuwer Will Spoor. In samenwerking met stagiaire Nina Aalders (Universiteit van Amsterdam) heb ik het beschikbare bronmateriaal met betrekking tot Spoor geïnventariseerd.²⁸ In 2008 heb ik samen met Aalders het persoonlijke archief van Spoor geïnventariseerd en gedeeltelijk toegevoegd aan de collectie van TIN. Ik maak in dit proefschrift veelvuldig gebruik van bronmateriaal uit deze verschillende historische collecties: het is de humuslaag van dit onderzoek.

Een ander relevant archief dat ik heb geraadpleegd – op zoek naar bewegend beeld van historische Nederlandse mime – is het beeldarchief van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid in Hilversum.²⁹ Het leidde tot een bijzondere collectie bewegend beeld uit de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw. Fragmenten uit deze collectie van onder

²⁶

Het Nederlands Mime Centrum bestond tussen 1972 en 1992. Het NMC, richtte zich onder meer op het vergroten van de kennis over mime in Nederland en het bouwde met dat doel een archief op. Dit resulteerde in een unieke en omvangrijke collectie bronmateriaal. In 1992 fuseerde het NMC met Theater Instituut Nederland. Gedurende een periode van ongeveer 10 jaar was er binnen dit instituut een disciplinespecialist mime werkzaam, totdat deze aparte functie wegens bezuinigingen ophield te bestaan.

²⁷

In 2012 werd TIN wegens rijksbezuinigingen opgeheven. De genoemde plaatsingslijsten van NMC en SNP zijn, net als de gehele collectie van TIN, opgenomen in het archief *Bijzondere Collecties* van de UvA (De Langen, Berfelo en Vrieling 2006a en b).

²⁸

Het archief Spoor maakt onderdeel uit van de plaatsingslijst van het NMC archief.

²⁹

Ten behoeve van mijn onderzoek heb ik verschillende zichtkopieën mogen maken van voor mij relevante fragmenten die ooit op televisie vertoond zijn geweest.

andere BEWTH en Will Spoor spelen een essentiële rol in dit onderzoek. Ook de collectie van de bibliotheek van de Academie voor Theater en Dans in Amsterdam speelde qua historisch beeldmateriaal een essentiële rol, met name wat betreft bewegend beeld van Nieuw West. Daarnaast heb ik in de loop der tijd uit verschillende persoonlijke collecties beeldmateriaal verkregen.

Naast het archiefonderzoek heb ik in de afgelopen tien jaar verschillende vormen ontwikkeld om mensen met elkaar in gesprek te brengen, en om zelf (mede vanuit het ontsloten archiefmateriaal) in gesprek te gaan over verschillende aspecten van Nederlandse mime als traditie en uitvoeringspraktijk. In 2008 organiseerde ik het tweedaagse seminar *Mime Denktank nr. 1*, waar verschillende generaties mimespelers met elkaar in gesprek gingen aan de hand van een aantal door mij geselecteerde thema's.³⁰ Acht jonge makers waren het startpunt. Hun vragen aan oudere makers stonden centraal. De transcripties van deze gesprekken vormen een belangrijke bron voor dit onderzoek (De Langen 2008a, 2008b, 2008c, 2008d). In 2009 instigeerde ik in de tuinhuisjes van het voormalige Dasarts in Amsterdam³¹ een serie een-op-een gesprekken van een uur tussen makers van verschillende generaties in de Nederlandse mime, die ik een aantal specifieke vragen en een geluidsopname-apparaat meegaf. Het overkoepelende thema was de manier waarop in Nederlandse mime over het lichaam gedacht en gesproken werd.³² Alle gesprekken werden door mijzelf en door studenten van zowel universiteit als hogeschool getranscribeerd. Op basis van deze transcripties werd een publicatie gerealiseerd (De Langen 2009a).

In 2011 volgde *Mime Memory Boom*, een seminar over de vraag hoe mime in Nederland haar eigen geschiedenis zou kunnen schrijven. Het resulteerde in een ongepubliceerde collectie van historisch bronnenmateriaal die samengesteld werd door mimespelers. Het belang van de bronnen werd tijdens de bijeenkomst toegelicht door spelers en makers zelf. Ook deze verzameling bronnen is een belangrijk element van het archief waaruit ik put. In 2014 en 2015 heb ik in samenwerking met artistiek leider van de Mime Opleiding Loes van der Pligt een serie van vier bijeenkom-

³⁰ De thema's die centraal stonden waren achtereenvolgens: de aanwezigheid van de speler; ruimte; het spanningsveld tussen het dagelijkse en het metafysische; tijd.

³¹ Dasarts was een Master opleiding voor theatermakers, in 1994 opgericht door Ritsaert ten Cate. Inmiddels heet de opleiding Das Theatre en maakt ze onderdeel uit van Das Graduate School van de АНК.

³² Uitgangspunt hierbij was mijn constatering dat in Nederlandse mime weinig over het lichaam gesproken werd, terwijl het lichaam in deze opvoeringstraditie een centrale rol inneemt.

sten georganiseerd onder de titel *There is a Discussion*, waarin makers en spelers op onze uitnodiging reageerden om hun kennis te delen door een zelfportret te schrijven en dit tijdens een publieke bijeenkomst voor te lezen. Tijdens deze bijeenkomsten lag de focus op het werk van een midden-generatie van dertigers en veertigers: Boukje Schweigman, Sanja Mitrovic, Willemijn Zevenhuizen, Jochem Stavenuiter, Sarah Ringoet, Floor van Leeuwen, Danielle van Vree en Carola Bärtschiger. Aangezien ik in dit proefschrift met name historische praktijken in Nederlandse mime centraal stel, grijp ik niet direct terug op deze waardevolle collectie, die echter mijn denken mede heeft beïnvloed en geïnspireerd. Het is steeds de voeling met de actuele praktijk van mime die leidend is geweest in mijn interesse in het verleden van deze theatervorm.

Het hierboven beschreven archief van historische bronnen, gesprekken, interviews en beeldmateriaal vormt het fundament van dit proefschrift. Het is dit archief waarnaar ik steeds weer terug zal keren om mijn uitspraken mee te onderbouwen. Ik werk met bronnen van verschillende soorten en maten: historisch publiciteitsmateriaal, recensies, geschreven teksten, bewegend beeld, herinneringen, gesprekken, artikelen, foto's, objecten, registraties, notaties, uitspraken, brieven. Theater is een transitie-medium, en in dit onderzoek baseer ik me op dat wat overbleef: 'the things that remain,' zoals Mike Pearson en Michael Shanks het hebben verwoord in *Theatre/Archeology* (Pearson en Shanks 2001, 3-4).³³ Deze werkwijze plaatst dit historisch onderzoek ook nadrukkelijk in de actualiteit. De verschillende overblijfselen zijn niet slechts onderdeel van een verleden; ze zijn aanwezig in het heden en worden door mij als onderzoeker vanuit een hedendaagse blik bekeken. Mijn blik op het archief en op het verleden wordt gestuurd door kennis van (en vragen rondom) mime als hedendaags verschijnsel. Ik geef sinds 2002 theorieles aan hedendaagse mimestudenten, ik bezoek hedendaagse voorstellingen, ik was als dramaturg betrokken bij het creëren van nieuw werk en ik verdiepte me door middel van interviews en gesprekken in het hedendaagse discours dat in maakprocessen en rondom voorstellingen gebruikt wordt. Het is vanuit deze wisselwerking tussen heden en verleden dat de specifieke vragen en inzichten die in dit onderzoek een rol spelen naar voren zijn gekomen.

Op basis van het bronnenonderzoek en de daaruit voortvloeiende inzichten, heb ik voor dit proefschrift drie methodologische uitgangspunten geformuleerd. Ten eerste benader ik mime als een manier van denken

33

Pearson en Shanks schrijven: "And these are the things that remain: a few photographs, the odd contact sheet, fragments of video, scribbled drawings on scraps of paper, indecipherable notebooks, diaries, reviews, injuries, scars, half-remembered experiences, faint recollections, awakened nostalgias..." (2001, 3-4).

in en door de praktijk. Ten tweede laat ik zien dat Nederlandse mime begrepen moet worden als *mime corporel* met een Nederlandse twist. Juist het begrijpen en analyseren van de manier waarop de Nederlandse mime avant-garde van de jaren zestig een eigen draai gaf aan Decroux' gedachtegoed geeft zicht op haar eigenheid. Ten derde zet ik het concept 'Zero' in als zoeklicht. Ik laat zien dat dit een sleutelbegrip is binnen het historische en actuele mimed Denken, waarmee ik de traditie en identiteit van Nederlandse mime zichtbaar kan maken.

o.6 Mime is een manier van denken

Er wordt vaak gezegd dat Nederlandse mime vele gezichten heeft, in het verleden ook door mijzelf, en dat het moeilijk, zo niet onmogelijk is, om te benoemen wat de essentie van deze theatervorm is, wat de kenmerken zijn waaraan een voorstelling zou moeten voldoen om door te gaan voor mime (De Langen 2005b, 1-2).³⁴ Jan Baart, die in 1982 de overzichtspubliecatie *Mime in Nederland* realiseerde, noemde mime een *verzamelwoord*, en schreef:

Deze veelzijdigheid in de Mime Opleiding, wat een experimentele benadering binnen de theaterschool genoemd kan worden, zal bij de theaterproducties van de afgestudeerde leerlingen tot uiting komen in een grote diversiteit aan mime- opvattingen, soms zelfs opmerkelijke vervaging van de mime als theatervorm. Deze diversiteit, uniek in de wereld, zal voor Nederland kenmerkend worden. (1982, 22)

Stellen dat mime vele gezichten heeft is één van de manieren om aan de complexiteit van het vraagstuk 'wat is mime?' te ontkomen. Daar is wel iets voor te zeggen, om dat er in die vraag iets beklemmends schuilgaat: het gesprek over hoe ieder hokje in theaterland gedefinieerd en verdedigd dient te worden is niet het meest interessante gesprek, aangezien elke genre-aanduiding in feite opgevat kan worden als een verzamelnaam waarin heel verschillende uitingen kunnen bestaan. In moderne dans wordt soms niet gedanst, in muziektheater hoeft geen muziek gemaakt te worden en er bestaat toneel zonder tekst. De gedachte van pluriformiteit

³⁴ In 2005 schreef ik: "De vraag 'wat is mime?' is dus vergelijkbaar met de vraag 'welke kleur heeft een kameleon?' Een eenduidig antwoord is niet mogelijk. Mime is soms rood, soms geel, soms traditioneel, soms vernieuwend, soms woordeloos, soms talig, soms publieksvriendelijk, soms elitair, soms humoristisch, soms treurig, soms eindeloos fascinerend en soms is er niks aan. Geen van deze eigenschappen is inherent aan de mime"(2005b, 1-2)."

speelt ook in de mimepraktijk zelf een belangrijke rol. ‘Iedereen vindt zijn eigen mime uit’ is een uitgangspunt dat op de Mime Opleiding gekoesterd wordt. Het leidt tot inventiviteit onder de studenten, tot het hoog achten van autonoom en eigenzinnig makerschap.

Echter, mime opvatten als simpelweg een verzamelnaam voor heel verschillende soorten voorstellingen is slechts één, onbevredigende manier om naar het verschijnsel te kijken. Die gedachte is tekenend voor een gebrek aan historische kennis. Ik beargumenteer in dit proefschrift dat ondanks een enorme verscheidenheid aan artistieke mimepraktijken wel degelijk een gedeelde kern aan te wijzen is. Die kern wordt zichtbaar wanneer je mime opvat als een manier van denken in en door de praktijk. In dit proefschrift introduceer ik de term ‘mimed Denken’, om die gedeelde kern binnen het denken mee te beschrijven en te onderzoeken. Ik beargumenteer dat in de praktijk van het maken zelf, in voorstellingen, het denken over wat spelen en maken is manifest wordt. Mime *denkt*, in en door middel van de praktijk van het maken. De hoofdvraag van dit proefschrift is: *Hoe denkt Nederlandse mime?* Meer specifiek stel ik de vraag: *Welke manier van denken over spelen en maken manifesteert zich in de historische praktijk van Nederlandse mime?*

Er zijn vier deelvragen bij deze hoofdvraag die ik in vier afzonderlijke hoofdstukken onderzoek. Deze hoofdstukken zoomen elk in op één centrale gedachte in de ontwikkeling van het Nederlands mimedenken, die verbonden is met specifieke opvattingen over spelen en maken. Uit mijn archiefonderzoek (de documenten, de gesprekken, het beeldmateriaal et cetera) bleek dat een viertal gedachtes steeds opnieuw opdoken. Ik laat in dit proefschrift zien dat deze vier gedachtes fundamenteel waren voor de ontwikkeling van het Nederlands mimedenken dat in de loop van de jaren vijftig van de twintigste eeuw ontstond. Ik laat zien hoe elk van deze vier gedachtes over spelen en maken een specifiek historisch traject kende, en ik relateer dit aan specifieke uitvoeringsmomenten en historische gegevens. De vier gedachtes die in dit proefschrift centraal staan zijn: het lichaam als instrument (hoofdstuk 1); stilstand (hoofdstuk 2); ruimte zichtbaar maken (hoofdstuk 3) en ‘*Below Zero*’ (hoofdstuk 4). In ieder hoofdstuk stel ik de vraag waar en hoe deze gedachte zich manifesteerde in mime als manier van denken in en door de praktijk.

0.7 De twist van de Nederlandse mime

In dit proefschrift laat ik zien dat er een direct verband bestaat tussen Nederlandse mime als opvoedingstraditie en Decroux’ *mime corporel*. Ik toon aan hoe sterk deze connectie is door te laten zien hoe de vier hierbo-

ven genoemde fundamentele gedachtes in het Nederlands mimededenken op Decroux' gedachtegoed terug gevoerd kunnen worden. Echter, ik laat ook zien dat in Nederlandse mime een bijzonder eigenzinnige invulling gegeven werd aan het gedachtegoed van Decroux. Ik beschrijf en analyseer dit verschijnsel, dat ik de 'twist' van de Nederlandse mime noem. In ieder hoofdstuk speelt de twist die door de Nederlandse mime avant-garde aan *mime corporel* werd gegeven een sleutelrol. Naast het tonen van de manier waarop Decroux' ideeën voortgezet werden binnen een Nederlandse context, is het dus ook mijn doel om de eigenzinnige Nederlandse interpretatie ervan inzichtelijk te maken. Ik toon aan dat de gedeelde kern in het Nederlands mimededenken terug te voeren is op de manier waarop Nederlandse mimespelers en makers in de jaren zestig van de vorige eeuw het gedachtegoed van Decroux naar hun eigen hand zetten.

o.8 Zoeklicht Zero

Uit het bronnenonderzoek, de gesprekken en het beeldarchief blijkt dat één concept in het Nederlands mimededenken, in verschillende hoedanigheden, in verschillende tijden en in relatie tot verschillende onderwerpen, steeds opnieuw opduikt. Dat concept is Zero. Decroux' Nederlandse leerlingen namen vanaf begin jaren vijftig na hun verblijf in Parijs het begrip *zéro*³⁵ – zoals Decroux dat hanteerde – mee terug naar Amsterdam en gingen het daar gebruiken in hun eigen mimelessen. Uit mijn bronnenonderzoek is gebleken dat de Decrouxiaanse term *zéro* in het Nederlands mimededenken een belang heeft gekregen dat het in een internationale mimecontext niet heeft. Het is een typerend voorbeeld van de Nederlandse twist waarbij het gedachtegoed van Decroux in Nederland een bijzonder eigen leven is gaan leiden (De Langen 2015c). Het begrip *zéro* wordt binnen de huidige Nederlandse mime beschouwd als een kernbegrip, zo niet hét belangrijkste begrip uit het werk van Decroux (Boogaerdt en Van der Schoot 2015, 28; Oosterling 2015, 48). Decroux zelf echter schenkt in zijn geschriften nauwelijks aandacht aan *zéro*. Hij gebruikt het woord in de oorspronkelijke Franse uitgave van *Paroles sur le mime* (zijn gebundelde lezingen en teksten over mime, gepubliceerd in 1963) geen enkele keer. In de tweede, herziene editie van dit boek uit 1977, gebruikt hij het woord *zéro* één keer, en wel op een metaforische manier (Decroux [1977] 1994,

³⁵ Ik hanteer in dit proefschrift twee schrijfwijzen: *zéro* verwijst naar de Decrouxiaanse opvatting en met Zero verwijs ik naar de verschillende Nederlandse interpretaties van dit gegeven.

199).³⁶ Ook in een internationale context van publicaties over Decroux' *mime corporel* wordt het begrip *zéro* opvallend genoeg niet gebruikt; in geen van de sleutelpublicaties over Decroux (Leabhart en Chamberlain 2008; Leabhart 2007; Verbeeck 2004; Pezin 2003; Lust 2000) wordt de notie ook maar genoemd; zelfs niet wanneer er, zoals door Pézin, een alfabet van de belangrijkste woorden binnen de *mime corporel* wordt opgesteld: *mime corporel mot pour mot*. (Pezin 2003, 187-210). Dit is op zijn zachtst gezegd opvallend te noemen. Het feit dat Zero in de Nederlandse mime zo'n sleutelbegrip is geworden, is zoals gezegd indicatief voor de manier waarop in Nederland een eigen draai gegeven werd aan het gedachtegoed van Decroux.³⁷

Het begrip Zero duikt binnen de ontwikkeling van het Nederlands mimed Denken op in een verscheidenheid aan betekenissen: het verwijst onder andere naar stilstand, naar objectiviteit, neutraliteit, 'blanco' en transparantie; het verwijst naar ideeën over de relatie tussen een speler en haar lichaam en naar ideeën over interdisciplinariteit en dramaturgie. Zero speelt als concept in de (historische) praktijk van de Nederlandse mime steeds opnieuw een rol, in allerlei verschillende vormen en toepassingen.

Er is een belangrijk verschil tussen het concept Zero en de vier centrale gedachtes die in de afzonderlijke hoofdstukken behandeld worden en die ook uit het archief naar voren zijn gekomen. De vier centrale gedachtes die ik onderzoek zijn duidelijk van elkaar te onderscheiden als autonome gedachtesporen, Zero daarentegen is als concept verbonden met hen allemaal. Ik laat in dit proefschrift zien hoe het concept Zero ingezet kan worden om de vier genoemde gedachtesporen in kaart te brengen, te begrijpen en samen te brengen. Ik noem het concept Zero, in de traditie van Mieke Bal (2006, 158), een *zoeklicht*. Met behulp van Zero kan ik delen van het mimed Denken inzichtelijk maken, verhelderen, en vooral: met elkaar verbinden. Hierdoor wordt het mogelijk om samenhang in veelheid en verscheidenheid te laten zien. Met Zero als zoeklicht kan ik aantonen hoe soms schijnbaar tegengestelde uitingsvormen toch met elkaar in verband staan.

0.9 Hoofdstukken

In het eerste hoofdstuk staat de gedachte 'het lichaam als instrument' centraal. Ik stel de vraag waarom Nederlandse mimespelers hun lichaam

³⁶

In hoofdstuk 1 kom ik hier uitgebreid op terug, zie paragraaf 1.1.

³⁷

Het is enigszins vergelijkbaar met de manier waarop de term 'emotioneel geheugen' binnen de Amerikaanse context van Method Acting opgevat werd als hét sleutelbegrip binnen de acteetheorie van Stanislavski, waar deze dat zelf opvatte als slechts een *onderdeel* van een veel groter gegeven.

als instrument beschouwen, en wat deze manier van denken impliceert. Om deze gedachte te duiden gebruik ik Zero als zoeklicht: ik zoom in op Decroux' notie *zéro*, en meer precies op zijn uitspraak dat een mimespeler zich moet leren verheffen tot *zéro* (*s'élever vers zéro*). Een speler moet een zekere objectiviteit (*zéro*) nastreven, om op de vloer niet het persoonlijke, maar het symbolische te kunnen tonen, aldus Decroux. Het is deze zoektocht naar objectiviteit van de speler, die aan de basis ligt van de manier waarop het lichaam in Decroux' *mime corporel* geïnstrumentaliseerd werd. Echter, waar voor Decroux het gebruiken van het lichaam als instrument tot doel had met het lichaam een symbolistische dimensie te bereiken, deed in contrast daarmee in de Nederlandse situatie van de jaren zestig een absurdistische dimensie zijn intrede. Aan de hand van verschillende werken van Mimetheater Will Spoor, die in 1968 in Londen werden opgevoerd, analyseer ik hoe dit denken in de praktijk zichtbaar wordt.

Waarom houden Nederlandse mimespelers zich zo vaak bezig met stilstand, terwijl mime toch doorgaans beschouwd wordt als de kunst van de beweging? Dit is de vraag die ten grondslag ligt aan het tweede hoofdstuk. Ik laat zien dat het uitzonderlijke belang dat in Nederlandse mime aan het begrip Zero gehecht wordt, kenmerkend is voor het belang dat in deze traditie aan stilstand gegeven wordt. In de Nederlandse mime-traditie is Zero synoniem voor stilstaan geworden, waar dat bij Decroux geenszins het geval was. Het is een typisch voorbeeld van de Nederlandse twist die aan het gedachtegoed van Decroux werd gegeven. Aan de hand van het werk van mimespeler Wouter Steenbergen, en met name zijn tekst 'het Nieuwe Stilstaan' (1993) analyseer ik in dit hoofdstuk de centrale rol die stilstand speelt in het Nederlands mimed Denken. Ik laat zien dat het er in Nederlandse mime historisch gezien niet zozeer om draait om beweging op zich te tonen, maar om middels het lichaam de tijd en het verloop van de tijd zichtbaar en tastbaar te maken. Een mimespeler speelt, via het lichaam, een spel met de tijd. Stilstand is zodoende niet alleen als houding belangrijk, maar speelt ook binnen het hele denken over wat spelen en maken is een sleutelrol. Stilstaan is de (potentieel provocatieve) tegenkant van het veelzeggende, het dramatische, het spectaculaire. Daarmee krijgt de houding van het stilstaan in de Nederlandse mimetraditie ten opzichte van Decroux een meer anarchistische lading.

De gedachte 'door beweging ruimte zichtbaar maken' staat in het derde hoofdstuk centraal. Deze gedachte ontstond in de context van de oprichting van de School voor Bewegingstheater op basis van mime, die in 1965 door Frits Vogels en Arnold Hamelberg werd opgericht. Uit deze school kwam de invloedrijke groep BEWTH voort. De uitvinding van het woord 'bewegingstheater,' en daarmee het aanbrengen van een onderscheid tussen bewegingstheater en mime, is indicatief voor het feit dat in

1965 in de Nederlandse mime een nieuwe manier van denken ontstond. De Nederlandse mimespeler begaf zich in het werk van BEWTH – in tegenstelling tot Decroux' *mime corporel* speler – naar buiten, en ging een expliciete dialoog aan met ruimte, locatie, landschap. Aan de basis van deze ontwikkeling staat een zoektocht naar vormen van gelijkwaardigheid en uitwisseling tussen speler, toeschouwer en ruimte.

Het denken in termen van een nulpunt van de speler (Zero), door Vogels 'persoonlijke objectiviteit' genoemd, zorgde ervoor dat deze speler als het ware kon gaan 'nivelleren' met de ruimte, maar ook met de objecten, de materialen, de toeschouwers in die ruimte. Deze manier van denken manifesteerde een diepgeworteld verlangen om de dominantie van de speler als traditioneel centrum van de aandacht en expressie in een theatervoorstelling te doorbreken, en daarmee ruimte te scheppen voor een ander soort waarneming, en ook een ander soort uitwisseling tussen speler en publiek. De speler werd daarin tot 'ruimtenaar' en de toeschouwer werd tot 'medewerker'.

In hoofdstuk vier staat de ontwikkeling van Nederlandse mime Below Zero centraal. Ik laat zien dat eind jaren zeventig, begin jaren tachtig een beweging richting 'onder nul' ontstond in het Nederlands mimed Denken. De behoefte ontstond om de objectiviteit, esthetiek, transparantie en beheersing van de mime avant-garde van de jaren zestig te bevragen en te verstoren. Een nieuwe generatie jongeren wilde laten zien wat achter, of onder de beheersing en de sereniteit van Zero verscholen ging. Dat uitte zich op de vloer in het opzoeken van een potentieel gewelddadige neutraliteit en het benadrukken van de onverantwoordelijkheid van de speler. De groep die ik in dit hoofdstuk centraal stel om de genoemde verschuiving in het mimed Denken mee te illustreren en te analyseren in relatie tot het concept Zero is Nieuw West, opgericht in 1978. Met name hun voorstelling *Below Zero* (1980) speelt hierin een belangrijke rol. Aan de hand van het werk van Nieuw West laat ik zien dat Below Zero duidt op een kritische houding ten opzichte van de norm en ten opzichte van de eigen (politieke, maatschappelijke) gesitueerdheid. Het duidt eveneens op een fundamenteel ontregelende houding ten opzichte van het theaterpubliek, op zoek naar het creëren van een (utopische) vrijheid op de vloer. Het gevolg is dat in dit werk onaangepastheid, het groteske, lelijkheid, het ijdele, het manifesteren van 'slechte smaak' en het onbeheerste een belangrijke rol gaan spelen.

Ik sluit het proefschrift af met een conclusie, waarin ik op basis van de afzonderlijke hoofdstukken een aantal grotere, overkoepelende thema's aanwijs die kenmerkend zijn voor het Nederlands mimed Denken. Ik laat ter besluit kort zien hoe deze thema's nog steeds een belangrijke rol spelen in de hedendaagse mimepraktijk.

0.10 Inzoomen

Het uitgangspunt van dit onderzoek is om mime op te vatten als manier van denken in en door de praktijk, en niet als een lineaire, causale geschiedenis. Dit impliceert dat dit onderzoek, ondanks het grote belang van historische gebeurtenissen en bronnen, geen geschiedenisboek in klassieke zin is. Ik volg de genoemde vier sporen van denken en zet daarbij steeds die bronnen, teksten, voorstellingen, gesprekken of beeldfragmenten in die relevant zijn ten opzichte van de gedachte in kwestie. Het doel is steeds om te laten zien *hoe mime denkt*, niet om individuele geschiedenissen te schrijven of een chronologisch overzicht van historische gebeurtenissen te bieden. Alhoewel ik in de verschillende hoofdstukken specifieke makers centraal stel, betekent dit niet dat het mijn doel is om de geschiedenis van specifieke makers of groepen te schrijven, noch om een waarde-oordeel uit te spreken. Ik hanteer een strategie van *inzoomen* aan de hand van zoeklicht Zero: precies dit historisch moment, precies deze tekst of juist dit werk van deze makers is essentieel om te begrijpen hoe deze gedachte zich ontwikkelde.³⁸ De achterliggende gedachte en hoop voor de toekomst is dat, juist door mime als manier van denken in en door de praktijk te benaderen, de actualiteit van Nederlandse mime op nieuwe manieren begrepen en besproken kan gaan worden.

38

Zie voor mijn gebruik van het begrip *inzoomen* in relatie tot kunsteducatie het artikel "Turning, Turning: theory is movement" (De Langen 2017).

I

Het lichaam als instrument

De uitspraak ‘mijn lichaam is mijn instrument’ kan in de wandelgangen van allerlei hedendaagse Nederlandse acteursopleidingen opgevangen worden. Het is een uitspraak die in het hedendaagse discours over spelen algemeen gebruikt wordt en in zekere zin tot een cliché verworden is. Maar wat betekent het? En waar komt deze muzikale metafoor vandaan? De uitspraak is in een Nederlandse acteertheoretische context, historisch gezien sterk verbonden met de mimetraditie, die op haar beurt andere opvattingen over spelerschap heeft beïnvloed.³⁹ In dit hoofdstuk laat ik zien dat de gedachte ‘het lichaam als instrument’ een fundamenteel aspect van het Nederlands mimed Denken is. Het idee duikt vanaf begin jaren zestig op in historische bronnen (Spoor 1969a; Vogels 1966; Waller Zeper 1963b, 30-32; Bronk z.d., 19). Ook in de huidige mime is het nog steeds een veelgehoorde uitspraak (Dashwood 2013; De Langen 2009, 47). Ik toon in dit hoofdstuk aan wat de context is waarin deze uitspraak belangrijk werd (en kon worden) en wat de specifieke betekenissen en implicaties ervan zijn.

In de Nederlandse mime is de gedachte ‘het lichaam als instrument’ nauw verbonden met de wens om te ontkomen aan het idee van spelen als doen alsof en als (zelf)expressie. Het schept in plaats daarvan ruimte om spelen op te vatten als een vorm van *bespelen* (van het instrument): een speler bespeelt zijn lichaam zoals een muzikant zijn instrument bespeelt, en de muziek die hij voortbrengt heeft geen andere betekenis dan een muzikale. Wat dat betreft is de gedachte van het lichaam als instrument in Nederlandse mime historisch gezien intrinsiek verbonden aan een zoektocht naar depersonificatie en het ontsnappen aan betekenisgeving. Een mimespeler maakt ‘in het moment’, zij geeft vorm, musiceert, componeert met het lichaam.

Wanneer het lichaam van de speler opgevat wordt als instrument, is

³⁹

De uitspraak ‘het lichaam als instrument’ is zeker niet voorbehouden aan de Nederlandse en internationale mimetraditie. Ook in het werk van bijvoorbeeld Vsevolod Meyerhold (Verbeeck 1998, 41) en Jerzy Grotowski ([1968] 1986, 29) kan men deze metafoor terugvinden. Opvallend in het werk van Grotowski is dat hij niet alleen het lichaam zelf als instrument benoemt, maar ook over de te spelen rol spreekt als een “trampoline, een instrument waarmee datgene bestudeerd kan worden dat achter ons dagelijks masker verborgen zit” (Grotowski [1968] 1986, 32).

er impliciet sprake van een dualiteit tussen instrument en instrumentalist. Deze opvatting over spelen gaat uit van een onherroepelijke scheiding tussen wat je bent en wat je speelt. Spelen is enerzijds instrument *zijn* en anderzijds het instrument *bespelen*. Het is belangrijk vast te stellen dat het lichaam binnen deze manier van denken beschouwd wordt als materie die te beheersen is. Het instrument valt te bespelen, te *articuleren*, zoals Decroux het noemde, met alle techniek en ervaring die daarvoor nodig zijn.⁴⁰ Dit impliceert dat het lichaam getraind kan worden zoals een instrumentalist zijn vingerzettingen, toonladders en technieken oefent.

Via de Nederlandse leerlingen van Decroux wordt dit vanaf het begin van de jaren zestig van de vorige eeuw ook een basisgedachte in de Nederlandse mime-educatie en praktijk. Ik laat in dit hoofdstuk zien hoe Decroux' gedachte van het lichaam als instrument overgenomen werd, maar hoe er in de loop der tijd ook een Nederlandse *twist* aan gegeven werd. Anders gezegd: het lichaam als instrument betekent wanneer men nauwgezet analyseert in het denken van Decroux iets anders dan in het Nederlands mimed Denken. Het is mijn doel de overeenkomsten en verschillen inzichtelijk te maken, en op die manier te doorgronden hoe de gedachte 'het lichaam als instrument' specifiek in de Nederlandse mime functioneert.

Het denken in de praktijk van Will Spoor (voornamelijk in de periode 1964-1970) gebruik ik hierbij als leidraad.⁴¹ Mimespeler Spoor (1927-2014) was van oorsprong altviolist en onderzocht en ontwikkelde in zijn mime-theater de muzikaliteit van de speler op een unieke manier. Spoor gaf vanaf eind jaren vijftig vele generaties Nederlandse mimespelers les en had op die manier een bepalende invloed op het denken over spelerschap in de mime. Daarom is juist het werk van Spoor bij uitstek geschikt om de gedachte 'het lichaam als instrument' te analyseren. Een andere doorslaggevende reden om juist Spoor in deze context te onderzoeken is dat hij de belangrijkste figuur is geweest in het introduceren van Decroux' *mime*

⁴⁰

Decroux hield van taal en van metaforen die te maken hebben met spreken en taligheid, zoals 'articulatie'. Het is één van de begrippen in zijn gedachtegoed die duidelijk maken dat het idee dat *mime corporel* niets met taligheid te maken zou hebben, onjuist is. Zie hiervoor ook Verbeeck (2013, 90).

⁴¹

Spoor richtte in zijn leven verschillende eigen gezelschappen op waarmee hij zowel in Nederland als internationaal optrad: Mimetheater Will Spoor (1963-1973), Consortium Waste of Time (1973) waar Spoor in 1977 werd 'wegvergaderd' (Bilder 1992), Inccoprodinc (1977), ONK theater overal (1978), No.12 (1985). Na het opheffen van Inccoprodinc speelde Spoor tot aan zijn dood in 2014 mee in verschillende producties. Zie De Langen (2015b).

corporel in Nederland.⁴² Geen Nederlander is zo lang bij Decroux in de leer geweest als Spoor.⁴³ Hij verbleef er tussen 1951 en 1956 en volgde niet alleen lessen bij Decroux, maar trad ook op in diens gezelschap en schreef brieven met hem over *mime corporel* (Spoor 1955, Decroux 1955).

Spoor maakte in 1951 bij Decroux voor het eerst kennis met de gedachte dat men zou kunnen musiceren met het menselijk lichaam. Het inspireerde hem zeer. Bij terugkomst in Nederland begon hij les te geven en zijn eigen mimetheater te ontwikkelen. Spoor was naar eigen zeggen geen Decroux-adept (Spoor 2006; Bilder 1992). Hij bedoelde hiermee dat hij diens ideeën niet schools navolgde, iets wat hij om zich heen wel zag gebeuren. Hij heeft de ideeën van Decroux gebruikt, geïncorporeerd en op basis ervan een eigen poëtica ontworpen. Deze laat zich samenvatten in Spoors kenmerkende (en baanbrekende) opvatting van mime als ‘muziek voor de ogen’ (Mimetheater Will Spoor 1964).

Ik laat in dit hoofdstuk zien dat waar voor Decroux het gebruiken van het lichaam als instrument tot doel had met het lichaam een *symbolistische* dimensie te bereiken, in de Nederlandse situatie van de jaren zestig daarentegen een *absurdistische* dimensie zijn intrede deed. Deze verschuiving in denken is ingebed in maatschappelijke veranderingen. Het denken van Decroux stond onder invloed van het symbolisme, modernisme en humanisme en wortelde in het interbellum. Nederlandse mime ontplooide haar identiteit in de naoorlogse jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw, en stond onder andere onder invloed van het absurdisme en socialisme. Decroux toonde zijn toeschouwers De Mens en diens symbolische strijd met de *condition humaine* (Decroux 1978, 10), Spoor toonde zijn publiek een groepje mensen dat – midden op straat, met de pijp nog in de mond – aan het ‘hoppen’ is (Cantrill 1969). Voor Spoor is het lichaam een absurdistisch instrument, dat de toeschouwer bevreemt en prikkelt.

Om deze beweging van het lichaam als symbolisch instrument naar het lichaam als absurdistisch instrument inzichtelijk te kunnen maken, ga ik in dit hoofdstuk om te beginnen in op de implicaties van de uitspraak

⁴²

Spoor vertrok op 24-jarige leeftijd naar Parijs om te leren koorddanser te worden. Na zijn opleiding als altviolist wilde hij het koord op: “De volgende stap was dat ik het koord op wilde, dat vond ik mooi: viool spelen op een koord” (Bilder, 1992). Hij kwam terecht bij Francois Lablon, een Russische koorddanser op leeftijd, met een eigen schooltje. Lablon, die zelf wegens een val van het koord aan zijn rechterkant verlamd was geraakt, vond Spoor met zijn 24 jaar te oud voor het vak, en verwees hem door naar Etienne Decroux (Bilder 1992).

⁴³

Andere Nederlandse studenten van Decroux die een belangrijke rol speelden in Nederlandse mime waren onder andere Frits Vogels, Geraldine Brans, Anja Pronk.

‘het lichaam als instrument’ binnen het werk van Decroux. Decroux hanteerde een opvallende hiërarchie van lichaamsdelen (Leabhart 2007, 56-58; Decroux 1985, 38-40, 68-95), die een heel concreet doel diende, namelijk het bereiken van een zekere ‘onpersoonlijkheid’ van het lichaam (Decroux 1985, 87-89). Deze depersonificatie is intrinsiek verbonden met Decroux’ zoeken naar een symbolische aanwezigheid van de speler. Anders gezegd: het bereiken van een zekere mate van *afwezigheid* (van ego en persoonlijkheid), maakt voor de speler een ander soort *aanwezigheid* mogelijk. Decroux’ gedachte is dat de speler niet als persoon op het podium staat, maar als symbool. Zij is een abstractie.

De door Decroux geliefde metafoor van het lichaam als instrument maakt het mogelijk om op deze manier over de speler te denken. Deze metafoor gaat namelijk uit van een ingebouwde afstand tussen de bespeler zelf (of het ‘zelf’ van de speler) en het bespeelde materiaal (het lichaam). Spelen is het instrument bespelen, oftewel: vormgeven aan het lichaam. Ik bespreek in dit hoofdstuk naast de metafoor van het instrument twee aanverwante metaforen die Decroux voor de mimespeler hanteerde, en die volgens hem dezelfde afstand tussen bespeler/bespeelde in zich dragen: die van de mimespeler als marionet en als arbeider.⁴⁴ Het zijn precies deze metaforen die Spoor tijdens zijn leertijd bij Decroux aan het begin van de jaren vijftig leerde hanteren, en welke hij meenam naar Nederland.

Na de analyse van Decroux’ denken over het lichaam als instrument, zoom ik in op de uitvoeringspraktijk van Spoor. Ik baseer me hierbij voornamelijk op de periode 1964-1970, omdat het bronnenmateriaal uit deze periode veel aanknopingspunten biedt voor het doorgronden van Spoor’s poëtica en daarmee van zijn gebruik van het idee van het lichaam als instrument. Ik gebruik deze uitvoeringspraktijk – en de manier van denken die zich in deze praktijk manifesteert – om een aantal conclusies te trekken over de manier waarop de gedachte ‘het lichaam als instrument’ onder invloed van Spoor gestalte kreeg in het Nederlands mime-denken. Ik laat zien dat voor Spoor spelers geen symbolen of abstracties van De Mens zijn (zoals bij Decroux), maar mensen van vlees en bloed. Ondanks dat Spoor ons naar bewegende mensen en niet naar abstracties wil laten kijken, is het echter niet zijn bedoeling dat spelers zichzelf zijn of tonen. Spoor probeerde beweging zoveel mogelijk te ‘neutraliseren’ (Spoor 1969a) ofwel: van betekenissen te ontdoen. Hiermee wordt een Nederlandse interpretatie van Zero zichtbaar, waarin beweging ‘is wat het is.’ Alles draaide bij Spoor om het radicaal muzikalisieren van het bewegende lichaam, zonder dat daar verder een persoonlijke expressie of een symbo-

44

Decroux hanteerde nog een andere metafoor voor de mimespeler, namelijk die van de speler als beeldhouwer en het lichaam als standbeeld. Deze metafoor komt uitgebreid aan bod in hoofdstuk 2. Zie paragraaf 2.2 en 2.3.

lische betekenis achter gezocht zou moeten worden. Het gevolg hiervan was dat beweging absurd werd. Met behulp van Zero als zoeklicht laat ik in dit hoofdstuk zien hoe Spoor's eigenzinnige en muzikale doorwerking van het gedachtegoed van Decroux exemplarisch is voor een typisch Nederlandse opvatting van het lichaam als instrument.

1.1 Parijs, begin jaren vijftig: zéro

Om te laten zien wat de metafoor van het lichaam als instrument in het gedachtegoed van Decroux precies impliceerde, begin ik bij de Decrouxiaanse opvatting van de notie *zéro*. Met het begrip *zéro* introduceerde Decroux een nul in zijn bewegingsvocabulary, men zou ook kunnen zeggen een 'neutraal'. Het is niet meer exact te achterhalen wanneer Decroux de term *zéro* voor het eerst ging gebruiken.⁴⁵ Zeker is in ieder geval dat de notie begin jaren vijftig – toen Spoor bij Decroux kwam – binnen zijn denken bestond (De Langen 2008a, regel 506). Zoals gezegd gebruikte Decroux het woord *zéro* in zijn verzamelde artikelen en lezingen *Paroles sur le mime* (1963) slechts één keer, waarover later meer. Aangezien ook in een internationale context van publicaties over Decroux zoals gezegd het begrip *zéro* opvallend genoeg ontbreekt, baseer ik mij hier op uitspraken van – en bronnen met betrekking tot – Nederlandse, of in Nederland werkzame mimespelers. Met name een publicatie van ex-leerling William Dashwood (2013), die na zijn tijd bij Decroux in Nederland neerstreek en jarenlang dé Decroux docent op de Mime Opleiding was, is in dit opzicht uiterst bruikbaar.

Decroux was gefascineerd door de dynamiek van hoe een beweging begint en hoe een gedachte begint: denken en bewegen zijn voor Decroux intrinsiek met elkaar verbonden. Wanneer slaat niets om naar iets? En is dat begin altijd zichtbaar of kan het zich ook onzichtbaar voltrekken? Hij bedacht de term *zéro* als hulpmiddel om dat beginnen, en de diverse stadia waarin dit gebeurt, te kunnen articuleren. Hij koos interessant genoeg (en in tegenstelling tot wat vaak gedacht wordt) niet één ultiem fysiek beginpunt.⁴⁶ Iedere houding en zelfs iedere beweging kan in principe *zéro* zijn: een beginpunt waaruit iets anders voort gaat komen, een relatieve

⁴⁵

Ergens tussen het moment aan het begin van de jaren dertig, waarop Decroux samen met Suzanne Lodieu en Jean-Louis Barrault begon met het ontwikkelen van *mime corporel*, en het moment dat Spoor bij hem in de leer kwam (1951), gaf hij het een plek in zijn systeem.

⁴⁶

In Nederland wordt vaak gedacht dat zoiets als 'De *zéro*' van Decroux bestaat, waarbij aan een stilstaande neutrale houding wordt gerefereerd. Zie hoofdstuk 2, p. 81-82.

leegte die zich zal transformeren in iets anders. Het begrip *zéro* speelde in de dagelijkse training van de Decroux techniek een belangrijke rol: ieder begin, rustpunt en einde is steeds een vorm van *zéro* (Vogels 2015). Er bestaan verschillende *zéro*'s voor verschillende doeleinden (Dashwood 2013, 51-54). Zo onderscheidde Decroux *zéro*'s die betrekking hadden op contrasten (een 'nul' beweging of houding die een zo sterk mogelijk contrast vormt met de beweging die erop zal volgen), *zéro*'s die gebruikt worden als beginpunt binnen een korte bewegingssequentie (door Decroux *zéro de figure* genoemd), *zéro*'s voor specifieke manieren van lopen (*zéro de marche*) en *zéro*'s van personages. De *zéro* van een personage is een nulpunt van een specifiek karakter, een basishouding die de (basale) emotionele gesteldheid van het personage uitdrukt.⁴⁷ Het voert hier te ver om alle typen uitgebreid te bespreken (zie daarvoor Dashwood 2013, 51-54) maar het moge duidelijk zijn dat *zéro* binnen het werk van Decroux een verzamelnaam was voor vele manieren van beginnen. Het is dus een praktisch begrip dat een *mime corporel* speler veelvuldig tegenkomt en gebruikt, in ieder geval in de Nederlandse overlevering van Decroux' gedachtegoed.

Het begrip *zéro* kent binnen het denken van Decroux naast een praktische ook een filosofische dimensie. De laatste zin van de tweede editie van zijn boek *Paroles sur le mime*, uitgegeven door de toonaangevende Parijse uitgeverij Gallimard in 1977, luidt: "Le mime invite l'acteur à une étude patiente pour s'élever vers zéro" (1977, 199). *Zéro* is blijkens deze uitspraak een bepaalde staat waartoe de speler zich – na jarenlange en geduldige training – leert verheffen. Decroux' *zéro* is interessant genoeg geen punt waarnaar de speler 'afdaalt' (al het overbodige weglaten, om als het ware terug te tellen naar nul). Dit staat in contrast met enkele andere acteertheorieën waarin ook gedacht wordt in termen van een nulpunt van de speler, bijvoorbeeld Jerzy Grotowski's notie van 'via negativa' (de omgekeerde weg) ([1968] 1986, 14) en Eugenio Barba's notie van 'pre-expressiviteit' (Barba en Savarese 2006, 216-234). Voor Decroux is nul niet een punt om naar af te dalen, maar juist iets om zich naartoe op te werken. Maar waartoe verheft de speler zich dan precies?

Decroux' *mime corporel* wortelt zoals gezegd in het Parijse interbel-

⁴⁷

Dashwood omschreef het als volgt: "Zero of the personage gives us a starting point or returning point for playing a character. (...) Zero of character may be a posture or a gesture such as wringing the hands together. It may be an intention, a rhythm or an element such as the rhythm of fire or water, the placing of a centre or the change of dynamo rhythm. More likely it is a combination of several of these" (2013, 53-54). De *zéro* van het personage hoeft gedurende een stuk niet altijd hetzelfde te blijven, licht Dashwood toe, wanneer een personage gedurende de dramatische ontwikkeling van een voorstelling fundamenteel verandert, verandert zijn *zéro* (het fundament) met hem mee.

lum, en werd in belangrijke mate gevoed door het werk van theatervernieuwers Jaques Copeau en Suzanne Bing.⁴⁸ Copeau streefde een kaalslag na in het theater; in zijn optiek vormden slechts de acteur en zijn lichaam de onomstotelijke kern van het theater: “Un acteur sur un treteau nu” (Verbeeck 1998, 16). Het is een kaalslag die door verschillende theatervernieuwers in de twintigste eeuw nagevolgd zou worden, denk aan Grotowski’s ‘sobere theater’ ([1968] 1986, 13-22) en Brooks ‘lege ruimte’ ([1968] 1990). Copeau stichtte in 1921 een nieuwe theaterschool in Parijs, Theatre du Vieux Colombier⁴⁹ uit verzet tegen het toenmalige toneel van ‘sprekende hoofden’, waaraan hij zich als theatercriticus meer en meer was gaan ergeren. Hij besloot zelf initiatief te nemen om deze situatie te veranderen. Binnen Copeau’s school werd gezocht naar een nieuwe expressiviteit van het lichaam van de acteur. Er werd geëxperimenteerd met het bedekken van het gezicht van de speler, om te beginnen met een zakdoek. Later leidde dit tot de ontdekking van het beroemd geworden neutraal masker, een afgietsel van een menselijk gezicht zonder uitdrukking.⁵⁰ Het spelen met gezichtsbedekking leidde tot een enorme herwaardering van het lichaam van de acteur, die nu niet meer kon vertrouwen op zijn gezichtsexpressie en zijn stem, maar gedwongen werd expressie te leveren met de rest van het lichaam. In feite werd met deze ontdekking de twintigste-eeuwse mime geboren, die zich in verschillende scholen en stijlen verder heeft ontwikkeld.⁵¹ Er werd in de mimelessen met gezichtsbedekking gezocht naar manieren om (meestal in groepjes) een impressie te geven van een thema, zoals ‘de stad’ of ‘het afscheid.’ Voor Copeau was mime een trainingsvorm die een onderdeel vormde van zijn onderzoek naar het vernieuwen van het toneel. Copeau was zich er niet van bewust dat één van zijn leerlingen zijn leven in dienst zou gaan stellen van het

48

Zie voor de invloed van Copeau en Bing op Decroux onder andere (Decroux 1985, 1-5); Leabhart (2007, 6-10); Kusler Leigh (1979).

49

De school was gehuisvest in de rue du Vieux Colombier in Parijs, vandaar de naam.

50

Voor een beschrijving van de ontdekking van het neutrale masker in de school van Copeau, zie Kusler-Leigh (1979, 301-31). Het is met name Jaques Lecoq geweest die het gebruik van maskers in het algemeen, en neutrale maskers in het bijzonder, in de twintigste-eeuwse mimetraditie een enorme impuls heeft gegeven (Lecoq 2000, 43-52).

51

De twee voornaamste Europese scholen zijn die van Etienne Decroux en Jacques Lecoq, die beide opgeleid werden binnen het gedachtegoed van Copeau. Decroux was bij Copeau in de periode 1923-25, Jacques Lecoq werd opgeleid door Jean Dasté (getrouwd met de dochter van Copeau) en diens Compagnie des Comédiens de Grenoble: een groep theatermakers die sterk geïnspireerd waren door het gedachtegoed van Copeau. Zie Lust (2000, 99, 103).

doorontwikkelen van de mime als autonome kunstvorm: deze leerling was Etienne Decroux, die zich in 1921 inschreef.⁵² Decroux heeft altijd aangegeven dat de kiem van zijn *mime corporel* in de school van Copeau lag: “All I invented was my belief in it,” schrijft hij in *Paroles sur le mime* (1985, 15). Vanaf 1931 hield Decroux zich bezig met het uitvinden van *mime corporel*, samen met Suzanne Lodieu en Jean-Louis Barrault, zijn eerste twee leerlingen. Hij stichtte in 1941 zijn eigen school, eveneens in Parijs: Ecole de Mime Etienne Decroux.

Copeau’s antwoord op de vraag naar de essentie danwel het nulpunt van theater was zoals gezegd: een acteur op een naakt podium (‘un acteur sur un treteau nu’). Decroux ging geïnspireerd door deze gedachte nog een stap verder richting nul en maakte er van: ‘een *naakte* acteur op een naakt podium’ (‘un acteur nu sur un treteau nu’) (Verbeeck 2004, 108). Hiermee koppelde hij het denken in termen van een nulpunt van de speler expliciet aan het idee van naaktheid. Datgene waarnaar de *mime corporel* speler zich volgens Decroux zou moeten leren verheffen, *zéro*, was dus te begrijpen als een vorm van naaktheid op het (lege) podium. De vraag is wat deze naaktheid (of *zéro*) voor Decroux precies impliceerde.

1.2 Het naakte lichaam?

Er bestaan een aantal video-opnames van enkele historische stukken en etudes van Decroux, die door hemzelf en zijn leerlingen werden opgenomen.⁵³ Wanneer men deze opnames bekijkt, is het alles behalve de letterlijke naaktheid van het lichaam die in het oog springt. De spelers zijn over het algemeen gekleed. Het is voornamelijk de ritmische stiling

⁵² Het benadrukken van het feit dat *mime corporel* als autonome kunstvorm gezien moest worden, is een rode draad in de lezingen en teksten van Decroux (zie o.a. Decroux 1985, 23-28). Decroux verzette zich tegen het idee dat *mime corporel* een kunstje was waarvan acteurs zich konden bedienen om hun fysiek te verbeteren. In zijn boek *In de Arena* beschrijft Decroux’ eerste Nederlandse leerling, regisseur Erik Vos, die in 1951 bij Decroux studeerde, hoe Decroux tegen zijn studenten placht te zeggen: “il faut server le mime” ofwel, de mime is er niet om je ervan te bedienen, je moet de mime dienen (Vos 1999, 32).

⁵³ In 2006 werd door Gilbert Comte, Jean Desailly en Daniel Dobbels de DVD *Enfin voir Etienne Decroux bouger* uitgebracht, waarop een groot aantal van Decroux’ stukken te zien zijn. Decroux maakte deze verfilmingen van zijn stukken in New York, waar hij in de periode 1957-1962 bij The Actors Studio werkte. Daarnaast is er het documentaire portret *Etienne Decroux in Amsterdam*, wat in 1967 bij gelegenheid van een bezoek van Decroux aan de Amsterdamse Theaterschool gemaakt werd, en waarin ook de stukken *l’Usine* en *les Arbres* te zien zijn, alsmede een aantal demonstraties van Decroux zelf (Felsenthal 1967).

en de vormgeving van het lichaam die opvalt.⁵⁴ Slechts een enkele keer, bijvoorbeeld op foto's van *Combat Antique* (Weill 1947) is daadwerkelijk de huid van de spelers zichtbaar. Decroux kleepte zijn mimespelers over het algemeen in nauwsluitende zwarte tricots, die weliswaar de contouren van het lichaam lieten zien, maar geen (grote delen van) naakte huid. Soms werd ook gezichtsbedekking gebruikt. Decroux' pleidooi voor de naakte acteur op het lege podium is dan ook intrigerend. Het is geen letterlijk naakt waar hij op doelde, zo laat het bewegend beeldmateriaal zien. Decroux' opvatting van naakt staat daarmee lijnrecht tegenover bijvoorbeeld de manier waarop het Amerikaanse Living Theatre in de jaren zestig van de vorige eeuw het naakte lichaam centraal stelde in hun opvoeringen. Die groep toonde, onder meer in hun legendarische voorstelling *Paradise Now* (1968), expliciet het naakte lichaam in een grote verscheidenheid op het podium. Blote vrouwen- en mannenlichamen, zwarte lichamen, blanke lichamen... – deze lichamen stonden stampend, dansend, zingend, schreeuwend op het podium (Topp 2008). In *Paradise Now* werden toeschouwers uitgenodigd zich ook te ontkleden en mee te gaan in een groots en emancipatorisch collectief gebaar. Sommigen namen de uitnodiging aan. Het is interessant hoe radicaal Decroux' werk van het werk van Living Theatre verschilt, terwijl beiden in zekere zin de naakte acteur op het naakte podium wilden laten zien. Hun opvatting van naaktheid – ingebed in een ander tijdsgewricht – is vrijwel tegenovergesteld. Decroux' opvatting van naaktheid heeft veel te maken met zijn minimalistische opvatting van *mime corporel*. Voor hem gaat *mime corporel* over niets dan het (naakte) lichaam. Hij stelde: "Before any word is spoken, the body is already there" (Leabhart en Chamberlain 2008, 61). Het lichaam is voor hem het brandpunt van het menselijk zijn: "Because, finally, it's the body which must pay, it's the body that counts, that proves, that suffers" (Decroux 1978, 10). In het lichaam wordt het lijden en strijden van de mens op aarde zichtbaar, en dat is wat Decroux in zijn werk wilde tonen: "Riens dans les mains, riens dans les poches" (Verbeeck 2013, 105), oftewel, een *mime corporel* speler heeft niets in zijn handen, en niets in zijn zakken. Hij heeft aldus Decroux niets om zich achter te verschuilen. In die zin is hij naakt.

Er is echter nog een andere connotatie die Decroux bij naaktheid heeft, die hier in het bijzonder van belang is, aangezien het de link vormt naar Decroux' opvatting van het lichaam als instrument. De kijker kon

54

Opvallend genoeg is op een aantal foto's die fotograaf Etienne Bertrand Weill eind jaren veertig van Decroux' werk maakte, wél het blote lichaam zichtbaar: er zijn meerdere foto's van Decroux zelf in actie, met alleen een doek om de lendenen en in een enkel geval ook een gazen doekje om het gezicht (Weill 1947).

vanwege de kostumering die Decroux hanteerde (de nauwsluitende tricot, soms met extra belijning, soms gezichtsbedekking) feitelijk niet inzoomen op het individuele lijf van de speler. Het publiek kon slechts de contouren van dit lichaam waarnemen, waarmee het lichaam in de ruimte tekende. En precies dat gegeven vormt de kern van Decroux' opvatting van naaktheid. Het publiek kan de unieke individualiteit van de persoon niet zien, het ziet 'een lichaam'. Het ziet geen (grote stukken) huid, geen moedervlekken of littekens, het ruikt geen zweet. Het ziet het lichaam als vorm en als sculptuur. Er is dus sprake van een omkering: naakt refereerde voor Decroux niet aan het zichzelf letterlijk bloot geven door zich te ontkleden, Decroux' naakt refereerde aan de poging om op het podium zonder ego, zonder persoonlijkheid te zijn. Niet jezelf blootgeven, maar jezelf als individu opheffen. Dat is pas naakt, zo redeneerde Decroux. Met *un acteur nu* bedoelde hij dus niet letterlijk een blote acteur maar het lichaam van de speler ontdaan van diens persoonlijkheid. Het persoonlijke, het individuele wordt in Decroux gedachtegang zoveel mogelijk tot nul gereduceerd: *zéro*.

Waar toe diende deze onpersoonlijkheid, deze leegte? Decroux' overtuiging was dat de speler op deze manier een meer universele en symbolische expressie zou kunnen leveren. De speler drukt niet zichzelf en zijn eigen gevoelswereld uit, maar maakt deel uit van een artificiële creatie. Volgens Decroux staat men niet op het podium om 'natuurlijk' of 'echt' te zijn. Het theater is een ceremonie, een ritueel. Iedere suggestie van persoonlijk fysiek en psychologisch leven zou vermeden moeten worden, omdat dit de beleving van het kunstwerk als artificiële en ceremoniële creatie in de weg zou staan (Vandenabeelen 1995, 31).⁵⁵ Het lichaam in *mime corporel* is dan ook geen persoonlijk lichaam, het is een symbool. De speler is geen individu maar een figuur, is niet natuurlijk maar kunstmatig, is niet persoonlijk maar universeel, verbeeldt niet 'een mens' maar De Mens. Decroux verwoordt het als volgt: "When I see the body rise up, I feel as if it's humanity that's rising up" (1985, 47). Het is een essentiële gedachte binnen zijn poëtica. Een lichaam representeert niet een individueel lichaam, maar kan symbool staan voor alle lichamen, voor de mensheid. De speler moet dan ook zeker niet de wens koesteren zijn eigen ziel ten overstaan van het publiek bloot te leggen: "Je ne veut pas montrer mon âme", aldus Decroux (Felsenthal 1967). Het zou, zo redeneerde hij, het publiek onwaardig zijn. Het zou onbescheiden zijn. Het publiek heeft recht op iets veel universelers dan dat. Hij stelde: "Getting out of your petty self,

⁵⁵ Ook op dit punt is de vergelijking met Living Theatre interessant: in tegenstelling tot Decroux richtte deze groep zich er juist op alle artificialiteit te vernietigen, en alles op het toneel zo natuurlijk en echt mogelijk te laten zijn, inclusief de participatie van het publiek.

leaving your petty habits, seems to me an immensely appealing thing, and it's the only thing that excites me" (Pezin 2008, 63). De wens het eigen ik, al was het maar voor even, te kunnen laten verdwijnen was groot.

Alhoewel hij niet in God geloofde, sprak Decroux volgens Thomas Leabhart – leerling van Decroux tussen 1968 tot 1972 die veel over Decroux publiceerde⁵⁶ – wel over het goddelijke in de speler: "Decroux said that, after 'evicting the tenant', the actor should be inhabited by God" (Leabhart 2007, 48). Een mimespeler moet eerst 'de huurder eruit gooien', dat wil zeggen, zijn eigen persoonlijkheid en ego tot 'nul' reduceren, om vervolgens (in zijn spel) door god bewoond te kunnen worden. Het is een behoorlijk religieuze uitspraak voor iemand die zichzelf als atheïst zag. Decroux zei hierover: "When you get down to it, I feel as if I am more Christian than it seems" (Pezin 2008, 63). Het wordt door bovengenoemde uitspraken duidelijk wat het zich verheffen tot *zéro* behelst en waarom het volgens Decroux jarenlange en geduldige training vraagt om dit te bereiken. De speler moet trainen om op het podium de eigen individualiteit los te laten, om daardoor het symbolische te kunnen belichamen.

Decroux gebruikte in dit opzicht ook het woord spiritueel. Hij omschreef zichzelf als een "spiritual materialist" (Decroux 1978, 8), waarmee hij naar eigen zeggen bedoelde dat hij geïnteresseerd was in momenten waarop in de fysieke materialiteit, het spirituele zichtbaar wordt.⁵⁷ Door middel van het vormgegeven lichaam het geestelijke, spirituele leven tonen; dat is wat hij poogde met *mime corporel* te bereiken.

Het begrip *zéro* is binnen het denken van Decroux dus méér dan een houding in een bewegingssequentie. Het is een metafoor voor een algehele staat van zijn van de speler, een zoektocht naar depersonificatie op het toneel. *Zéro* verhoudt zich in Decroux' denken rechtstreeks tot de 'naaktheid' die de speler op de vloer zou moeten nastreven. Het is misschien niet eens zozeer een houding als wel deze staat van zijn die de voorwaarde van *zéro* is, en het beginpunt van *mime corporel*. De praktische *zéro*'s die Decroux hanteerde op de vloer vloeien voort uit dit streven: de speler zoekt iedere keer een nulpunt op, waaruit iets anders voort kan komen.

⁵⁶

Leabhart was onder andere hoofdredacteur van *Mime Journal*, een Amerikaanse serie publicaties over mime en *mime corporel*, waarin ook de Engelse vertaling van *Paroles sur le mime (Words on Mime)* in 1985 werd uitgegeven. Daarnaast schreef Leabhart in de Routledge serie *Performance Practitioners* het boek *Etienne Decroux* (2007), en was hij samen met Frank Chamberlain redacteur van het *Decroux Sourcebook* (2008).

⁵⁷

Decroux: "By nature I am what you could call a "spiritual materialist". That's to say I'm overpowered by the spiritual when it has given form to the material" (Decroux 1978, 8).

1.3 La tour Eiffel: instrumentalisatie in mime corporel

Het Decrouxiaanse concept *zéro* zoals ik dat hierboven heb beschreven is rechtstreeks verbonden met de gedachte van het lichaam als instrument, zoals Decroux deze ontwikkelde. Om van het té persoonlijke, té realistische, té individuele menselijk lichaam af te komen, ontwierp Decroux met *mime corporel* een manier om het lichaam te stileren. Het *mime corporel* lichaam is een vormgegeven, sculpturaal lichaam. “Toute est symbole”, aldus Decroux (Vandenabeelen 1995, 31). Door het lichaam als instrument te benaderen kan het de (zichtbare) individualiteit afschudden en tot symbool worden. De drijfveer achter de poging het menselijk lichaam te instrumentaliseren is dus in feite een zoektocht naar depersonificatie.

Hoe ziet Decroux' instrumentalisatie van het lichaam er in de praktijk uit? Decroux vergeleek een *mime corporel* speler met een pianist en het lichaam met een piano. Zoals de pianist de toetsen van de piano indrukt, zo bespeelt de *mime corporel* speler zijn lichaam (Pezin 2008, 72-73; Decroux 1978, 15). Deze metafoor maakte het mogelijk om op een heel nieuwe manier naar het lichaam van de speler te kijken. Wat zijn de verschillende noten en klanken die het lichaam kan produceren? Hoe kan het lichaam gesegmenteerd worden zodat net als op een muziekinstrument afzonderlijke tonen geproduceerd kunnen worden? En hoe kan dan vervolgens met deze tonen gemusiceerd worden? Decroux' *mime corporel* is op te vatten als een manier van segmenteren en systematiseren van beweging, die het voor de speler mogelijk maakt zijn lichaam als instrument te bespelen. Wat dat betreft is *mime corporel* verwant aan andere systematiseringen van de bewegingsmogelijkheden van het menselijk lichaam, zoals het klassieke ballet en de Laban-techniek.⁵⁸

Mime corporel is, om een beeldspraak van Decroux te gebruiken, een ‘solfège’ voor het lichaam van de mimespeler (Pezin 2008, 72-73). Het fundament van *mime corporel* is een analyse van de bewegingsmogelijkheden van het menselijk lichaam, die gebaseerd is op de wervelkolom en de gewrichten. Decroux onderscheidt drie fundamentele bewegingsmogelijkheden en neemt deze als uitgangspunt voor het analyseren en benoemen van alle mogelijke beweging: draaien (rotation), buigen (inclination) en verschuiven (translation). Daarbij segmenteert hij het lichaam in zeven verschillende samenstellingen van lichaamsdelen (‘corps composés’): hij

⁵⁸

Het klassieke ballet was een kunstvorm die Decroux hoog achtte en waardoor hij zich – met name wat betreft het gebruik van de benen – liet inspireren (Leabhart en Chamberlain 2008, 71). Voor een vergelijking tussen de Laban-techniek en de Decroux-techniek zie Gayon Lopez (1998).

onderscheidt achtereenvolgens het hoofd, de hamer (*marteau*: hoofd en nek), de buste (*buste*: hoofd, nek en borst), de torso (*torse*: het voorge-noemde tot aan het middel), de stam (*tronc*: het voorgenomde tot aan het bekken), de halve Eiffeltoren (*la demi-Eiffel*: het voorgenomde tot aan de knieën) en de hele Eiffeltoren (*la tour Eiffel*: het lichaam van top tot teen) (Dashwood 2013, 66-70; Leabhart 2007, 115; Vogels en De Haas 1994, 28-29).

Opvallend en betekenisvol in deze benamingen zijn de referenties naar beeldhouwkunst (de buste), naar ambachtelijk werk (de hamer), naar de natuur of meer specifiek, naar bomen (*tronc*) en naar architectuur (de Eiffeltoren). Het zijn allen referenties die iets zeggen over Decroux' lichaamsopvatting. Arbeiders, bomen, sculptuur en architectuur waren belangrijke metaforen voor het lichaam zoals Decroux dat zag.⁵⁹ Zij manifesteren in zijn beleving kracht en vorm. Veelzeggend is dat Decroux het gehele staande lichaam van de mimespeler met de Eiffeltoren vergeleek. De Eiffeltoren, gebouwd ter gelegenheid van de Wereldtentoonstelling van 1889 wordt gezien als een sterk symbolisch bouwwerk (Barthes [1964] 1983, 236-238). Het wordt onder andere in verband gebracht met idealen van de Franse revolutie, met kracht, moderniteit, mannelijkheid en vooruitgang. Architectonisch gezien is de Eiffeltoren een combinatie van eenvoud en grootsheid. Al deze gegevens sluiten nauw aan bij de opvattingen van Decroux. Het *mime corporel* lichaam is masculien, krachtig, architectonisch en vol symboliek. Vanuit die invalshoek is het goed te begrijpen dat Decroux het staande lichaam omschreef als Eiffeltoren, en dat bomen, beeldhouwkunst en arbeiders bij hem veelvuldig opdoken.

In de genoemde *corps composés* die Decroux onderscheidde kan het lichaam de drie genoemde bewegingsmogelijkheden realiseren. De gehele *tour Eiffel* maakt bijvoorbeeld een inclinatie naar achteren. De hamer maakt eerst een rotatie naar rechts en vervolgens een inclinatie naar links.⁶⁰ Verschillende gewrichten of *corps composés* kunnen, in verschillende samenstellingen, volgordes en richtingen, in verschillende tempi en met variaties in spanning en ritme, de verschillende rotaties, inclinaties en translaties uitvoeren. Decroux bracht op deze manier uiterst systematisch bewegingsmogelijkheden van het menselijk lichaam in kaart. Oud-leerling

⁵⁹

Ambachtelijk werk werd door Decroux o.a. tot onderwerp gemaakt in zijn twee stukken *Le Menuisier* (de timmerman) en *La Lessive* (de wasvrouw). In *l'Usine* (de fabriek) staat fabrieksarbeid centraal, het stuk verwijst ook naar de architectuur van een moderne fabriek. Zijn fascinatie voor bomen werkte Decroux uit in één van zijn meeste bekende stukken: *Les Arbres* Zie Dobbels (2006).

⁶⁰

Zie voor een uitgebreide uiteenzetting van de Decroux-techniek o.a. Dashwood (2013); Leabhart (2007); Vogels en De Haas (1994).

Lukas Vandenabeelen karakteriseert Decroux niet voor niets als een “classicist in al zijn vezels”, en als uitvinder van een “grote statistiek” (Vandenabeelen 1995, 31). Terwijl hij de kaart vormgaf werd deze echter steeds groter en groter: steeds meer figuren, mogelijkheden en variaties dienden zich aan. Anders gezegd: *mime corporel* is, ondanks de systematiek, geen sluitend systeem waaraan niets meer toegevoegd zou kunnen worden. Vanuit de relatief simpele basisgedachte die ik hierboven heb beschreven, creëerde Decroux een veelheid aan figuren en bewegingskwaliteiten, die hij poëtische namen als de gier, de nek van het circuspaard, de weegschaal, en de voelspriet van de slak (*antenne d’escargot*) gaf (Vogels en De Haas 1994; Pronk 1980, 19-20). Ook in deze benamingen refereerde hij graag aan natuur, ambachten, architectuur en beeldhouwkunst.

Het instrumentaliseren van het lichaam creëerde in de optiek van Decroux de mogelijkheid (en de verplichting) om als speler een ‘ambachtsman’ te zijn. Het uitvoeren van de techniek vergt een heel precieze fysieke concentratie en kundigheid. Het is Decroux’ bedoeling dat dit er bij wijze van spreken vanzelf voor zorgt dat de speler zó met zijn ambacht bezig is dat hij geen tijd heeft om zichzelf of zijn eigen persoonlijkheid te etaleren voor het publiek. Het musiceren zelf, en de techniek ervan, vraagt de volledige aandacht. Voortdurend is er het bewustzijn en de manipulatie van alle onderdelen van het lichaam ten opzichte van elkaar: de richting, snelheid en duur waarmee zij bewegen. Op die manier zou de techniek van *mime corporel* in zekere zin automatisch tot een vorm van depersonificatie moeten leiden.⁶¹

Afgezien hiervan is het vooral de manier *waarop* Decroux het lichaam instrumentaliseerde die depersonificatie in de hand moest werken. Aan Decroux’ instrumentalisatie van het menselijk lichaam ligt een intrigerende hiërarchie van lichaamsdelen ten grondslag, die volledig is opgesteld aan de hand van de mogelijkheid van ieder lichaamsdeel tot het manifesteren van onpersoonlijkheid.

61

Decroux ondersteunde dit streven tijdens opvoeringen zoals gezegd met kostumering. Soms werden de tricots voorzien van een aantal opvallende witte lijnen (zoals in *L’Usine*), om de blik van de toeschouwer extra te richten op het lijnenspel van de beweging. Op de foto’s van Etienne Bertrand Weill is goed te zien hoe sterk dit werkt (Weill 1947). In enkele gevallen experimenteerde Decroux met gezichtsbedekking. Uit de foto’s van Weill van eind jaren veertig begin jaren vijftig van de vorige eeuw, gemaakt in de studio van Decroux, blijkt dat bijvoorbeeld voor het stuk *Les Arbres* in mei 1949 ook geëxperimenteerd werd met maskers die een grof soort boomgezichten verbeelden, met ogen en een mond. In het bewegend beeldmateriaal van dit stuk zijn deze maskers niet te zien, maar kennelijk experimenteerde Decroux in deze periode wel met manieren van gezichtsbedekking.

1.4 Een hiërarchie van lichaamsdelen

Lichaamsdelen die volgens Decroux in het dagelijkse leven niet bewust expressief gebruikt worden, en van nature minder uitdrukkingsmogelijkheden hebben, staan in *mime corporel* het hoogst aangeschreven. De lichaamsdelen die voor Decroux het meest problematisch waren, zijn de lichaamsdelen die in zijn optiek het meeste persoonlijkheid manifesteren en die gebruikt worden om emoties mee uit te drukken: het gezicht, de handen, de armen (Decroux 1985, 94). Decroux hield dan ook het meeste van de romp, volgens hem het meest onbeweeglijke en minst expressieve deel van het lichaam. Hij koos een tekening van een zeepaardje als embleem voor zijn gezelschap Théâtre du Mime Etienne Decroux, vanwege de verfijnde beweging ('la delicatesses') van het diertje, en vooral omdat het hem fascineerde dat in zijn beleving het zeepaardje geheel en al uit romp bestaat. Geen armen, geen benen, alleen de essentie, aldus Decroux (Verbeeck 1998, 86). Zo zou voor hem in het ideale geval ook de mime-speler vormgegeven zijn. Deze gedachte vertoont overeenkomsten met Decroux' idee van de staande mens als Eiffeltoren. Ook de Eiffeltoren is in de ogen van Decroux een sculptuur zonder armen, handen en gezicht. Een sculptuur met stevige benen, en dat was precies waar Decroux ook bij de *mime corporel* speler op aanstuurde.

Ondanks het feit dat ledematen voor Decroux dus veel minder waarde hadden dan de romp, stonden de benen bij hem in een redelijk aanzien. Dit omdat zij de belangrijke functie hebben de romp te moeten dragen: "The arms don't hold up anything whereas the legs hold up the trunk. All the undertakings of the trunk and of the legs are difficult, tiring, they're demanding, and they're dangerous. But the arms do a job that is not dangerous" (Decroux in Pezin 2008, 67). De handen zijn verraderlijk, ze doen beloftes en ze liegen, aldus Decroux.⁶² Ze staan dan ook zeer laag in aanzien en moeten het meest beteugeld worden. Leabhart beschrijft Decroux' oplossing voor de handen als volgt: "Decroux made a repertoire for hands – shell, daisy, trident, salamander, porcelain doll, designation, and others– so that the hands never found themselves in a natural position" (Leabhart 2007, 57). Het doet denken aan de stilering van gebaar en beweging in het Aziatische theater, met name de traditie van Sarugaku en No theater. Regisseur en theatervernieuwer Eugenio Barba noemde

⁶²

"I think that we don't lie with the trunk as much as we lie with our hands. The hands and arms are distributors, dispensers, and consequently they are promisers. The face, also, is a promiser; one can lie with the face, one can lie with the arms. And if one *can* lie, there is the danger that one *is* lying" (Decroux in Pezin 2008, 67).

Decroux – vanwege deze stilering van beweging – “de meest Oosterse van de West-Europese theatervernieuwers van de twintigste eeuw” (1997, 30).

De meeste moeite had Decroux met het gezicht. Dit deel van het lichaam staat dan ook het allerlaagst aangeschreven in zijn hiërarchie. De heftigheid waarmee Decroux het gezicht afwijst is groot. Decroux noemde het gezicht het meest onbescheiden deel van het menselijk lichaam, omdat het gezicht het *innerlijke zelf* toont: “Only the face is immodest, since it alone reveals our inner self, that which we are” (Decroux 1978, 9). Het gezicht manifesteert voor Decroux de menselijke persoonlijkheid en meer specifiek emotionaliteit. Emoties laten zich letterlijk ‘van het gezicht af lezen’ en dat was iets waar Decroux fel tegen gekant was op een podium. Gezichtsexpressie is naar zijn mening te direct, te letterlijk en te persoonlijk voor op een podium. Decroux’ verzet tegen gezichtsexpressie werd ingegeven door zijn aversie tegen pantomime, die in de loop van zijn leven steeds groter werd. Saillant detail is dat Decroux met zijn vroege werk juist de pantomime een belangrijke opleving bezorgde: in de film *Les Enfants du Paradis* creëerde hij samen met zijn tweede leerling Jean-Louis Barrault de wereldberoemd geworden pantomime nummers. En Decroux’ meest beroemde leerling ooit was Marcel Marceau, die uit zou groeien tot hét icoon van pantomime in de 20e eeuw (Lust 2000, 83-98).

De klassieke pantomimespeler die Decroux verfoeide is een expert op het gebied van de manipulatie van de trekken van het gezicht.⁶³ Angst, woede, verdriet en blijdschap: het is in pantomime allemaal letterlijk van het gezicht af te lezen. Een pantomime is niet geslaagd als de toeschouwers niet herkennen wat er wordt uitgebeeld. Een pantomimend lichaam is affirmatief, het geeft bevestiging na bevestiging: lopen, kijken, vlinder, blij. Op deze manier worden eventuele andere betekenissen van het lichaam zoveel mogelijk uitgesloten. In die zin is pantomime verwant aan taal. Decroux was in tegenstelling met deze eenduidigheid juist op zoek naar gelaagdheid en expliciete meerduidigheid. Het is juist op dit vlak dat hij de Nederlandse mimetraditie diepgaand heeft beïnvloed. In zijn werk probeerde hij als in een kubistisch schilderwerk verschillende tijden en plaatsen tegelijkertijd op te roepen. In het stuk *l’Usine* (de fabriek) bijvoorbeeld, een stuk voor drie spelers dat ongeveer vijf minuten duurt, poogde Decroux naar eigen zeggen *tegelijkertijd* het beeld te creëren van de stad, de fabriek, de arbeider aan het werk, de lunchpauze, het gebouw, de prik-klok et cetera (Vogels en De Haas 1994, 11). Decroux noemde dit principe ‘raccourci’ (letterlijk: verkorten): meerdere tijden op één moment oproepen, meerdere plaatsen op één plaats suggereren (Verbeeck 2004, 102). Het

63

Decroux: “Pantomime: that play of face and hands which seemed to try to explain things but lacked the needed words. I detested this form” (1978, 9)

is een begrip dat het verband tussen Decroux en het modernisme, met name het constructivisme en het kubisme, laat zien.

Naast de eenduidige, leesbare en persoonlijke expressie van het gezicht verzette Decroux zich ook tegen wat hij de obsceniteit van het gezicht noemde: “The face is strange and can be obscene – reminiscent of the basic appetites. That is not art!” (Decroux 1978b, 63). Mond, lippen, neus, oren, ogen: het refereert aan horen, ruiken, eten, zoenen, zien... Het is allemaal te zinnelijk, te dagelijks om te passen in Decroux’ symbolenwereld.

1.5 Spieren versus klieren

Ook binnen de door Decroux zo geliefde romp kon in zijn optiek echter het probleem van de obsceniteit opspelen. Ook daar bevinden zich lichaamsdelen die bedekt of betoegeld moeten worden. Dat zijn met name de geslachtsdelen, de schouders en de heupen. Decroux wilde voorkomen dat zijn sculptuur seksualiteit of erotisch zou manifesteren. Dat zou het publiek immers in de sfeer van het persoonlijke, intieme en individuele van de speler brengen. Bepaalde bewegingen van de schouders en de heupen, die als sensueel of erotisch ervaren zouden worden, probeerde hij te vermijden. Hij vond dergelijke bewegingen ongepast voor op het podium. Wanneer een leerling toch een expressieve schouderbeweging maakte, riep Decroux volgens ex-leerling Leabhart uit: “God heeft geen schouders!” (Leabhart 2007, 57).

De obsceniteit waar Decroux zich zo tegen verzette laat zich het beste begrijpen vanuit het onderscheid dat hij hanteerde tussen spieren en klieren. In een interview onderscheidde hij twee manieren van aanwezig zijn op een podium: vanuit het klierstelsel of vanuit het spierstelsel (Pezin 2008, 65). Hij had een grote aversie tegen wat hij noemde de zichtbaarheid van het klierstelsel van de mens op het toneel, dat zich bijvoorbeeld manifesteert wanneer iemand uitrust, eet, of seksuele opwinding ervaart. Zo’n aanwezigheid op het podium vond Decroux obscene (Pezin 2008, 64-65). Spieren daarentegen mogen en móeten zelfs zichtbaar zijn, omdat zij voor Decroux – en dit is essentieel voor het begrijpen van zijn logica en voor zijn benadering van het lichaam als instrument – de directe connectie met het *intellect* vormen: “We don’t go to a performance to put ourselves in a glandular state but rather into an intellectual one, and thought, itself, is like a muscle” (in Pezin 2008, 65).⁶⁴ *Mime corporel* is

⁶⁴

A ‘glandular state’ is lastig in het Nederlands te vertalen, letterlijk zou je het misschien het beste kunnen vertalen als een ‘klierige aanwezigheid’. In de Nederlandse taal heeft het kliersysteem zelfs tot een apart werkwoord aanleiding gegeven, zoals in de uitdrukking ‘zit niet te klieren’.

gericht op het bereiken van een bepaalde mate van intellectualiteit door middel van – en in het lichaam.

Dé manier om die intellectuele manier van waarnemen te bereiken is het zichtbaar maken van (het functioneren van) de spieren. De spieren tonen volgens Decroux de werking van de hersenen, van de wil, van het intellect. Decroux liet zich op dit gebied inspireren door de beeldhouwkunst van Rodin, waar hij de perfecte combinatie tussen zichtbare gespierdheid en het zichtbare denken in herkende. Rodins *Le Penseur* (1880) is hiervan het meest concrete voorbeeld: de beroemde denker is een zichtbaar gespierde man.⁶⁵

Het is interessant om te zien hoe Decroux' denken wat dit betreft een brug slaat naar de ideeën van de Franse theatervernieuwer Antonin Artaud. Artaud en Decroux waren stadgenoten en tijdgenoten, en maakten deel uit van hetzelfde kunstenaarsmilieu. Ze speelden als jonge acteurs beide bij het gezelschap van Charles Dullin, Théâtre de l'Atelier (Decroux een aantal jaar later dan Artaud) (Verbeeck 1998, 28-29).⁶⁶ Ze acteerden beide in films en ontmoetten elkaar op de filmset (Leabhart 1997, 109-110). Toen Artaud in 1926 zijn eigen Theatre Alfred Jarry oprichtte speelde Decroux tweemaal onder Artauds regie (Verbeeck 1998, 28-29).⁶⁷ Decroux en Artaud lieten zich echter interessant genoeg in hun geschriften niet over elkaar uit.⁶⁸ Echter, beiden legden op een fascinerende manier de nadruk op de wisselwerking tussen het lichaam en het intellect.

Artaud's utopie was vrijwel tegenovergesteld aan die van Decroux: hij poogde het lichaam zoveel mogelijk te ontdoen van intellectuele sturing

65

Het beeld maakte in eerste instantie deel uit van de timpaan *La Porte de l'Enfer* (Rodin, 1880-1917), maar werd vanaf 1888 ook als afzonderlijk beeld afgegoten. Musée Rodin schrijft op haar website: "Cette image d'un homme plongé dans ses réflexions, mais dont le corps puissant suggère une grande capacité d'action, est devenue l'une des sculptures les plus célèbres qui soient." (<http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/projets-et-restitutions/la-classe-loeuvre/le-penseur/ressources>. Geraadpleegd op 1 maart 2017).

66

Dullin was sinds de oprichting in 1913 als speler verbonden geweest aan het Théâtre du Vieux Colombier van Jaques Copeau. In 1922 stichtte hij zijn eigen Théâtre de l'Atelier in Montmartre. Decroux was gedurende acht jaar aan dit gezelschap verbonden, eerst als toneelmeester en daarna als acteur.

67

Artaud encenseerde in 1928 *Droomspel* van Strindberg en *Victor ou les Enfants au pouvoir* van Vitrac. Decroux speelde in beide stukken mee. In een lezing uit 1980 besteedde Decroux aandacht aan zijn relatie met Artaud: "We had something in common: that was that we were antirealist." Hij vervolgde even later: "We were truly like two brothers, but we were not able to have a very prolonged conversation" (Decroux 1997, 109-110).

68

Decroux schrijft in tegenstelling daarmee bijvoorbeeld wel uitgebreid over Copeau, Dullin, Jouvet en anderen.

(1958, 21, 37). Hij was gefascineerd door de pest en sprak over een ‘theater van de pest’ (1958, 15-32) omdat deze ziekte volgens hem vooral die delen van het lichaam aantast die in directe verbintenis staan met de menselijke ratio. Allerlei hersenfuncties vallen uit onder invloed van de pest, waardoor spieren worden uitgeschakeld en deze de organen niet meer aansturen. Een door de pest aangetast lichaam is een lichaam waarin volgens Artaud de menselijke wil niet meer functioneert. Het leidde tot zijn beroemd geworden beeld van *le corps sans organes* (later door Deleuze en Guattari omschreven als *le CsO*): een lichaam waarin de logica van de organen niet meer werkzaam is (Grossman 2006, 117-119). Het leek hem het ideale theaterlichaam: niet gestuurd door intellect, maar bestaand uit ‘pure’ impuls, emotie en zintuiglijkheid.

Ook voor Decroux is de relatie tussen intellect en spieren evident. Hij wil deze relatie echter niet verstoren, maar juist benadrukken op het podium. In tegenstelling tot Artaud wil Decroux juist de gedachte en het denken in het lichaam tonen. Het denken is een spier, aldus Decroux (thought is like a muscle), die de mimespeler moet trainen en zichtbaar moet maken. Dit sluit aan op de hierboven gemaakte vergelijking tussen het verschil in betekenis van naakt voor Decroux en Living Theatre. Waar het Living Theatre, in expliciete navolging van Artaud (Beck 1992, 119-127), juist te doen was om het verstoren, corrumperen, afbreken van de sturing van de hersenen over het lichaam, en zij het lichaam zagezegd wilden bevrijden van de ratio, was voor Decroux tientallen jaren eerder het *zichtbaar maken van de gedachte* in het lichaam het grootste goed (Decroux 1985, 12, 86). De lichamen zoals Living Theatre die op het toneel zette had Decroux ongetwijfeld als het toppunt van obsceniteit beschouwd, het toppunt van klierigheid, net als het door de pest aange-taste lichaam van Artaud, waarin geestelijke wanorde heerst.

Uit de bovenstaande beschrijving van de hiërarchie van lichaamsdelen blijkt hoezeer Decroux sommige bewegingen en onderdelen van het lichaam als belemmering zag voor het bereiken van een universele, symbolische overdracht. Voor Decroux was deze overdracht ook direct gerelateerd aan het gebruik van spieren. Dit zegt iets over het *soort* van fysieke symboliek waar Decroux naar op zoek was: hij creëerde geen ijle, etherische of erotische bewegingssequenties, maar bewegende beelden die de aardseheid van het menselijk zijn en het menselijk denken moesten symboliseren. Beelden van ambachten, strijd, groei(kracht) en industrialisatie speelden daarin een hoofdrol.⁶⁹ Let wel: Decroux was niet op zoek naar *body builders* of spierbundels op het toneel. Hij zocht naar spelers die hun spierkracht heel bewust konden hanteren (en die op allerlei

69

Zelfs het liefdesduet *Duo Amoureux* is in zekere zin ‘gespierd’ te noemen, zie Dobbels (2006).

manieren in staat waren om af te wisselen tussen spanning en ontspanning). Domme kracht was voor Decroux een gruwel; het ging hem altijd om de verfijning en de esthetiek van beweging, en de directe connectie met het intellect. Spieren zijn de essentiële schakel voor het bereiken van het spiritueel materialisme dat hij nastreefde: ze verbinden beweging en gedachte met elkaar.

1.6 Afwezig en aanwezig tegelijkertijd

Samenvattend kan gesteld worden dat Decroux' instrumentalisatie van het lichaam enerzijds gericht was op het belangrijk maken van bepaalde onderdelen en kenmerken van het menselijk lichaam, en anderzijds op het onzichtbaar maken van andere onderdelen en kenmerken. Dit gegeven keert ook terug in de manier waarop hij de notie *zéro* gebruikte. *Zéro* is binnen Decroux' gedachtegang alles behalve een einddoel voor een speler; *zéro* maakt als techniek slechts iets mogelijk. Anders gezegd: de afwezigheid van het één is altijd gekoppeld aan de aanwezigheid van iets anders. Door de afwezigheid van persoonlijkheid, emotionaliteit of seksualiteit af te dwingen kan het symbolische en intellectuele zichtbaar worden. De speler is dus in Decroux' denken in feite gelijktijdig afwezig en aanwezig.

Decroux liet zich bij het denken over de mogelijkheid van een gelijktijdige aanwezigheid en afwezigheid van de speler door niet-Westerse bronnen inspireren. Eind jaren zestig stuurde hij zijn leerlingen naar het museum, om daar te kijken naar een aantal standbeelden van de Angkor Wat tempel in Cambodja. Zelf had hij deze beelden in 1931 op de Wereldtentoonstelling in Parijs gezien.⁷⁰ Ze hadden grote indruk op hem gemaakt. Volgens Leabhart was dit omdat hij er zijn eigen zoektocht in herkende. Leabhart schrijft:

During the years 1968-1972, Etienne Decroux in the basement studio of his home in a suburb of Paris frequently mentioned the present-yet-absent faces of the statues from Angkor in Cambodia as the ideal expression for *Corporeal Mime*. (...) He ardently urged us to visit the Musee Guimet

⁷⁰

In Parijs werd in 1931 een Wereldtentoonstelling georganiseerd, die te boek staat als de *Koloniale Tentoonstelling*. Tussen 6 mei en 15 november presenteerde Frankrijk in feite voornamelijk zijn eigen koloniale rijk, waartoe sinds 1864 ook Cambodja behoorde. Drieëndertig miljoen mensen bezochten de tentoonstelling. Zie <http://gallica.bnf.fr/html/und/enregistrements-sonores/exposition-coloniale-internationale-de-paris-1931>. Geraadpleegd op 1 maart 2017.

to see these statues first hand and to sense how much expression passed through those supposedly expressionless faces.
(Leabhart en Chamberlain 2008, 15-16)

‘Aanwezig-maar-toch afwezig’ is volgens Decroux de ideale expressie voor de *mime corporel* speler. Hoe kunnen we dit begrijpen? In een verslag van haar studie bij Decroux tussen 1978 en 1980 beschrijft de Nederlandse mimespeler Anja Pronk hoe Decroux de aanwijzing gaf te vermijden om met de ogen rechtstreeks ergens naar te kijken. Ze schrijft dat Decroux ergens anders naar zocht: “de blik is meer spiritueel” (Pronk 1980, z.p.). Zo zullen ook de gezichtsuitdrukkingen van de standbeelden van Angkor Wat voor Decroux een spirituele lading gehad hebben, verbonden aan iets dat groter is dan het ‘zelf’ dat hij niet op het toneel wilde tonen. De gezichtsuitdrukkingen van de standbeelden zijn in zekere zin neutraal, ze zijn *zéro*, niet bedoeld expressief. Ze tonen niet het innerlijke zelf. Ze tonen iets anders: juist dankzij deze expressieloosheid zijn ze volgens Decroux zo uitdrukkingsvol en kunnen ze het goddelijke tonen.

Deze staat van ‘aanwezige afwezigheid’ is typerend voor hetgeen Decroux nastreefde. Een *mime corporel* speler zoekt naar afwezigheid op het ene vlak (de eigen persoonlijkheid), en aanwezigheid op het andere vlak (het symbolische). Decroux’ uitwerking van de gedachte van het lichaam als instrument is – zo heb ik in het bovenstaande laten zien – geheel gericht op het tot stand brengen van deze dubbelheid.

1.7 De geïncorporeerde marionet

Naast de beeldhouwkunst van Angkor Wat en Rodin vond Decroux inspiratie bij nog een andere figuur, wat betreft het onderzoeken van de mogelijkheden tot een gelijktijdige aanwezigheid en afwezigheid van de speler: de marionet. Wat Decroux buitengewoon inspireerde aan de marionet was de letterlijke scheiding tussen het materiaal (de pop) en de bespeler ervan. Zijn gedachte van het lichaam als instrument reflecteert deze scheiding. Een *mime corporel* speler oefent via de getrainde geest controle uit over zijn lichaam, zoals ook een pianist controle uitoefent over zijn toetsen: “The musician doesn’t do whatever comes into his head. He can give an account of everything he did. The musician is an accountant. And yet, with this almost geometric spirit, this spirit of accounting, we get Bach, Mozart, Wagner...” (Decroux in Pezin 2008, 72). Het is in de optiek van Decroux de wiskundige perfectie, de geestelijke en fysieke controle over het instrument (die impulsiviteit uitsluit), die kan leiden tot

grote kunst.⁷¹ In de marionet ziet Decroux een ultiem voorbeeld van een performer waarover door de poppenspeler een uiterste controle uitgeoefend kan worden. Het is dit aspect van controle, in combinatie met de afwezigheid van een menselijk ‘zelf’ in de marionet, dat hem aantrekt.

Al tijdens zijn theateropleiding aan Ecole du Vieux Colombier zag Decroux in acteur Louis Jouvét, die hij sterk bewonderde, een voorbeeld van een marionet-achtige kwaliteit:

There was something in Jouvét’s instinct, in his temperament, that I liked. One could sense in him a taste for the marionette – a way of turning the head, of using his neck, of standing a certain way. One already felt the articulated man. It didn’t go much further than that, but he had that in his blood. (Decroux en Leabhart 1978a, 14)

Decroux deed deze observatie in een tijd waarin de dominante acteertraditie die van het (psychologisch) realisme was, en het streven naar transformatie de norm. De scheiding tussen materiaal en bespeler wordt binnen dat streven juist zo minimaal of onzichtbaar mogelijk gemaakt: de speler en het gespeelde vallen zoveel mogelijk samen, er is geen zichtbare afstand tussen ‘materiaal’ en ‘bestuurder’. Decroux wenste deze afstandelijkheid daarentegen juist wel te bereiken.⁷²

Ondanks het feit dat de dominante traditie in Decroux’ tijd anders was, bestond er op dat moment wel degelijk een traditie van denken over de speler als marionet waartoe hij zich verhiel en waardoor hij zich expliciet liet inspireren.⁷³ Heinrich von Kleist schreef in 1810 de intrigerende tekst *De zieleweg van de danser: over het marionetten-theater*. In deze tekst (waarvan niet duidelijk is of Decroux deze kende) beschrijft Von Kleist, uit monde van het personage de heer C, de gratie, lichtvoetigheid en vooral de bescheidenheid van de marionet ten opzichte

⁷¹ Decroux’ gedachtegang op dit punt sluit aan bij de stelling van Diderot in diens ‘paradox over de toneelspeler’. Wiebe Hogendoorn, inleider van een Nederlandse vertaling van het boek, vat deze als volgt samen: “Diderot’s bewering, tot de kern herleid, is dat de beste acteurs er al spelend *geen enkel* gevoel op nahouden” (Diderot [1773] 1985, 8).

⁷² Wat dit betreft bestaat er een verwantschap tussen de ideeën van Decroux en die van zijn tijdgenoot Brecht, wiens werk ook wortelt in het West-Europese interbellum.

⁷³ Denken over de speler als marionet speelt ook al een rol in de vroeg-Aziatische acteertheorie, voornamelijk bij Zeami ([1424] 2008, 115). Door Leabhart wordt een link tussen Zeami en Decroux getrokken (Leabhart 2007, 26-27, 37-38).

van de danser van vlees en bloed. Net als Decroux ziet Von Kleist de afwezigheid van een menselijk zelf in de marionet als een groot voordeel ten opzichte van de danser van vlees en bloed, wiens ijdelheid en zelfbewustzijn zich maar al te snel manifesteren “in de draaiing van de kont” (Von Kleist [1810] 1997, 44).⁷⁴ Bij een marionet kan dit naar Von Kleists mening nooit het geval zijn:

Omdat de machinist via het touw of de draad nu eenmaal geen ander punt in zijn macht heeft dan dit ene, zijn alle overige ledematen wat zij behoren te zijn, levenloos en louter pendel, en gehoorzamen zij enkel de wet van de zwaartekracht. Een voortreffelijke eigenschap die men bij het merendeel van onze dansers vergeefs zal zoeken. (Von Kleist [1810] 1997, 44)

Verschillende Europese symbolisten aan het einde van de negentiende eeuw laten zich door de marionet als speler inspireren, zij het als metafoor, zij het als daadwerkelijke vervanging van de acteur van vlees en bloed. Belangrijke voorbeelden hiervan worden gegeven door (toneel)schrijver Maurice Maeterlinck en scenograaf Edward Gordon Craig.⁷⁵ De mens op het toneel werd door deze pleitbezorgers van de marionet in het kielzog van Von Kleist té menselijk bevonden, té afleidend van de theatrale (symbolische, dromerige, spirituele, abstracte) wereld die de kunstenaars probeerden op te roepen. Maeterlinck verwoordde het bijvoorbeeld als volgt:

The whole masterpiece is a symbol, and the symbol will not support the active presence of man. The crow of the cock is sufficient, says Hamlet, to make the specters of night vanish. In the same way the poem loses its life ‘of the second sphere’ as soon as a being of the inferior sphere is introduced in it. (in Cutler Shershow 1995, 190)

Het moge duidelijk zijn dat Maeterlinck met dat inferieure wezen de mens bedoelde. Het vlees en bloed van een menselijke speler herinneren

⁷⁴

Het ‘aanstellen’ van de menselijke danser, dat zich volgens Von Kleist toont in een “onzuiver gebruik van het zwaartepunt,” wordt veroorzaakt doordat de mens “heeft gegeten van de boom der kennis.” Hij is zich bewust geworden van zichzelf, zijn eigen lichaam en verschijning. Daardoor kan hij nooit meer in onbewuste, pure staat verkeren, maar zal altijd gehinderd worden door zelfreflectie (Von Kleist [1810] 1997, 44).

⁷⁵

Interessant is dat de kritiek op de acteur van vlees en bloed over het algemeen niet van acteurs of regisseurs kwam, maar van toneelschrijvers (Von Kleist, Maeterlinck) en van een scenograaf (Craig).

de toeschouwer onherroepelijk aan het feit dat de acteur (en de toeschouwer zelf!) een levend wezen is, met een dagelijks leven en dagelijkse beslommingen. Maeterlinck schreef om dit te voorkomen een aantal stukken speciaal voor marionetten.⁷⁶

Het meest radicale voorstel uit symbolistische kringen kwam in 1907 van een scenograaf, Gordon Craig, die in 1907 de tekst “The Actor and the Ubermarionette” publiceerde. Craig stelde voor de acteur te vervangen door een meer dan levensgrote houten pop, een *übermarionette*. Het was een idee dat – met name binnen de acteurswereld – voor veel opschudding zorgde en het werd Craig door velen niet in dank afgenomen. Decroux echter liet zich expliciet inspireren door dit idee van de *übermarionette*; hij beschouwde Craig als een lichtend voorbeeld, een leider: “I personally wish for the birth of this actor made of wood” (Decroux 1985, 5-11).

Craig op zijn beurt was zeer enthousiast toen hij in 1945 in Parijs een demonstratie van *mime corporel* bijwoonde. Hij uitte een dag erna zijn enthousiasme in de krant en schreef: “At last a creator in the theatre, from the theatre.”⁷⁷ Craig sprak zijn bewondering uit voor Decroux’ ‘onbevreesdheid’ en de grote toewijding, grondigheid en precisie die hij aan de dag legde bij het ontwikkelen van een ‘alfabet’ voor de acteur. Decroux deed naar zijn zeggen een serieuze poging om daadwerkelijk *kunst* te creëren in het theater. De speler kon, aan de hand van zijn grammatica, tot creator worden, tot *kunstenaar*. Decroux’ instrumentalisatie van het menselijk lichaam maakte het gebruik van een *übermarionette* overbodig. Decroux had Craigs probleem met de té persoonlijke, té vleselijke, te ijdele en té onberekenbare fysieke acteur opgelost, nota bene gebruikmakend van het lichaam zelf. Dit had Craig niet voor mogelijk gehouden. Hij schrijft in “The Actor and the Ubermarionette” onomwonden: “Art arrives only by design. Therefore in order to make art it is clear we may only work in those materials with which we can calculate. Man is not one of those materials” (Michael Walton 1983, 82-83). In het werk van Decroux zag Craig een bewijs dat het lichaam wel degelijk als materiaal bespeeld (en berekend) kon worden.

Een toeschouwer van *mime corporel* ziet volgens Decroux geen

⁷⁶

Maeterlinck schreef zijn eerste stuk, *La Princesse Madeleine*, in 1889 voor poppentheater (‘théâtre de fantoches’). Ook de daarop volgende drie werken *Intérieur*, *Alladine et Palomides* en *la Mort de Tintagiles* (1892) waren bedoeld om gespeeld te worden door marionetten (‘dramas pour marionettes’).

⁷⁷

Op 27 juni 1945 was Gordon Craig eregast bij een ‘Séance de Mime Corporel’, een avond waarop Etienne Decroux bij uitzondering in een groot theater samen met zijn leerlingen Jean-Louis Barrault en Eliane Guyon zijn werk vertoonde aan het Parijse publiek. “De jaren na de bevrijding waren onze lente,” zei Decroux later over deze periode, waarin de aandacht voor zijn werk nationaal en internationaal steeds groter werd (Verbeeck 2013, 117).

natuurlijk lichaam, maar een gestileerd lichaam. De speler is geen marionet, maar heeft bij wijze van spreken een marionet geïncorporeerd. De speler bespeelt en bestuurt zichzelf en zijn ledematen. Zoals een poppen-speler zijn of haar eigen expressie en identiteit zoveel mogelijk uitvlakt en ondergeschikt maakt aan het leven en de expressie van de pop, zo zoekt ook de *mime corporel* speler naar een niet-nadrukkelijke aanwezigheid van de persoon, naar een nadrukkelijke en symbolische aanwezigheid van de ‘pop’: de vorm, het materiaal, het lichaam. Op deze manier vormt het functioneren van de marionet een metafoor voor het soort spelerschap waar Decroux naar streefde, waarin afwezigheid en aanwezigheid in een voortdurende uitwisseling met elkaar zijn. Geen marionet aan draadjes, maar een geïncorporeerde marionet. Een marionet van vlees en bloed.

1.8 Van vlees en bloed: de arbeider als ideaal

Het idee van de speler als marionet van vlees en bloed staat in directe relatie tot Decroux’ verering van de arbeider. Hij heeft een heel specifiek idee over wat een arbeider is en waar een arbeider voor staat. In de (hand)arbeider ziet Decroux de belichaamde controle en beheersing, de muzikaliteit van bewegen waar hij naar op zoek is. Decroux ziet in de arbeider ook de bescheidenheid, de kwaliteit van het zich ondergeschikt maken aan het werk, in plaats van het op de voorgrond plaatsen van de eigen persoonlijkheid. En tenslotte belichaamt de arbeider voor Decroux de zichtbaar gemaakte gedachte: handwerk is een fysieke manifestatie van het denken. Een (hand)arbeider is voor Decroux in feite de ultieme mimespeler: het is in zijn beleving iemand die excelleert in een fysiek vakmanschap; iemand die musiceert met de verschillende onderdelen van het lichaam.

De metafoor van de mimespeler als arbeider vormt, zoals ik in de bespreking van de mime van Spoor zal laten zien, een essentiële schakel tussen de *mime corporel* van Decroux en het Nederlandse mimed Denken. Deze gedachte markeert ook een essentieel verschil tussen Craigs symbolisme en Decroux’ *mime corporel*.

Decroux deelt met Craig de behoefte aan abstractie en het tonen van de mens als symbool. Echter, Decroux is veel minder dan Craig op zoek naar het tonen van een mystieke wereld. Decroux is in zekere zin ‘aardser’ te noemen: zijn uitgangspunt is het lichaam van vlees en bloed, het aardse en de arbeider. De mensfiguren in de ontwerpen van Craig zijn klein, nietig haast, ten opzichte van de zich omringende ruimte. Hoge kolommen, eindeloos oplopende trappen, of een architectonisch spel met licht en schaduw maken van de speler een pion in een veel groter en

ruimer landschap. Het publiek neemt vooral dit landschap waar, deze imponerende ruimte, en ervaart de nietigheid van de mens in dit alles. Op deze manier trekt Craig in zijn ontwerpen de dominantie van de mens in twijfel, en benadrukt hij vooral de dominantie van de ruimte die de mens omringt: architectuur, natuur. Decroux plaatst de mens zélf in het centrum van de aandacht. De handelende mens, de strijdende mens, de werkende mens, de denkende mens: het zijn altijd mensbeelden die Decroux creëert. Waar Craig de mens in zekere zin klein maakt ten opzichte van de hem omringende ruimte, maakt Decroux hem juist groot en zet een vergrootglas op zijn handelen en bewegen.

In het beeld van de arbeider zoals Decroux dat voor ogen heeft, komen veel van de kwaliteiten die hij graag ziet op een podium samen: spierkracht in plaats van klieren; de zichtbaar gemaakte gedachte; de schoonheid van de handeling; het spel met kracht en tegenkracht. De *mime corporel* speler is voor Decroux als een arbeider: hij zwoegt en ploegt en is in voortdurende strijd verwickeld met allerlei fysieke én mentale tegenkrachten. Voordat Decroux zich met theater ging bezighouden, beoefende hij allerlei verschillende ambachten; hij werkte in de bouw, in de zorg, op het land, in winkels en in de haven. Het doen van fysiek (zwaar) werk, de omgang met arbeiders in allerlei soorten en maten, de daarbij behorende politieke discussies, het observeren van bewegingspatronen in de beweging van arbeiders: het is een fascinatie waar hij de rest van zijn leven op door heeft gewerkt. Deze ervaringen hebben, zoals hij het poëtisch beschrijft, zijn vingerafdrukken veranderd.⁷⁸

Het grote voordeel van de arbeider in tegenstelling tot de toneelacteur is voor Decroux dat een arbeider handelt, en niet 'doet alsof'. Zo vat Decroux ook de mime speler op: "Corporeal mimes do not pretend, they do" (Leabhart 2007, 85). Het handelen, het bewegen staat centraal. Mime volgens Decroux is een opeenvolging van handelingen in het hier en nu (1985, 103). Voor Decroux is de mens die werkt en creëert, en daarbij kracht en tegenkracht ervaart met zijn lijf én geest, als een stierenvechter in de arena: "The man. Here, carpenter, there, solicitor; here surgeon, there mountain guide, airplane pilot; here schoolmaster, there head of state. The man, always man, placed in front of some bull of mind

78

"Until my twenty-fifth year, I worked mainly in construction, but I took on a lot of other things. I remember having been a painter, plumber, mason, roofer, butcher, navvy, dock worker, wagon repairman, dishwasher, nurse. I even placed rubber hermetic seals on freezer doors. I made hay and harvested grain. (...) These things, seen and even handled, have passed, little by little, to the back of my head, made their way down the back of my arms and arrived at the end of my fingers where they changed my fingerprints" (Decroux in Leabhart en Chamberlain 2008, 49).

and matter” (1985, 116-117).⁷⁹ Het begrip *contrepoids* (letterlijk ‘tegen-gewicht’), dat een kernbegrip is uit de *mime corporel*, houdt verband met deze opvatting van bewegen als een vorm van arbeid. Bewegen is altijd ergens tegenin bewegen, aldus Decroux, zowel geestelijk als lichamelijk. Waar dansers volgens Decroux pogen aan de zwaartekracht te ontsnappen (1985, 50-54), is juist kenmerkend voor de mimespeler dat hij altijd tegen de zwaartekracht strijdt en er voortdurend mee in dialoog is. Staan is letterlijk tegen de zwaartekracht inwerken. En zo wordt iedere beweging in feite bepaald door *contrepoids*. “Ik weeg dus ik ben,” is één van credo’s van Decroux.

Not everything is round, but everything weighs. Not everything is pointed, but everything weighs. Not everything is hot, but everything weighs. Not everything is tender, but everything weighs. And it’s astonishing that when I realized that everything weighted, the idea didn’t come to me to rely on the simple fact that the earth attracts bodies and it’s because the earth attracts bodies that everything weighs. You see the importance of what we call counterweights.

(in Leabhart 2007, 83)

Alles heeft gewicht, aldus Decroux. Be-wegen is letterlijk gewicht ver-plaatsen.⁸⁰ Het zijn bewegingen die de arbeider zoals Decroux die voor zich ziet vertrouwd zijn.

Het is zoals gezegd niet slechts de fysieke kant van de arbeider die Decroux aanspreekt, maar ook de vanzelfsprekende connectie tussen geest en lichaam, tussen denken en doen die Decroux in de arbeider bewonderde. Decroux’ vader, zijn grote voorbeeld, was bouwvakker. Hij gaf Decroux naar eigen zeggen al op jonge leeftijd een ethisch besef mee. Decroux beschrijft zijn vader als volgt:

My father built houses with his hands. He involved me in prolonged discussions about the just and the unjust. (...) He washed my body in a completely natural way, prepared food, painted my throat (when I was ill) and, pensively, cut

⁷⁹

Opvallend is de manier waarop Decroux ‘de mens’ in één beweging gelijk-schakelt met ‘de man’. Het arbeidersbegrip en überhaupt de hele opvatting van lichamelijke waar Decroux mee werkt is uiterst masculien te noemen.

⁸⁰

Op dit punt bestaat een grote verwantschap met de mime van Jaques Lecoq, die stelde dat iedere beweging in de kern op te vatten is als duwen danwel trekken (Leabhart 2007, 90).

my hair. Sometimes, in restrained tones, he read poetry to me. (in Leabhart en Chamberlain 2008, 48-49)

Het fysieke heeft voor Decroux altijd ook een intellectuele dimensie. De doener is – zoals zijn vader – tegelijkertijd denker. Een denkritme ligt aan de basis van de fysieke handelingen van de arbeider. Het is dit ritme dat Decroux als uitgangspunt neemt voor de beweging van de *mime corporel* speler, een ritme gekenmerkt door aarzeling, twijfel, beslissing, vooruitschieten en weer aarzelen (Decroux 1985, 50-51). Het onderscheidt de arbeider-mimespeler van de danser, aldus Decroux.

Om dit verschil tussen *mime corporel* en dans volgens Decroux verder toe te lichten kan een artikel uit 1951 dienen, dat geschreven werd naar aanleiding van het eerste optreden van het Théâtre du Mime Etienne Decroux in Nederland (Hornstra 1951). In een interview in *De Groene Amsterdammer* benoemt Decroux wat volgens hem essentiële verschillen zijn tussen mime en dans. De houding van een mimespeler is aards en gaat uit van ‘het moeizame’, aldus Decroux. Een danser wil aan de aarde ontsijgen en streeft ernaar de aanraking met de grond zo kort mogelijk te laten duren, in tegenstelling tot een *mime corporel* speler. En, zo stelt Decroux in het interview, een belangrijk verschil tussen dans en mime is ook: “dat de danser zich volledig overgeeft en de mime aarzelt; dat de danser danst en de mimespeler loopt.” In *De Groene Amsterdammer* wordt het werk van Decroux als volgt beschreven:

Rhythmisch is het werk van Decroux, want door de aarzeling en de herhaling in de dagelijkse beweging, die van de arbeid, wordt het rythme vanzelf geschapen: het eigen rythme. Ook hierin ligt een groot verschil met de dans, waar het rythme voor de danser een gegeven is.

(Hornstra 1951)

In tegenstelling tot dans, zoals Decroux deze opvat, toont mime ons een portret van het werkende leven: “Mime provides the portrait of work, and dance the portrait of dance” (Decroux 1985, 54). De danser laat zich volgens Decroux meeslepen, ‘geeft zich over’ aan een ritme dat buiten zichzelf ligt, namelijk dat van de muziek. Een mimespeler maakt, als een arbeider, zelf ritmiek. Hij bespeelt zichzelf als een instrument. Het ritme waarop dat instrument beweegt is het ritme van de gedachte, van de aarzeling, zoals Hornstra in *De Groene Amsterdammer* noteert. Het doen van handwerk vraagt een voortdurende reflectie: doe ik dit goed, even van een afstandje kijken, bijstellen... Het is geen flow of trance waarin de arbeider of handwerksman verkeert; het is een heel bewust handelen,

aarzelen, kiezen, opnieuw handelen et cetera. Het is dit denkritme, en de relatie tussen beweging en denken die Decroux inspireerde.

Samengevat was de arbeider voor Decroux een perfecte belichaming van het musiceren met het lichaam zoals dat hem voor ogen stond. De beweging van (hand)arbeiders vormde dan ook een grote bron van inspiratie voor zijn *mime corporel*. Hij beschouwde deze bewegingen als muzikaal, ritmisch, aards, reflectief, ego-loos en vol van symboliek.

1.9 De twist

In het bovenstaande heb ik laten zien op welke manier de gedachte van het lichaam als instrument in het werk en het denken van Decroux gestalte kreeg. In het vervolg van dit hoofdstuk laat ik zien dat het gedachtegoed van Decroux in Nederland op dit punt voor een groot deel werd overgenomen, maar dat er ook een heel eigen interpretatie, een Nederlandse twist, aan gegeven werd. Zoals gezegd speelde Will Spoor hierin een centrale rol.

Spoor raakte begin jaren vijftig in Parijs als leerling van Decroux gefascineerd door diens uitvinding *mime corporel*. Hij studeerde zes jaar bij Decroux en speelde onder andere in de stukken *l'Usine* en *Les Arbres*. Hij beschouwde Decroux als zijn belangrijkste leermeester. In Nederland werd hij later zelf geprezen om zijn precisie in de overdracht van Decroux' techniek (Bruinsma 2003). Spoor heeft vanaf halverwege de jaren vijftig vele generaties Nederlandse mimespelers en – docenten opgeleid. Hij liet hen kennis maken met *mime corporel*, en tegelijkertijd ook met zijn eigen doorwerking daarvan. Ik betoog dat Spoors interpretatie van Decroux' *mime corporel* richtinggevend is geweest voor de manier waarop in het Nederlands mime denken sinds de jaren zestig over spelen gedacht wordt. Spelen is binnen die manier van denken niet 'doen alsof', spelen is het bespelen van het lichaam als instrument. Een mimespeler zoekt daarbij naar een zekere mate van objectiviteit (Zero), wat in het geval van Spoor betekent dat beweging 'geneutraliseerd' werd, oftewel ontdaan van herkenbare betekenissen. Beweging 'is wat het is', een muzikaal gegeven.

1.10 Will Spoor: mime is muziek voor de ogen

Ondanks het feit dat Spoor zich tussen 1951 en 1956 uiterst toegewijd en met veel inspiratie en plezier trainde in *mime corporel* en als speler optrad in Decroux' stukken, is het werk dat Spoor zelf maakte radicaal anders

van vorm dan dat van Decroux. In het onderstaande laat ik, aan de hand van Spoors werk uit de periode 1964-1970, zien dat hij het gedachtegoed van Decroux incorporeert en voortzet, en dat hij er tegelijkertijd een geheel eigen draai aan geeft. Ik zal laten zien dat er een vijftal essentiële verschuivingen plaats vinden, die als verruiming van Decroux' gedachtegoed kunnen worden opgevat. Spoor rekt, op verschillende manieren en in verschillende opzichten, Decroux' definitie van *mime corporel* op.

De eerste verschuiving is er één van symbolisme naar absurdisme. Bij Spoor dient het musiceren met het lichaam geen ander doel dan het maken van muziek voor de ogen. Het lichaam is in Spoors optiek geen symbool voor De Mens. Het heeft ook geen religieuze of spirituele connotatie. Bij Spoor geldt: 'het is wat het is'. Het lichaam is materiaal; de speler is een beweging die een visuele ritmiek produceert. Spoor zoekt naar eigen zeggen bewust naar het *neutraliseren van beweging*, zodat deze ontdaan wordt van zijn (algemeen geaccepteerde) betekenis en functie. Hiermee doet een fysiek absurdisme zijn intrede, waarbij de toeschouwer naar vreemdsoortig ritmisch bewegende lichamen kijkt en de beweging niet direct kan duiden of relateren aan iets bekends. Beweging wordt bij Spoor vreemd en vervreemdend. Dat wat de Franse absurdistische toneelschrijvers met taal deden – woorden verwijzen niet meer naar waar ze normaal gezien naar verwijzen, de relatie tussen teken en betekenis wordt doorgeknipt – dat doet Spoor met het lichaam als instrument.⁸¹ De 'personages' in het absurde theater worden gekenmerkt door een voortdurend en vervreemdend 'in het moment' zijn. Zij lijken geen geschiedenis, geen toekomst te hebben (Esslin 2004: 410-411). Op een vergelijkbare manier bevindt ook de mimespeler bij Spoor zich voortdurend 'in het moment': zij handelt, in het hier en nu. Zij is maker van visuele muziek.

Een tweede manier waarop de twist gestalte krijgt heeft betrekking op een verschuiving van de focus op menselijke beweging naar een focus op beweging in algemene zin. Waar Decroux zich concentreerde op de bewegingsmogelijkheden van het menselijk lichaam, had Spoor een fascinatie voor allerlei soorten menselijke en niet-menselijke beweging. Hij was niet alleen geïnteresseerd in de beweging van het menselijk lichaam, maar ook in de beweging van voorwerpen, materialen, dieren et cetera. Spoor werkte met allerlei bewegende elementen: zijn tekkel, grote rollen karton, vliegende knikkers, plastic zakken en nog veel meer. Bij Spoor staat kortom niet alleen de mens centraal. "Alle leven is beweging. Alle beweging

81

Spoor werd dan ook sterk geïnspireerd door de absurdistische toneelliteratuur: in zijn reizende tenttheater voerde hij eind jaren zestig de absurdistische schrijver Tardieu op (*La sonate et les trois messieurs ou comment parler musique*), evenals Beckett (*Acte sans paroles*). Later in zijn leven vertolkte Spoor Krapp in Becketts *Krapps last tape*.

is mime,” schreef hij in een programmaboekje (Mimetheater Will Spoor 1964). Zijn definitie van mime is zo ruim mogelijk. Waar Decroux mime uit overtuiging puristisch opvatte (1985, 23-27), zette Spoor de deur naar alle andere theatrale middelen (inclusief tekst) weer open.

Een derde verschuiving die direct aansluit bij de verbredende beweging die ik hierboven beschrijf, is er één van afzondering naar openbaarheid. Waar Decroux in afzondering en isolement in zijn privéruimte werkte en deze slechts sporadisch verliet voor een vertoning elders, was Spoor gericht op de publieke ruimte. Hij speelde de eerste jaren met zijn groep Mimetheater Will Spoor in een reizend tenttheater, waarmee hij in de zomermaanden op pleinen en in parken stond, en later (toen hij na een storm failliet was gegaan aan het uitbaten van de tent) liet hij de tent achterwege en speelde regelmatig op straat. Daarnaast was hij een vaste bespeler van het Nederlandse kleine-zalencircuit, waaronder het Shaffy theater en de Brakke *Grond* in Amsterdam. Hij verhiel zich dus ook tot een ander soort kijkers. Waar Decroux een selecte groep ingewijden in zijn studio uitnodigde, speelde Spoor voor iedereen die naar het theater kwam én iedereen die gewoon voorbij liep op straat en nieuwsgierig was. Het draaide voor Spoor altijd om het contact met de kijker, terwijl Decroux zich daar in feite niet zo om bekommerde. Spoor was ook commerciëler ingesteld. Dat begon al tijdens zijn tijd bij Decroux toen hij om zijn brood te verdienen in de artistieke Parijse cabarets begon op te treden met eigen solonummers, geïnspireerd door *mime corporel*.⁸² Deze waren vaak spectaculair om te zien, en in zekere zin op te vatten als een vercommercialisering van Decroux' techniek.

Een vierde verschuiving is er één van beheersing naar speelsheid en experiment. Experiment en spel vervulden in het avantgardistische West-Europese theater van eind jaren zestig een rol. Dit is ook terug te zien in de speelse manier waarop Spoor de rigide kaders van Decroux naar zijn hand zette. Op een eigenzinnige manier lieten de spelers van Mimetheater Will Spoor allerlei regels en beperkingen die Decroux hanteerde sneuvelen. Seksualiteit werd bijvoorbeeld expliciet tot thema gemaakt, en ook culturele diversiteit speelde een belangrijke rol. Decroux' lichaamsopvatting gaat voor een belangrijk deel uit van de beheersing van het instrument: het instrument kan gecontroleerd en doelbewust vormgegeven worden. In Spoors poëtica is het lichaam minder dociel. Dit komt met name tot uitdrukking in Spoors pleidooi voor wat hij 'instinctieve

82

Een aantal soli die Spoor in deze periode ontwikkelde waren *De metronoom*, *De buizerd*, en *De kikker*. In 1962 werden drie soli van Spoor in het programma *Mime-i-cri* op televisie vertoond: *De metronoom*, *Spiegelgevecht* en *De buizerd* (Spoor 1962).

beweging' noemt. Hoe reageert het lichaam instinctief op spanning, op gevaar, op extreme emoties, vroeg Spoor zich af. In het creëren van bewegingsmateriaal liet hij zich door deze vragen inspireren.

Dit alles hangt nauw samen met een laatste verschuiving in het denken die ik wil benoemen. Het makerschap zoals Decroux dat in theorie aan de speler toekeerde kreeg in de visie van Spoor een veel explicietere plek. Voor Decroux was de mimespeler zoals gezegd de bespeler van zijn eigen materiaal, het lichaam. In de praktijk voerde men in de studio van Decroux voornamelijk de ideeën, etudes en oefeningen van Decroux zelf uit, en was eigenzinnigheid niet zozeer gewenst. Decroux' opvatting van spelen als maken, speelde zich vooral af op het niveau van de uitvoering en had niet zoveel van doen met het ter plekke creëren van (nieuw) materiaal. Voor Spoor echter was eigenzinnigheid en inventiviteit in het maken een absolute kern van het mimespelen. Maken met het lijf, maar ook met alle mogelijke andere materialen, objecten en elementen. Immers: alle beweging is mime, in zijn optiek. Het lichaam gebruiken als instrument betekende voor Spoor, meer dan voor Decroux, dat de speler zélf daadwerkelijk tot maker werd van nog niet bestaande 'muziek'. Spelen is niet zozeer het uitvoeren (van wat een ander heeft bedacht); spelen is maken, spelen is uitvinden, spelen is doen. Het is voor een belangrijk deel te wijten aan Spoors invulling van Decroux' gedachte dat het lichaam van de speler een instrument is, dat in de Nederlandse mime traditie de speler nooit alleen maar speler is, maar ook altijd een (inventieve) maker. Hierin schuilt de anarchistische kant van de mime, die dwars ingaat tegen het regisseurtheater in traditionele zin.

In het vervolg van dit hoofdstuk zal ik laten zien hoe deze vijf verschuivingen afgeleid kunnen worden uit de praktijk van het maken en spelen.

1.11 London 1968: 'Mime with a difference'

Mimetheater Will Spoor werd in 1963 door Spoor opgericht. Na zijn studie bij Decroux (1951-1956) speelde hij eerst als solist in Parijse cabarets artistiques en ging op wereldtournee als assistent van pantomimespeler Marceau.⁸³ Terug in Amsterdam speelde hij mee in voorstellingen bij de Stichting Nederlandse Pantomime (SNP) en ging daar ook mimelessen geven.⁸⁴ In 1962 zette hij een eigen mimeschool op in theater de Brakke

⁸³

Spoor trad begin jaren vijftig regelmatig op in de Parijse cabarets La Fontaine des Quatre Saisons en l'Ecluse.

⁸⁴

Daarnaast speelde hij een tijdje in het cabaret van Jaap van der Merwe (1961-1962) en op televisie vertolkte hij de rol van Snuitje, de ene helft van het bandietenduo Snuf en Snuitje in de kinderserie *Pipo de Clown*.

Grond (1962-1963) en creëerde van daaruit zijn eigen spelersgroep, Mime-theater Will Spoor. De school werd al gauw weer opgeheven: het leiden van een school bleek niet zo aan Spoor besteed. En het studiotheater van de Brakke *Grond* werd al gauw verruild voor buiten spelen. Van 1964 tot en met 1966 speelde de groep iedere zomer voorstellingen in een grote theatertertent, die in allerlei stadsparken en op pleinen opgebouwd werd.⁸⁵ Spoor schreef: “Dankzij de traditionele omgeving van dit tenttheater, kunnen wij weer uit de ivoren toren komen, tot vermaak van iedereen” (Mimetheater Will Spoor 1964). Spoor plaatste Decroux’ *mime corporel* in het volle licht. Hij toetste de techniek op die manier aan (de eisen van) een groot en divers publiek. Decroux trad zelf zoals gezegd maar weinig op met zijn spelersgroep Theatre de Mime Etienne Decroux; hij zag er van te voren vaak enorm tegen op.⁸⁶ Hij speelde het liefst voor een zeer select door hem zelf uitgekozen groepje mensen, in zijn eigen studio. Zijn belangrijkste werk speelde zich af in de repetitieruimte. De tegenstelling tussen Spoor en Decroux kon op dit punt bijna niet groter zijn.

De programma’s van Mimetheater Will Spoor bestonden uit losse nummers: soli van Spoor en andere spelers (zoals Fran Waller Zeper) duetten en ensemblestukken.⁸⁷ In 1965 nam de groep het stuk *Acte sans paroles* van Samuel Beckett (1957) op het repertoire. In deze periode kwam het Mimetheater Will Spoor steeds meer onder invloed van het absurdisme te staan: van Jean Tardieu werd in 1966 *La Sonate et les trois messieurs – ou: comment parler musique* op het programma genomen. Drie spelers, met alle drie een andere culturele achtergrond (een Nederlander, een Fransman en een Afro-Amerikaan) voerden elk in hun eigen taal een verwarrende dialoog met elkaar. Een recensent schreef:

Will Spoor is ver afgeraakt van de romantische mimetraditie. Met zijn nieuwste werk leunt hij tegen het absurde theater

85

Het betrof een zogenaamde kiosktent genaamd Bosco, die tegenwoordig nog steeds op internationale theaterfestivals staat, waaronder *De Parade*. Zie <http://www.boscotheater.com>. Geraadpleegd op 1 maart 2017.

86

Erik Vos beschrijft in het boek *In de Arena* bijvoorbeeld hoeveel voeten het in de aarde had om het stuk *Les petits soldats* daadwerkelijk opgevoerd te krijgen. Decroux zegde op het laatste moment een aantal geplande voorstellingen in Tel Aviv in 1951 af, omdat het stuk naar zijn mening nog niet klaar was. Hij deed het tegenover de impresario voorkomen alsof zijn zoon Maximilien Decroux, die ook in de voorstelling meespeelde, een been had gebroken (Vos 1999, 41-53).

87

Fran Waller Zeper speelde een solo getiteld *De Japanse Steenhouwer*. En Spoor en Waller Zeper samen maakten bijvoorbeeld het duet *Pierrot: een moderne hommage aan een klassieke figuur uit de romantische mime traditie*.

aan, komt in de sfeer van Beckett, en daarbij waait zelfs een vleugje pop-art over. Het is lachwekkend en tegelijk sinister zoals hij en zijn groep dan door de arena schuiven als mensen, die langs elkaar heen leven in een wereldje vol kortsluiting. (“Kermistent in...(...)” 1965)

Het thematiseren van mislukkende of vreemdsoortige communicatie is een absurdistisch gegeven waar de groep zich duidelijk toe aangetrokken voelde.

In 1967 ging Mimetheater Will Spoor zoals gezegd failliet, vanwege stormschade, de te hoge kosten van het uitbaten van de tent, de te lage bezoekersaantallen en het uitblijven van subsidie. Spoor vertrok in 1968 samen met drie andere leden van de groep (spelers Ellen Uitzinger en Hein Vrasdonk en technicus Guus de Mol) naar Londen, om daar op uitnodiging van het Arts Lab hun meest recente voorstelling *Die Kunst der Fuga* te spelen. Ze bleven er uiteindelijk ruim een jaar.

De sfeer in het Londense Arts Lab beviel Spoor goed. Hij ervoer het als een stuk vrijer en radicaler dan in Nederland. Spoor:

Ik kan naar hartelust experimentele mimestukken uitproberen. Je hoeft hier niet iets te verkopen. Alles is er vanzelfsprekend. Iedereen komt hier ook. Van de dure freule tot de aan heroïne verslaafde stakker. En geen dag is er hetzelfde. Het kan best gebeuren dat er zomaar opeens een happening ontstaat. (De Tijd, 1968).

In het Arts Lab heerst een sfeer van vrijheid, multiculturalisme, van experiment en van het doorbreken van de sociale klassen, die Spoor diepgaand beïnvloed heeft.

Het Arts Lab werd in 1967 opgericht door Jim Haynes als een alternatieve ruimte voor ‘Mixed Media’ projecten.⁸⁸ Het was een avantgardistisch en idealistisch theater zonder geld, in het weekend 24 uur per dag geopend, door de week van 11 uur ’s ochtends tot 1 uur ’s nachts. Iedereen was welkom, er werden allerlei vormen van experimentele kunst gemaakt.⁸⁹ In de Nederlandse pers werd opgepikt dat zich in Londen een

88

Amerikaan Jim Haynes was een centrale figuur in de Engelse theater-avantgarde: naast het Arts Lab richtte hij ook de Traverse Theatre Club in Edinburgh op (1962) en speelde een belangrijke rol in *Edinburgh Festival Fringe*.

89

Naast het Mimetheater Will Spoor speelden en repeteerden onder andere Lindsey Kemp en David Bowie in het Arts Lab. De laatste was in de woorden van Jim Haynes “a huge Will Spoor fan.” (Haynes 2006)

interessante theater avant-garde aan het ontwikkelen was, waarvan het Mimetheater Will Spoor deel uitmaakte. Op 13 augustus 1968 verscheen een uitgebreid artikel in *De Tijd*. Het schetst de *scene* waarin het Mime-theater Will Spoor verbleef, en plaatste het Arts Lab in de context van een tweetal andere avantgardistische theaterclubs: het Open Space Theatre en de Inter-action Theatroscope. Het Open Space Theatre bracht op dat moment de voorstelling *Fortune and Men's Eyes* over homoseksualiteit in de gevangenis, waarin een pseudo-bewaker van elke toeschouwer diens vingerafdrukken neemt. In de de Inter-action Theatroscope (opgericht door de Amerikaan Ed Berman) was de voorstelling *The Nudist Campers Grow and Grow* te zien. De recensent schreef:

De middagvoorstellingen begonnen letterlijk achter de struiken van het nabijgelegen Hyde Park, waar de acteurs Marie Adams en Bill Bailey met grote zonnebrillen op en enorme vijgenbladeren voorgebonden, te voorschijn kwamen, om in de looppas de drukke Bayswater road over te steken, op Queensway het theatertje binnen te stuiven, waar het publiek inmiddels al plaats had genomen, nadat aan elke toeschouwer een groot kastanjeblad was uitgereikt.

(“Nieuw en snelgroeïend...(...)”, 1968)

Volgens de recensent had het stuk geen lange adem, en maakte het spoedig plaats voor “het keiharde off-broadway succes *The Electronic Nigger*, dat thans aanzienlijk meer belangstelling trekt” (*De Tijd*, 1968).

Mimetheater Will Spoor presenteerde in het Arts Lab drie voorstellingen. Om te beginnen was dat de Engelse versie van hun programma *Die Kunst der Fuga*, voor de gelegenheid omgedoopt tot *The Art of Fugue*. Vervolgens ontwikkelden ze ter plekke, in samenwerking met andere kunstenaars onder wie schrijver Baz Kershaw, nog een tweetal voorstellingen, getiteld *Crossmembers* en *Uncle Harry, or Hakuin and Harry, or The moral tale of the priest Hakuin, re-enacted in Uncle Harry's head*. De voorstellingen van Mimetheater Will Spoor werden door het Londense publiek met enthousiasme ontvangen en er verscheen een aantal lovende recensies. Men vond Mimetheater Will Spoor nieuw en verfrissend, en vooral buitengewoon levendig. *The Times* schreef op 27 februari 1968 over *The Art of Fugue*: “The whole entertainment has a spontaneity and liveliness I have never seen before in this kind of show.” De recensie is getiteld “Mime with a difference”, ofwel dit is geen mime zoals men gewend is, met witte gezichten (Percival 1968).

Crossmembers werd in het programmaboekje omschreven als een parabel in mime en geluid, een “arbitrary visual experience”. Het stuk

begon in complete duisternis, de toeschouwers voelden zachtjes plastic tegen hun wangen bewegen. Wanneer het licht langzaam opkwam bleek er een grote hoeveelheid enorme “worstvormige” plastic zakken aan het plafond te hangen (M.B. 1968). In één van de grote zakken zat een man, die zichzelf na een worsteling met behulp van een mes uit de zak los hakte, en zich volgens een recensent van *The Guardian* aldus uit de baarmoeder bevrijdde (Pritchett 1968). De voorstelling bestond uit ogenschijnlijk losse fragmenten die associatief met elkaar verbonden waren “a collection of weird and startling images”, maar kon volgens de recensent van *The Times* ook opgevat worden als een “bittere, elliptische verbeelding van de ontwikkeling van de mens van geboorte tot het graf” (M.B. 1968). Deze recensent was enerzijds “terrified” vanwege de plastic zakken tegen zijn gezicht, anderzijds beschrijft hij dat de voorstelling bij vlagen als een slapstick werkte. Bijvoorbeeld in de scène waarin “de aardige man in de gescheurde broek zichzelf ophangt in een flikkerend licht.”⁹⁰ Hij beschrijft verder een scène waarin iemand in een overall probeert een man met een bolhoed en een kous over zijn hoofd (die door de anderen de “gumnor” wordt genoemd en die gevangen lijkt te zitten op het podium) met een drillboor uit zijn benarde situatie te bevrijden (M.B. 1968).

Het stuk *Uncle Harry, or Hakuin and Harry, or The moral tale of the priest Hakuin, re-enacted in Uncle Harry's head* werd gespeeld door Will Spoor, zijn tekkel, Ellen Uitzinger en een aantal Engelse acteurs. Te oordelen naar het bewaard gebleven scenario, geschreven door Baz Kershaw, is het een nog extremere visuele collage dan *Crossmembers*, waarin geëxperimenteerd werd met filmprojecties. In de voorstelling gebeurde onder andere het volgende, aldus het scenario: “een vrouw zit opgesloten in een condoom, een priester schrijft Haiku's, een penis(-man) wordt opgewonden” (Kershaw 1968).⁹¹ Het geheel speelde zich af in een soort rechtbank-situatie.

Crossmembers en *Uncle Harry*... waren samenwerkingen die in het Arts Lab ontstonden. Uit het spaarzame papieren archiefmateriaal ontstaat het beeld van experimentele, vrij indringende fysieke montagevoorstellingen. Afgezien van deze impressies van de voorstellingen is het lastig om een nauwkeurig beeld te krijgen van wat zich moet hebben afgespeeld. Er is echter één bron die een uniek inzicht biedt in het werk van Mimetheater Will Spoor uit deze periode. Deze bron staat centraal in mijn analyse van Spoors opvatting van het lichaam als instrument. In 1969 maakte Spoor met de cineasten Arthur en Corinne Canthrell in Londen

⁹⁰
Vertaling MdL.

⁹¹
Vertaling MdL.

het (Engelstalige) filmische portret *Moving Statics: The Abstract Kinetic Art of the Dutch Mime Will Spoor*.⁹² Verschillende fragmenten uit de genoemde voorstelling *The Art of Fugue*, zoals deze in 1968 opgevoerd werd in het Arts Lab, zijn in deze documentaire te zien. Dit is cruciaal, omdat het de mogelijkheid biedt om Spoor's opvatting van het lichaam als instrument daadwerkelijk in beweging te zien.

1.12 Moving Statics

Moving Statics leent zich goed voor een analyse van de manier waarop Spoor werkte met de gedachte van het lichaam als instrument. De beelden zijn niet in een theatersetting, maar buiten op straat opgenomen. Andere fragmenten uit *The Art of Fugue* zijn in een studio gedraaid, waarbij door de filmmakers geëxperimenteerd werd met in- en uitzoombewegingen en een snelle montage van beelden. Daarnaast wisselen beelden van Londen, Spoor wandelend met zijn hondje en beelden van het werken met een groep leerlingen elkaar af. De beelden worden begeleid door een serie uitspraken van Spoor. Deze uitspraken uit *Moving Statics* geven in combinatie met het beeldmateriaal een goed inzicht in de poëtica van Spoor. In het onderstaande schets ik op basis van *Moving Statics* negen kernpunten die Spoor's visie op het lichaam als instrument samenvatten. Deze kernpunten illustreren de hierboven genoemde verschuivingen van het gedachtegoed van Decroux naar dat van Spoor. Alle citaten van Spoor die ik hier gebruik zijn afkomstig uit de film.

1. *Mime is een abstracte kinetische kunst*

I want to develop mime as an abstract kinetic art, submitting the body to laws of movement other than those of everyday life. Using the body as a composer uses an instrument, to produce a pattern of movement which – as in music – is a selfsufficient experience. (Spoor in Cantrill 1969)

Dit citaat uit *Moving Statics* kan opgevat worden als een artistieke beginselverklaring van Spoor, waaruit duidelijk de muzikale benadering van het lichaam spreekt. Het draait Spoor om het produceren van een muzikaal

⁹²

De film duurt 28 minuten en is gedraaid op 16 mm in zwart-wit. Twee 'voetnoten' bij deze film zijn de kortere filmpjes *Rehearsals at the Arts Laboratory* (Will Spoor rehearses Tardieu) en *Imprints* (Association of Images). Beide duren 4 minuten.

bewegingspatroon, dat een op zichzelf staande ervaring is: het behoeft geen verdere uitleg, er hoeft geen symboliek in gelezen te worden, het is wat het is. In de uitspraak van Spoor resoneert het beroemde pleidooi dat Susan Sontag in haar essay “Against Interpretation” (1964) hield. Zoals in de inleiding al kort werd genoemd, riep Sontag op tot het doorbreken van de hermeneutische traditie van (over)interpretatie van het kunstwerk. Ze suggereerde dat het kunstwerk niet geduid zou moeten worden, maar vooral ervaren in al zijn zintuiglijkheid en erotiek. De laatste, beroemd geworden zin van haar essay luidt: “In place of a hermeneutics, we need an erotics of art.” Het kunstwerk moet vooral zintuiglijk en zinnelijk gevoeld worden, en men moet niet nodeloos zoeken naar de betekenis ervan. Dit denken resoneert in de hierboven geciteerde uitspraak van Spoor. Mime is een abstracte kinetische kunst, een op zichzelf staande fysiek-muzikale ervaring. Wat het betekent doet niet zo veel ter zake, dat is voor iedereen een persoonlijke kwestie.

2. De ruggengraat als snaar

Spoor ontwikkelde zijn poëtica van het bewegende lichaam vanuit de vergelijking met het instrument dat hij het beste kende: de viool. In navolging van Decroux die het menselijk lichaam met een piano vergeleek, beschouwde Spoor de menselijke ruggengraat als een vioolsnaar.⁹³ Net als een violist gaat een mimespeler in beweging volgens Spoor op zoek naar verschillende manieren om de snaar aan te strijken: hard, zacht, abrupt, geleidelijk, teder of dwingend – de mogelijkheden zijn eindeloos. Spoor spreekt in *Moving Statics* over het creëren van ‘tiny measurements of dynamism and speed’. Het gaat hem erom in de beweging allerlei verschillende soorten klankkleuren te creëren, door op een muzikale manier te variëren in tempo en dynamiek. De termen ‘implosie’ en ‘explosie’ (die in Decroux’ vocabulaire niet voorkomen) worden door Spoor gebruikt als twee voorbeelden van klankkleuren: het volledig inkrimpen of juist naar buiten toe laten ‘ontploffen’ van het lichaam. In *Moving Statics* zijn fragmenten te zien waarin Spoor deze bewegingen toont. Het zijn twee heel verschillende soorten dynamische uitersten, twee verschillende manieren om de snaar te laten trillen.

93

De piano is een instrument dat (door het systeem van toetsen) letterlijk minder vrijheid biedt in de bespeling. Op de piano is een c een c, een violist kan er voor kiezen om veel kleinere en genuanceerdere toonsafstanden te spelen. Je zou kunnen zeggen dat het feit dat Spoor voor de viool kiest, symbolisch is voor de grotere keuzevrijheid van de bespeler die hij nastreeft.

3. *De kunst van het articuleren*

What I call technique is the art of articulation. How can we communicate in any language if we don't articulate?

(Spoor in Cantrill 1969)

De technische basis voor het gebruiken van het lichaam als instrument die Spoor hanteerde was de techniek van het articuleren, die rechtstreeks van Decroux afkomstig was. Articuleren met het lichaam wil zeggen de verschillende lichaamsdelen onafhankelijk van elkaar leren bewegen. Articuleren is helderheid scheppen in beweging: welk deel van het lichaam beweegt, welk deel niet? Zoals in het voorgaande besproken werd (zie paragraaf 1.3), creëerde Decroux een ingenieus systeem van articulaties. Spoor trainde dit jarenlang in Parijs voor een spiegel, en het is deze grammatica van de *mime corporel* die hij gebruikt om tot zijn eigen bewegingsidoom te komen. Articulatie zorgde volgens Spoor (in navolging van Decroux) voor de verstaanbaarheid van beweging, waarmee vooral bedoeld werd dat beweging helder zou moeten zijn: een duidelijke richting, een duidelijke lengte en geen parasietbewegingen.

4. *Beweging neutraliseren*

Let us neutralise the movements that are being imposed on us by our culture. Living in another discipline becomes a second nature. (Spoor in Cantrill 1969)

Articulatie vormde de technische basis voor dat wat Spoor het 'neutraliseren van beweging' noemde. Hij poogde zich vrij te maken van cultureel bepaalde, aangeleerde bewegingspatronen. Met neutraliseren bedoelde Spoor niet dat beweging nietsbetekenend zou moeten worden, maar dat beweging van herkenbare betekenissen zou moeten worden ontdaan. Zo ontstaat iets nieuws, iets wat de toeschouwer niet (her)kent en niet direct kan plaatsen. Dat levert een vervreemding op die Spoor interesseerde. Hier wordt de eigen richting van Spoor zichtbaar: dit is echt iets dat hem fascineerde en waar Decroux zich niet uitgesproken mee bezig hield. Vervreemding was niet waar Decroux naar op zoek was.

Met behulp van het gereedschap dat de *mime corporel* hem bood analyseerde Spoor heel precies de articulaties in hele dagelijkse menselijke bewegingen: het roken van een pijp, het binnenkomen door een deur. Hij was ook mateloos geïnteresseerd in de bewegingen van dieren, dingen en materialen: de behoedzaamheid van een hagedis, de manier waarop

zijn hondje achter een stok aanrent, hoe een schoorsteen omvalt.⁹⁴ Spoor wilde naar eigen zeggen een wetenschap van mime maken, waarmee hij bedoelde dat hij geïnteresseerd was in de objectieve analyse van beweging. Hij nam mime waar in alles om zich heen. Op basis van die waarnemingen begon hij te zoeken naar nieuwe bewegingsmogelijkheden. Hij onderzocht de wetten waaraan beweging onderhevig is (de zwaartekracht, maar ook culturele wetmatigheden), en probeerde deze te ondermijnen en in reactie daarop nieuwe wetten voor beweging te creëren. Spoor:

Natuurlijk volgen de bewegingen van het lichaam de wetten van het dagelijks leven, maar ik zoek naar hun tegengestelden. Wat de mime betreft is de zwaartekracht niet noodzakelijkerwijs naar beneden gericht, ze werkt in alle richtingen. De horizon is zelden horizontaal. (Spoor 1969a)

Spoor haalde de waargenomen bewegingen nauwkeurig uit elkaar om te zien uit welke onderdelen zij bestond. Vervolgens zette hij deze onderdelen op een nieuwe manier in elkaar, in een nieuwe volgorde, ontdaan van de oude logica.⁹⁵ Hij speelde met ritme en tempo, met dynamiek, met herhaling en omkering. Hij deed dat op zo'n manier dat de beweging uiteindelijk niet of niet geheel te herleiden was naar waar hij deze voor het eerst waarnam, en louter een muzikaal gegeven werd. Het is een absurdistisch uitgangspunt, dat leidde tot een vervreemdende montage van bewegingssequenties. Spoor gaf aan hierbij geïnspireerd te worden door filmtechnieken: "cutting away, leaving the essentials" (Spoor in Cantrill 1969) – waarbij hij droogjes opmerkte dat het er dan natuurlijk maar vanaf hangt wat je essentieel vindt. Over *Bugs Counterpoint*, één van de vier onderdelen van *The Art of Fugue*, schreef een recensent: "Shambling or hopping round the stage in bulky grey costumes, the three of them reproduce convincingly the sort of behaviour bugs might indulge in, and their movements gradually build up into fascinating patterns" (Percival 1968). Het ging Spoor niet om de letterlijke of realistische nabootsing van drie torren, maar juist om de vervreemding van die realiteit en de "fascinating patterns" die dan ontstaan.

94

Spoor: "Je ziet een zekere overeenkomst tussen de beweging van een voorwerp en die van een dier; in een vallende stok, wentelend in de ruimte, en een kat, juist vóór de sprong. (...) De volmaakte behoedzaamheid in de bewegingen van een hagedis... (...) De schok van de verrassing als een brok klei tegen de wand slaat... Een vallende schoorsteen is een dramatische beweging" (Spoor 1969a, z.p.).

95

"De analyse van de beweging in zijn samenstellende elementen, om ze daarna samen te vatten in een nieuwe volgorde", beschreef Spoor. (1969a, z.p.).

5. *Contrapunt*

Contrapunt als muzikaal gegeven boeide Spoor. Hij vertaalde dit naar een bewegingsopvatting. Meerdere van Spoor's stukken kregen de ondertitel 'counterpoint' mee.⁹⁶ Contrapunt werd als begrip voor zover ik heb kunnen achterhalen niet door Decroux gebruikt. Het is enigszins verwant aan diens notie van 'contrepoids', het in paragraaf 1.8 beschreven fenomeen van de tegenkracht waar een mimespeler zich altijd toe verhoudt.

Onder contrapunt wordt in de muziektheorie het horizontale verband tussen verschillende stemmen of lijnen in de muziek verstaan. Het is een specifieke stijl van componeren waarin de verschillende stemmen steeds min of meer gelijkwaardig ten opzichte van elkaar zijn en zich in voortdurende relatie tot elkaar ontwikkelen. Deze horizontale manier van denken over muziek staat in tegenstelling tot de harmonieleer, die uitgaat van een verticale analyse van muziek. Harmonieleer impliceert een heel andere hiërarchie tussen de verschillende stemmen waarin bijvoorbeeld onderscheid gemaakt kan worden tussen een primaire melodie en begeleidende stemmen. Contrapunt betekent zoveel als 'altijd in relatie tot elkaar', melodielijnen ontwikkelen zich nooit solo.

Dit gegeven vertaalt Spoor naar beweging: niet de solo-beweging, maar juist de relatie tussen de verschillende bewegingen en lichamen onderling, is wat hem boeit. Hij stelt in *Moving Statics*: "The solo mime-act is finished. Development demands group-work." Bewegen is wat hem betreft niet individueel of persoonlijk te noemen, het is niet alleen 'ik beweeg'; bewegen is altijd bewegen ten opzichte van, of in relatie tot. Bewegen ten opzichte van andere lichamen, maar ook ten opzichte van de ruimte, ten opzichte van de horizon, ten opzichte van stilstand, ten opzichte van rechtop staan, et cetera. Bewegen is je verhouden tot allerlei referenten of referentiepunten. Het bouwwerk van beweging is de compositie als geheel: het gehele contrapunt. De individuele speler is daar een onderdeelje van. Spelen is binnen deze manier van denken altijd samen-spelen, het zoeken naar de juiste samenklank tussen de lichamen.

Het stuk *Pink Metronome*, ook een onderdeel van *The Art of Fugue*, is hier een mooi voorbeeld van. Spoor maakte begin jaren vijftig in Parijs (toen hij nog geloofde in mime als solo-act) een solo van een paar minuten, getiteld *De metronoom* (Spoor 1962). Het is een technisch hoogstandje, en een goed voorbeeld van wat articuleren met het lichaam is. Begeleid door een tikkend geluid van een metronoom zien we Spoor op een virtuoze en uiterst ritmische manier allerlei complexe articulaties

96

Onder andere het genoemde *Bugs Counterpoint* (*Torren Contrapunt*). Ook *Pink Metronome* werd een tijdje opgevoerd als *Metronoom Contrapunt*.

van met name de armen en handen uitvoeren. Vanuit een hedendaags perspectief heeft het wat weg van breakdance-routines zoals popping en locking. Deze solo voerde Spoor jarenlang met succes op in de Parijse cabarets en café-chantants. Ruim tien jaar later maakte hij *Pink Metronome*, een stuk van ongeveer vijf minuten voor drie spelers. Het is een ultiem voorbeeld van Spoors mime-opvatting, en van het idee van het contrapunt.

Het verschil tussen *De metronoom* uit de jaren vijftig en Spoors bewerking van dit stuk *Pink Metronome* van eind jaren zestig is goed te zien in *Moving Statics*. In deze documentaire is te zien hoe *Pink Metronome* midden in Londen, aan de oever van de Theems wordt opgevoerd. Drie spelers (Spoor, Ellen Uitzinger en Hein Vrasdonk) staan aan de oever van de rivier, met op de achtergrond de Tower Bridge, heen en weer te ‘hoppen’; ze stemmen volgens een onnavolgbare logica hun bewegingen op elkaar af. Vrasdonk rookt ondertussen een pijp. Het ziet er vreemd, grappig en mooi uit tegelijkertijd. Het lijkt nergens op (ook niet op een roze metronoom), het verwijst nergens expliciet naar, het is simpelweg een fascinerend muzikaal bewegingspatroon. Het gevoel van absurditeit wordt in de filmopname versterkt door de setting midden in London en de interactie met het publiek: voorbijgangers lopen straal aan de drie voorbij, een enkeling blijft bevreemd staan toekijken. De ontwikkeling van de virtuoze solo *De metronoom* naar het intrigerende bouwwerk van drie lichamen in *Pink Metronome*, toont Spoors ontwikkeling van solist naar expliciete groepsspeler. Van solo naar contrapunt.

6. Denkspanning

Een intrigerende notie die Spoor gebruikt, en die hij ontleende aan Decroux, is het idee van denkspanning, of ‘*thought tension*’ zoals hij het in *Moving Statics* noemt. Het grijpt terug op het hierboven beschreven Decrouxiaanse idee van het zichtbaar maken van gedachte in het lichaam door middel van de spieren. Als het denken een spier is, zoals Decroux het beschreef, dan kan die spier ook ontspannen of gespannen worden, zo redeneerde Spoor. Beweging moet met een soort geestelijke concentratie uitgevoerd worden, zodat het –volgens Spoor– iets wordt “dat je als toeschouwer kunt pakken, iets dat echt is, dat bestaat” (1969a, z.p.). Zoals een woord een expressie is van een gedachte, zo zou ook beweging de uitdrukking van gedachte kunnen zijn, redeneert Spoor. Hij zegt over het hierboven beschreven stuk *Pink Metronome*:

What I’m looking for is that, even like in *Pink Metronome*, moving like a lantern- pole or as a tree, or as a broomstick

(but it is none of those...) – strictly moving forward and sideways – that every movement for me, by the tension I need to do it that way, creates in my head a kind of *thought tension*, by which the movement becomes something that exists, that you can catch as an onlooker, something that has been thought about. Like a word is an expression of a thought. (Spoor in Cantrill 1969)⁹⁷

Spoor volgt hier duidelijk Decroux en diens ambitie om via het lichaam het denken zichtbaar te maken. Beweging drukt in de benadering van Spoor geen ‘diepe gevoelens’ uit, maar wel ‘gedachte’.

Het is enigszins lastig te begrijpen wat Spoor nu precies onder *thought tension*, denkspanning, verstaat. Hij lijkt in ieder geval te doelen op het feit dat bewegen ook een mentale activiteit is, of daarmee samen gaat. Om een beweging (tempo, dynamiek, ritme) helder uit te voeren, moet de speler geconcentreerd zijn en precies nadenken. Dit geeft aan de beweging volgens Spoor een bepaald soort kwaliteit mee; een precisie in de muzikaliteit van de uitvoering, een overtuiging in uitvoering wellicht ook. Hierdoor roept de beweging ook makkelijker gedachten op in de toeschouwer bij het zien ervan. “Nieuwe bewegingen roepen nieuwe gedachten op,” aldus Spoor (1969a, z.p.). Door te stellen dat bewegingen net als woorden uitdrukking geven aan een gedachte, lijkt Spoor te suggereren dat beweging een vorm van fysieke filosofie zou kunnen zijn. Het gaat er daarbij niet zozeer om dat de speler een letterlijke gedachte aan het publiek overdraagt, maar meer dat de speler haar bewegingen bewust, met ‘denkspanning’ uitvoert en daarmee ruimte geeft aan de toeschouwer om nieuwe gedachten te denken. Bewegen en denken zijn voor Spoor, en daarin volgt hij Decroux, in een voortdurend samenspel met elkaar verweerd. Bewegen is denken, en denken is bewegen.

7. *Instinctief bewegen*

Tegelijkertijd – en dat is misschien een paradox – verzette Spoor zich tegen het idee van mime als een vorm van intellectueel bewegen. In *Moving Statics* vertelt hij dat het hem gaat om “instinctive movement

⁹⁷

“Wat ik zoek is dat, zelfs als je zoals in *Pink Metronome* hele eenvoudige bewegingen maakt : bewegen als een lantarenpaal, of als een boom, of als een bezemsteel (maar dat is het allemaal niet...) -gespannen en strak voorwaarts en zijwaarts – dat elke beweging voor mij, door de spanning die ik nodig heb om het zó te doen, in mijn hoofd een soort van denk-spanning teweeg brengt, waardoor de beweging iets wordt dat bestaat, wat je als een toeschouwer kunt vatten, iets waarover is nagedacht” (Spoor 1969a, z.p.).

rather than intellectual comprehension.” Hij legt uit dat hij met instinctief bewegen bedoelt dat bewegen voor een mimespeler zou moeten voelen als het lopen op een evenwichtskoord: het hele lichaam is alert, wakker en op zijn hoede.⁹⁸ Het lichaam is gespannen en ontspannen tegelijkertijd.

Kijkend naar *Moving Statics* valt vooral de enorme speelsheid op waarmee Spoor te werk gaat. Hij analyseert de bewegingsmogelijkheden van het menselijk lichaam op een grondige manier en is daarin kinderlijk en speels te noemen. Een knikker aan een touwtje zwaait door de ruimte, Spoor ontwijkt steeds net de aanraking, en maakt geluiden met zijn stem om het zwaaien te illustreren: ‘Wápppp... Wóéiiii...’. Het instinctief bewegen waar hij over spreekt, betekent dat de instinctieve acties en reacties van het lichaam voor hem belangrijk zijn: hoe reageren mensen instinctief op gevaar, op snelheid, op materialen... en welke lichaamsvormen en bewegingen horen daarbij?

Dieren en hun instinctieve (bewegings)gedrag zijn voor Spoor een grote inspiratiebron. Maar hij noemt ook een mens die plotseling versteend raakt van angst als voorbeeld van instinctief gedrag dat hem fascineert. In *Moving Statics* beschrijft Spoor:

Voor mij is het veel interessanter een gefixeerde vorm te vinden van iemand die verstard raakte door een plotselinge emotie, en te ontdekken hoe iemand handelt als hij zich in deze bijzondere stemming gaat bewegen. Laat hem worden meegesleept door die emotie zelf, dan beweegt hij zich werkelijk als een element van dat gevoel. (1969a, z.p.)

Spoor spreekt zich in *Moving Statics* duidelijk uit tegen acteren als het spelen van emoties, en tegen het tonen van zijn eigen gevoelswereld. Daar heeft niemand iets mee te maken, zo stelt hij. Maar de vormen die het instinctieve lichaam onder invloed van (extreme) emoties aan kan nemen boeien hem wel degelijk. Met die vormen kan een spel gespeeld worden.

Het stuk *Penis Invention* (*Penisinventie*), ook één van de vier delen van *The Art of Fugue*, maar niet opgenomen in de documentaire *Moving Statics*, stelt instinctieve beweging op een heel letterlijke en voor sommigen klaarblijkelijk aanstootgevende manier centraal. Toen ze de voorstelling in 1968 in Italië speelden werden Spoor en medespeler Tony Crerar voor *Penis Invention* gearresteerd wegens het overtreden van de wetten

⁹⁸

Het beeld van de koorddanser is interessant omdat juist het lopen op een koord gelijktijdig instinct én controle met zich meebrengt.

op de openbare zeden. Ze kwamen er zelfs een tijdje voor in een gevangenis terecht.⁹⁹ Spoor beschreef de voorstelling als volgt:

Het is gebouwd op het idee van twee mensen die elkaar zien en weten waar ze mee bezig zijn. Een erg normale toestand. We zijn gewapend met een enorme peniskoker. Op het toneel staat een krul: lekker Amsterdams. Maar het zijn in dit geval eigenlijk twee krullen in de vorm van een verlengd vraagteken. Alsof er dus twee werelden verbonden zijn. We zetten het bij voorkeur midden in het publiek, iedereen moet dan maar zien wat hij te zien krijgt. En dan zijn er dus die twee mensen met dat enorme geslachtsapparaat. Of liever het symbool ervan. Pronkstukken, wat dus klopt met de werkelijkheid. En ze doen er alles mee behalve wat gebruikelijk is: ze vechten ermee, ze kijken ermee, ze voelen ermee. Het zijn hun handen, hun ogen, hun gevoelens. Elk idee wat ze hebben, komt ermee tot uitdrukking. Normaal menselijk. Uiteindelijk ging het er mij om, een goede compositie te maken. Om iets te maken wat blijft staan. In Zürich konden ze er niets mee beginnen. Ze hebben alleen maar gelachen om het feit dat het peniskokers waren totdat ze op een gegeven moment tot de ontdekking kwamen dat het gènant werd en ze gewoon niet meer keken. (Spoor 1967)

Spoor is wars van intellectueel bewegen: hij zoekt altijd naar humor, absurditeit en menselijkheid. Een goed voorbeeld van die menselijkheid zijn deze penismannen, maar ook de speler die tijdens het uitvoeren van *Pink Metronome* een pijpje rookt. We kijken naar instinctief bewegende mensen, niet naar abstracties of poppen.

8. *'Getting rid of your own superficial personality'*

Ondanks dat Spoor ons naar bewegende mensen en niet naar abstracties wil laten kijken, is het niet zijn bedoeling dat spelers 'zichzelf' zijn of tonen. Spoor vindt dat mimespelers op het toneel van hun eigen opper-

⁹⁹

“De Nederlandse mimespeler Will Spoor uit Amsterdam is gisteravond door een gerecht in de Italiaanse stad Arezzo tot een gevangenisstraf van 10 maanden voorwaardelijk en een geldboete van 60.000 lire (f 360) veroordeeld. Het gerecht heeft hem en een Australische acteur schuldig bevonden aan aanstootgevende voorstelling te hebben gegeven. De beklaagden verklaarden voor de rechtbank niet geweten te hebben, dat zij met hun nummer, waarbij grote seks-symbolen aan het publiek getoond worden, de Italiaanse wetten op de openbare zeden hadden overtreden” (De Telegraaf, 29-10-1968).

vlakkige persoonlijkheid af moeten zien te komen.¹⁰⁰ De speler is wel degelijk menselijk, en verbergt deze menselijkheid niet. De speler is fysiek instinctief, hij rookt een pijp, hij is geen abstractie of robot. Maar dat betekent niet dat hij zijn eigen persoon, ego, geschiedenis of psychologie aan het publiek probeert te tonen. Hij bespeelt zichzelf als instrument: zijn lichaam is materiaal, hij musicceert. Hij is niet bezig met het naspelen van de werkelijkheid. Spoor vindt de werkelijkheid niet alleen ‘a damn bore’, hij geeft ook aan dat de realiteit van zichzelf al dramatisch, komisch en tragisch genoeg is. De realiteit hoeft niet nagebootst te worden.

Spoor heeft een grote aversie tegen het acteurstheater dat hier in zijn beleving wél om draait. Hij beschuldigt in *Moving Statics* het acteurstheater van letterlijkheid en exhibitionisme: “I hate the actors theatre, I hate its elegance, I hate its exhibitionism, I hate its mannerism. I don’t like to express the human situation in a literal way.” Spoor zoekt in tegenstelling hiermee naar een bepaalde mate van objectiviteit, en stelt de analyse van beweging centraal: “I try to make a science out of mime, instead of an expression of my most inner feelings. For nobody has anything to do with what I think.” Het is de objectiviteit van beweging die hem interesseert, niet de beweging opgevat als expressie van de psyche.

9. Materialiteit

Spoor gebruikte zoals gezegd niet alleen het menselijk lichaam als materiaal, maar interesseerde zich ook voor allerlei andere materialen en hun bewegingsmogelijkheden. Zijn gebruik van verschillende soorten materialen op het toneel (karton, plastic, knikkers et cetera) kan beschouwd worden als manifestatie van zijn interesse in analyse en objectiviteit: Welk geluid maakt ribbelkarton? Kun je karton eten? Hoe dicht kun je een zwiepende knikker jezelf laten naderen zonder dat hij je raakt? Dit werken met materialen was eveneens een strategie om te ontkomen aan zelfexpressie en psychologie op het toneel. Materialen en hun eigenschappen werden in Spoors mime expliciete medespelers, waartoe de mimespelers zich moesten verhouden en waarmee zij de dialoog aangingen.

Cardboard Column Canon (*Kartonkoker-Kanon*), het vierde deel van *The Art of Fugue* is een stuk dat voortkomt uit Spoors fascinatie voor de bewegingskwaliteiten van materialen en objecten. Hoofdrolspelers in

¹⁰⁰

Drie citaten uit de film: 1) “Ik wens mezelf los te maken van die voortdurende drang mezelf bloot te geven.” 2) “Ik probeer een wetenschap van mime te maken, in plaats van een expressie van mijn diepste gevoelens. Want niemand heeft er iets mee te maken wat ik denk.” 3) “Ik denk dat iemand in zijn werk zijn eigen oppervlakkige persoonlijkheid moet zien kwijt te raken en moet proberen die persoonlijkheid te creëren die hij meent te moeten zijn” (1969a, z.p.).

het stuk zijn drie grote rollen ribbelkarton, waar de drie spelers zich bij aanvang van het stuk (onzichtbaar voor de toeschouwer) in bevinden. De drie rollen gaan “de confrontatie met elkaar aan,” aldus een recensent, en daarna gaan er langzaam kleine luikjes in de rollen open. (“Midnight... (...)” 1968). Bij de één komt er een bananenschil uit, bij de ander een zeepbel, en door het derde luikje wordt een ballonnetje met een getekend hoofd erop opgeblazen. In *Moving Statics* is te zien hoe zeepbellen en rook door de luikjes komt, en hoe drie kleine opwindfiguurtjes naar buiten komen. Dit alles wordt begeleid door een soundtrack van vreemde piepgeluiden. De drie spelers breken uiteindelijk los uit hun verpakking, aldus de recensent. In *Moving Statics* is te zien hoe Spoor zelf geheel in karton verpakt is en langzamerhand al het karton lijkt op te eten, om naakt over te blijven. Spoor: “Why try to express commonplaces as performer, when a piece of cardboard can do it in a much more universal way?” (Spoor in Cantrill 1969). Het draait er niet om je eigen oppervlakkige persoonlijkheid aan het publiek te tonen, het gaat om het musiceren met materiaal en wat (de confrontatie met) het materiaal mogelijk maakt.

1.13 Conclusie: mime corporel met de pijp in de mond

In het bovenstaande heb ik laten zien hoe in de jaren zestig van de vorige eeuw in de Nederlandse mime een eigen inventieve draai werd gegeven aan Decroux’ uitgangspunt ‘het lichaam als instrument.’ Ik heb laten zien dat de muzikale metafoor met name in het werk van Spoor tot heel eigen toepassingen leidde, en tot een nieuwe opvatting over mime als muziek voor de ogen. Aan de hand van een analyse van het concept *zéro* in het werk van Decroux werd duidelijk dat zowel voor Spoor als voor Decroux het denken over het lichaam als instrument een manier was om te ontkomen aan het idee van spelen als ‘doen alsof’ en persoonlijke expressie. Door het lichaam te instrumentaliseren, redeneerde Decroux, kan het de (zichtbare) individualiteit afschudden en tot symbool worden. Spoor was zoals gezegd niet zo geïnteresseerd in die symbolische kant, maar zocht eerder naar het absurdistische. Het lichaam opvatten als instrument schiep ruimte tussen het lichaam en de bespeler van het lichaam, waardoor een heel nieuwe opvatting over de identiteit van de speler kon ontstaan.¹⁰¹ Zoals ik heb laten zien houdt deze benadering van de speler verband met het gedachtegoed van Decroux, maar ze grijpt ook terug op een aantal oudere gedachten over acteren, zoals Von Kleists reflectie over het mari-

¹⁰¹

De Nederlandse taal biedt wat dit betreft een mooi en bruikbaar onderscheid tussen de termen spelen en bespelen. In de Engelse taal zijn beide woorden simpelweg ‘play’.

onettentheater en Craig's übermarionet. Ik sluit dit hoofdstuk af met een aantal conclusies over de manier waarop Spoor's specifieke toepassing van de *mime corporel* kenmerkend is voor het Nederlands mimed Denken in bredere zin.

Decroux' *mime corporel*, waarvan de kiem gelegd werd in de jaren dertig van de vorige eeuw, was symbolistisch, gestileerd, onconventioneel, intellectueel, en voor een select publiek. Nederlandse mime van eind jaren zestig van de vorige eeuw was speels, vervreemdend, multimediaal, onconventioneel en stond midden in de wereld. Het symbolisme van Decroux maakte daarin zoals ik heb laten zien plaats voor een fysiek absurdisme: het creëren van vervreemding door middel van beweging. De absurditeit werd bij Spoor in belangrijke mate veroorzaakt door een combinatie van alledaagsheid en abstractie. *Mime corporel* midden op straat met de pijp in de mond. Zero (zelf)expressie en 'het is wat het is'. Dit is een typisch Hollandse interpretatie van Decroux' gedachtegoed te noemen. Door beweging als muziek op te vatten en niet als symbool voor iets anders werd in een Nederlandse context de *mime corporel* in zekere zin ontheiligd. Beweging 'is wat het is', een op zichzelf staande, muzikale ervaring.

Dit betekent dat mimespelen in de Nederlandse traditie in essentie het ontwikkelen van een grote fysiek- muzikale gevoeligheid is (op basis van de kennis van de articulatiemogelijkheden van het lichaam) die gepaard gaat met een sterk bewustzijn van compositie, montage en vorm. De speler leert bewustzijn te ontwikkelen voor de externe vorm die ze met haar lichaam creëert, en hoe deze zich verhoudt tot de andere lichamen of materialen en vormen waar mee gewerkt wordt. Het kompas van de speler is de fysieke beheersing gekoppeld aan haar gevoel voor ritme, timing, en dynamiek. Dit houdt verband met de manier waarop in de Nederlandse mime de begrippen spelen en maken met elkaar verweven zijn. Spelen is *maken in het moment*. Eigenzinnigheid en inventiviteit in maken (met het lichaam, maar ook met alle mogelijke andere materialen, objecten, elementen) vormde voor Spoor een absolute kern van het mimespelen. Spelen is niet uitvoeren wat een ander heeft bedacht, spelen is maken, spelen is uitvinden, spelen is doen. Het lichaam als instrument verwijst daarmee naar een specifieke opvatting van spelen als een vorm van maken die centraal staat in het Nederlands mimed Denken.

2

Stilstand

Mime wordt vaak omschreven als kunst van de beweging. Het is echter opvallend hoe vaak in het archief en discours van de Nederlandse mime het gegeven stilstand opduikt. John Cage vatte stilte op als het vergeten deel van muziek. Hij bedoelde daarmee dat de essentie van muziek niet alleen besloten ligt in de noten, maar juist ook in de stilte rondom de noten (Cage 1973, 7-8). In analogie hiermee laat ik in dit hoofdstuk zien dat in Nederlandse mime een pleidooi gehouden wordt voor stilstand als het vergeten deel van beweging. De ‘essentie’ van mime bestaat niet alleen uit beweging, maar juist ook uit stilstand.

Een voorbeeld uit het archief van Mimetheater Will Spoor kan dit illustreren. In het programmaboekje uit de zomer van 1966 staat geschreven:

Onze mime vertelt geen verhaal, reproduceert geen gebeurtenissen. Onze mime speelt zich af in dat ondeelbaar ogenblik waar, in het dagelijks leven, alles stil lijkt te staan. In de adempauze vóór het uitgesproken woord. In de stilte na de klap. Een beeld van wat zich afspeelt in ons lichaam vóordat onze tranen vloeien of de lach losbarst.

(Mimetheater Will Spoor 1966)

De spelers van Mimetheater Will Spoor benoemen niet zozeer de bewegende mens, maar juist momenten van (schijnbare) stilstand als hun grootste inspiratiebron. Momenten waarop alles stil lijkt te staan, maar waar onder de zichtbare buitenkant het lichaam en de geest volop in beweging zijn. Deze beweging blijft volgens de spelers van Mimetheater Will Spoor in het genoemde programmaboekje vaak “steken onder het colbert, achter de goede manieren en in een stroom van woorden.” Mimetheater Will Spoor stelde zich tot doel juist de beweging in deze stilstand te laten zien en er “een nieuw spel mee te spelen.” Dit is een belangrijk punt. Ten eerste duidt het erop dat Spoor en zijn groep mime niet zozeer opvatten als de kunst van de observatie (en nabootsing) van de bewegende mens, maar eerder als de kunst van de observatie van de beweging in de (schijnbaar) stilstaande mens. Daarnaast manifesteert zich hier de liefde voor wat ik *tussenmomenten* zou willen noemen, die in de opvoerings-traditie van de Nederlandse mime tot in het heden zichtbaar is, en die voortkomt uit de interesse voor stilstand. Niet het tonen van de klap zelf,

maar juist het moment daaraan voorafgaand of vlak daarna; niet het tonen van het huilen, maar het schijnbaar onbeduidende moment daarvoor. Het zijn de stilstanden of nulpunten rondom de dramatische hoogtepunten in het dagelijks leven die voor de spelers van Mimetheater Will Spoor, en voor vele mimers na hen, het meest fascinerend blijken te zijn. Men zou dergelijke punten ook nulpunten kunnen noemen, of Zero. Er gebeurt schijnbaar niets. Zero beweging, zero drama.

In dit hoofdstuk onderzoek ik welke rol stilstand in het Nederlands mimed Denken vervult, en gebruik daarbij Zero als zoeklicht. De fascinatie voor stilstand vindt men niet alleen bij Spoor, maar ook bij vele anderen in de Nederlandse mime, zowel in de historie als in de actualiteit. Aan de hand van zoeklicht Zero laat ik in dit hoofdstuk zien dat in de Nederlandse mimetraditie het benadrukken en insceneren van stilstanden een bijzonder belang krijgt. Het uitzonderlijke belang dat in Nederlandse mime aan het begrip Zero wordt gehecht is indicatief voor het belang dat in deze traditie aan stilstand gegeven wordt (zie de inleiding, paragraaf 0.8). In de Nederlandse traditie is stilstaan of ‘gewoon staan’ (Smits 2007, 70) meer en meer een synoniem voor Zero geworden (Van der Schoot en Boogaardt 2015, 28; Louwes 2015). Dit wordt mooi geïllustreerd door een fotoserie in een themanummer van het vakblad *Theatermaker* uit 2015, dat geheel en al in het teken stond van Zero, wat het belang dat in Nederland aan Zero wordt gehecht nogmaals onderstreept. Fotograaf Annaleen Louwes fotografeerde voor deze gelegenheid verschillende mimespelers, van verschillende leeftijden, ‘in hun Zero.’ Op de foto’s staan alle spelers stil en rechtop met hun armen losjes langs hun lichaam (Louwes 2015, 27-59).

Dit is een typisch Nederlandse interpretatie van Decroux’ *zéro*. Voor Decroux was *zéro*, zoals gezegd, niet persé één stilstaande rechtop-gestreckte houding. Decroux koos in tegenstelling tot wat vaak gedacht wordt niet één ultiem fysiek beginpunt. Iedere houding en zelfs iedere beweging kon voor Decroux in principe een *zéro* zijn: een beginpunt van waaruit iets anders voort gaat komen, een relatieve ‘leegte’ die zich zal transformeren in iets anders. Voor Decroux verwees *zéro* dus naar allerlei verschillende manieren van beginnen. Het is specifiek in de Nederlandse context dat de sterke connectie tussen stilstaan en Zero gelegd werd (De Langen 2015c; Vogels en De Haas 1994, 54-55). Stilstaan is de oer-geste van de Nederlandse mimespeler. Stilstaan is nul, oftewel: leegte, het niets, het betekenisloze, de stilte. Stilstaan is de tegenkant van het veelzeggende, het dramatische, het spectaculaire.

In Nederlandse mime-educatie speelt stilstaan traditioneel een belangrijke rol. Al op de eerste Nederlandse mimeschool, die in 1961 ontstond

als onderdeel van de Stichting Nederlandse Pantomime, vormde stilstaan een onderdeel van de fysieke training van de mimespeler.¹⁰² Nog steeds worden studenten aan de Mime Opleiding vanaf het eerste jaar vertrouwd gemaakt met het concept Zero, dat opgevat wordt als een zo neutraal mogelijke manier van rechtop stilstaan, met een open aanwezigheid en zonder duidelijke expressie.¹⁰³

Het belang dat in mime-educatie aan stilstand wordt gehecht weerspiegelt zich in de uitvoeringspraktijk. Er zijn niet alleen diverse voorbeelden van het enceneren van letterlijke stilstanden aan te wijzen (de voorstelling van Nieuw West die ik in de inleiding besprak is er hier één van), er is daarnaast sprake van een wijd verbreide interesse voor aan stilstand gerelateerde thema's als stilte, verstilling, leegte en het verstrijken van tijd. In dit hoofdstuk ga ik na op welke manieren het gegeven stilstand een rol speelt in het Nederlands mime denken, en waar de fascinatie voor stilstand binnen het Nederlands mime denken vandaan komt.

Zoals uit het bovenstaand citaat blijkt, doet Spoor een aantal interessante uitspraken met betrekking tot stilstand, maar het is in het bijzonder het werk van mimespeler Wouter Steenbergen dat ik gebruik om in dit hoofdstuk de centrale rol van stilstand als fundamenteel aspect van het Nederlands mime denken te analyseren. Steenbergen was onder andere leerling van en speler bij Spoor en voltooide de Mime Opleiding in 1973. Het is, zo betoog ik, voor een belangrijk deel op het werk en de reflectie van Steenbergen terug te voeren dat stilstand tot op de dag van vandaag zo'n essentieel begrip is in de Nederlandse mime.

In 1994 schreef Steenbergen een uitgebreide beschouwing over zijn eigen spelerschap. De tekst heeft als onderwerp 'het Nieuwe Stilstaan,'

¹⁰²

Dit blijkt onder andere uit tekeningen van mimespeelster Fran Waller Zeper, die in 1963 gepubliceerd werden in het mime tijdschrift *Idee*. Op de cartoonachtige tekeningen toont Waller Zeper op een humoristische manier 'mime in beeld'. Ze schrijft erbij: Tijdens de training stemmen wij ons instrument. Bijgaande tekeningen laten u de eerste oefeningen zien: do-re-mi; waarvan 'do' de moeilijkste is. Alles wat er op 't toneel het gemakkelijkste uitziet, vergt van de speler de meeste inspanning." De 'do' tekening toont de mime-speelster in Zero: ze staat rustig stil, met haar handen in haar zakken, rechtop en met haar voeten helemaal uitgedraaid, hielen tegen elkaar. Bij 'ré' en 'mi' begint ze zichzelf in allerlei ingewikkelde (en onmogelijke) fysieke knopen te leggen (Waller Zeper 1963a, 30-32).

¹⁰³

Naast deze door Decroux geïnspireerde opvatting van stilstaan, wordt stilstaan op de Mime Opleiding traditioneel gezien ook benaderd vanuit een Aziatisch idioom, middels lessen in Wushu (een Aziatische krijgskunst) en, meer recent, door trainingen in Chi Kung. Zie Den Dekker (2010).

waarmee hij een door hem ontwikkelde speltechniek aanduidde.¹⁰⁴ De tekst geeft een intrigerend inzicht in het denken over spelen zoals Steenbergen dat in de loop van zijn leven (1950-2000) ontwikkelde, en met name in de rol die stilstaan (in de vele betekenissen die hij aan dat begrip gaf) daarin speelde. Zijn visie op spelen als het spelen met stilstaan heeft Steenbergen middels zijn docentschap overgedragen aan generaties andere mimespelers. “Het Nieuwe Stilstaan” is daarom een sleuteltekst als het er om gaat te begrijpen op welke manier stilstand in het Nederlands mimen denken functioneert.

Aan de hand van Steenbergen beargumenteer ik in dit hoofdstuk dat stilstand binnen de Nederlandse mime veel meer behelst dan alleen een fysieke vorm. De functie en de betekenis van stilstand gaat verder dan dat. Stilstand is een fundamenteel en bepalend gegeven binnen het denken over wat spelen eigenlijk is. Ik laat zien dat dit samenhangt met de manier waarop – in de traditie van Decroux – over beweging gedacht wordt. Geïnspireerd door Decroux benaderde de Nederlandse mime avant-garde van de jaren zestig beweging als *het verplaatsen van stilstanden*.

Stilstand is nodig om beweging zichtbaar te maken, zo werd geredeneerd, zoals stilte nodig is om geluid te laten horen. Mimespeler en maker Frits Vogels, een andere vooraanstaande figuur in de ontwikkeling van Nederlandse mime als kunstvorm, die in hoofdstuk drie uitgebreid aan de orde zal komen, beschreef stilstanden voor een mimespeler als “de visuele rusten en zelfs de maatstreepjes van het bewegende lichaam” (Vogels 2015). Stilstand vervult dus niet alleen een rol als basishouding (Zero), stilstaan is bepalend voor de algehele compositie en muzikaliteit van het spel, waarbij de speler stilstand gebruikt als grondtoon om steeds even bij terug te keren of vanuit te beginnen.

Ik laat zien dat de fascinatie voor stilstand in Nederlandse mime voortkomt uit het streven van de mime avant-garde uit de jaren zestig om door middel van het lichaam het verstrijken van tijd zichtbaar en voelbaar te maken. Vogels schreef in 2015 over de functie van stilstanden (die hij Zero’s noemt) in bewegingssequenties: “Al die inzetten en afrondingen van bewegingen geven de mogelijkheden om *grip op de tijd te krijgen*” (Vogels 2015, z.p.). Dit is een essentiële gedachte die kenmerkend is voor het denken over spelerschap in de Nederlandse mimetraditie. Uit de tekst

¹⁰⁴

Steenbergen sprak deze tekst uit als lezing ter gelegenheid van de bijeenkomst “Stil!”, een middag met lezingen en demonstraties over stilte en stilstand tijdens het Theaterfestival 1994. Een verkorte versie van de tekst werd in 1994 gepubliceerd in het tijdschrift *Notes* (1994, 19-21). De gehele originele tekst heb ik gekregen uit de persoonlijke collectie van Mike van Alphen. Deze tekst draagt geen titel, er staat slechts ‘Wouter Steenbergen’ boven, maar aangezien ‘het nieuwe stilstaan’ het hoofdonderwerp is, verwijs ik met die titel naar deze tekst.

“Het Nieuwe Stilstaan” van Steenbergen blijkt dat het er in Nederlandse mime niet eens zozeer om draait om beweging an sich te tonen, maar om middels het lichaam de tijd en het verloop van de tijd zichtbaar en tastbaar te maken. Een mimespeler speelt, via het lichaam, een spel met de tijd.

Dit hoofdstuk over stilstand gaat dus ook in belangrijke mate over de omgang met tijd. Kenmerkend voor de Nederlandse mimetraditie is de zoektocht naar het laten vervagen van de fundamentele grens tussen stilstand en beweging: wanneer wordt stilstand een beweging, wanneer wordt beweging een stilstand? In Nederlandse mime is niet de *scheiding* tussen stilstand en beweging fundamenteel, maar juist de poging de schijnbaar fundamentele scheiding tussen stilstand en beweging op te heffen, te bevragen en ermee te spelen. Het zijn de grensgebieden tussen bewegen en stilstaan die Steenbergen als speler mateloos fascineerden. Deze fascinatie droeg hij over op velen.

Alvorens Steenbergen te bespreken, zoom ik in dit hoofdstuk in op de rol van stilstand in de praktijk van Decroux, aan wie Steenbergen wat betreft zijn opvattingen met betrekking tot stilstand in grote mate schatplichtig was. Ik laat zien welke plaats stilstand binnen het gedachtegoed van Decroux inneemt, om vervolgens aan te kunnen tonen wat voor Nederlandse twist daar mede door Steenbergen aan gegeven werd.

2.1 Het verplaatsen van stilstanden

Stilstand als gegeven speelde een belangrijke rol in Decroux’ *mime corporel*. Stilstand werd door Decroux beschouwd als het fundament voor de beweging die er op zal volgen (of niet). Of andersom: stilstand is het gevolg van de beweging die eraan vooraf ging. Zo is stilstand steeds als een (terugkerend) nulpunt ingebouwd in het denken over beweging. Maar de verknoping tussen beweging en stilstand gaat veel verder dan dat.

Centraal in Decroux’ denken over beweging staat het begrip *articulatie*, zoals ik dat in het eerste hoofdstuk heb beschreven. Articuleren impliceert een manier van denken over beweging in termen van stilstand versus beweging. Een articulatie van het hoofd betekent immers dat alléén het hoofd beweegt, de rest van het lichaam ‘staat stil’. Zo kan iedere beweging in *mime corporel* afzonderlijk in kaart gebracht worden als een optelsom van lichaamsdelen die bewegen en lichaamsdelen die niet (mee)bewegen. Anders gezegd: iedere afzonderlijke beweging bestaat uit stilstand en beweging tegelijkertijd. Technische perfectie kan een *mime corporel* speler bereiken wanneer zij deze techniek van bewegende versus niet-bewegende lichaamsdelen ten opzichte van elkaar tot in detail beheerst.

Echter, niet alleen in de afzonderlijke articulaties speelt het spanningsveld tussen beweging en stilstand een rol. Binnen Decroux' poëtica is ook iedere opeenvolging van bewegingen te beschouwen als een verloop van stilstanden. Decroux liet zich inspireren door Charles Chaplin, die misschien wel de eerste was die verwarring zaaide over mime als 'kunst van de beweging' toen hij stelde: "mime is immobility" (in Pezin 2008, 140). Decroux beschouwde Chaplin als "one of the most eminent men of the time in which I have lived" (1985, 154), en schreef in *Paroles sur le mime* een korte beschouwing over deze uitspraak van Chaplin. Hij stelde voor om een extra woord toe te voegen aan Chaplins uitspraak: "mime is immobility transported" (Leabhart 2007, 22). Mime is het transporteren van onbeweeglijkheid, of anders gezegd: mime is het verplaatsen van stilstanden.

Decroux' mimetechniek beschrijft toonladders (*gammes*) voor het lichaam, waarbij iedere toon een onafhankelijke positie is, een houding die op zich getraind kan worden. De opeenvolging van de verschillende houdingen achter elkaar zorgt voor beweging. Vaak volgt de beweging binnen de verschillende lichaamsdelen elkaar chronologisch op: eerst beweegt het hoofd bijvoorbeeld, daarna de nek, dan de borst et cetera. Bij het aanleren van deze techniek speelt dan ook het trainen van de verschillende afzonderlijke posities én hun opeenvolging een belangrijke rol. Enerzijds is dus iedere beweging op zich samengesteld uit zowel stilstand als beweging. Anderzijds is iedere serie bewegingen, iedere verplaatsing, een opeenvolging van 'stilstanden' te noemen. De paradox die Decroux lijkt te volgen is als volgt: door beweging even stil te zetten, te onderbreken, oftewel te articuleren, wordt deze juist zichtbaar. Of, zo zou Spoor wellicht redeneren: stilstand zorgt ervoor dat je beweging kunt waarnemen als visuele muziek. Stilstand maakt beweging zichtbaar.¹⁰⁵

Stilstand is binnen de gedachtegang van Decroux en Spoor essentieel voor het creëren van een fysieke muzikaliteit. Het feit dat Spoor aan de documentaire over zijn werk, die in het vorige hoofdstuk uitgebreid ter sprake kwam, de titel *Moving Statics* meegaf, toont aan dat voor Spoor dit idee van beweging als het verplaatsen van stilstanden een grote inspiratiebron was. Mime is in Spoor's optiek het bewegen van 'statica'. Statica is binnen de natuurkundige mechanica op te vatten als een nulpunt, een punt van evenwicht: de som van alle krachten die op het voorwerp (of lichaam) inwerken is in dit geval nul. Als die som geen nul is, is er sprake van beweging: dynamica. Spoor noemde zijn film geen 'dynamica', maar koos expliciet de stilstand, oftewel, een punt van evenwicht, een nulpunt, als embleem. Spoor stelt in *Moving Statics*: "Don't come to me if you

¹⁰⁵

Dit is vergelijkbaar met de manier waarop de rusten in een partituur van een musicus muziek hoorbaar maken, zie Vogels (2015).

want to be supple, I will only make you more rigid.”¹⁰⁶ Voor hem is niet zozeer het (gaan) bewegen interessant, het gaat hem om de analyse van beweging in zijn samenstellende onderdelen. Anders gezegd: het gaat juist om het uitsplitsen van beweging in afzonderlijke stilstanden. Die verschillende onderdelen zijn op te vatten als stilstanden of articulaties op zich, die als ze achter elkaar uitgevoerd worden samen beweging creëren.¹⁰⁷ Het is deze opvatting van beweging als opeenvolging van stilstanden die zowel *mime corporel* als Nederlandse mime historisch gezien karakteriseert. Dit is om twee redenen belangrijk. Enerzijds onderscheidt de Nederlandse mime-traditie zich hierdoor van andere visies op bewegen, en anderzijds verklaart deze opvatting van beweging waarom stilstand tot op de dag van vandaag zo belangrijk is in het Nederlands mimededenken. Mime is weliswaar een kunst van beweging, maar stilstand is een essentieel onderdeel daarvan.

2.2 Twee bewegingskwaliteiten

Decroux onderscheidde op het meest fundamentele niveau twee verschillende bewegingskwaliteiten voor de mimespeler, waarin ook twee vormen van zijn denken over beweging als het verplaatsen van stilstand zichtbaar worden. Aan de ene kant is dat een staccato beweging die hij *toc* noemt, aan de andere kant is er een aanhoudende, gelijkmatige beweging genaamd *fondue* (‘gesmolten’).¹⁰⁸ Een *toc* is een snelle, korte en krachtige beweging, een accent. Een beweging die als een ‘stop’ werkt, als een punt in een zin. Een bewegingsfrase kan beginnen of eindigen met een *toc* of erdoor onderbroken worden. Een *toc* gaat altijd gepaard met (in ieder geval een heel kort moment van) stilstand: het is een vlugge krachtige beweging die plotseling in stilstand eindigt of vanuit stilstand begint. *Toc* is het tijdelijk stilzetten van beweging. *Pink Metronome* van Spoor of

¹⁰⁶

“Kom niet naar mij toe als je soepeler wilt worden. Ik zal je juist stijver maken” (Vertaling MdL).

¹⁰⁷

Dit doet denken aan de chronofotografie van Muybridge (1830-1904).

¹⁰⁸

Decroux noemt *toc* ook wel ‘saccadé’, wat in het Nederlands vertaald hortend of schokkerig betekent. *Fondue* is een centrale term in de traditie van het klassieke ballet, waar het verwijst naar ‘gesmolten’ bewegingen waarbij twee benen tegelijkertijd buigen of strekken. Decroux gebruikte de term anders: bij hem verwees *fondue* niet per definitie naar een specifieke beweging in de benen, maar was het een bewegingskwaliteit die door allerlei lichaamsdelen uitgevoerd kon worden. Wellicht wilde Decroux met het kiezen van deze term eer betuigen aan het ballet als kunstvorm, waar hij met name wat betreft het benenwerk zeer door geïnspireerd was.

l'Usine van Decroux bestaan uit een snelle opeenvolging van een heleboel *tocs*: de beweging is staccato, gearticuleerd.

Belangrijk in deze context is Decroux' geliefde uitspraak 'une chose à la fois', één ding tegelijk. In *mime corporel* wordt geteld als 1-1-1, en niet als 1-2-3, – zo stelt Pronk in haar studieverslag (1980, 11). De bewegingen zijn gelijkwaardig en helder van elkaar te onderscheiden. Een opeenvolging van *tocs*, van gearticuleerde bewegingen, is te beschouwen als een opeenvolging van houdingen, die op zich als separate stilstanden begrepen kunnen worden: 1-1-1. Decroux zet, aldus Pronk, steeds een 'serie van eenheden' achter elkaar. Ik zou daaraan willen toevoegen dat Decroux in feite steeds een serie van stilstanden achter elkaar plaatst.

Fondu daarentegen, het vloeien, is een continue gelijkmatige beweging, een 'gesmolten' beweging, zonder onderbrekingen. Het is een langgerekte 1, om in de telling van Decroux te blijven. Op het eerste gezicht lijkt het alsof er in een dergelijke vloeiende beweging weinig sprake van stilstand kan zijn. Echter, juist in de trage, *fondu*-achtige bewegingen vond Decroux het meeste de stilstand waar hij naar zocht. Er zijn binnen zijn systeem allerlei specifieke vormen van *fondu*, maar over het algemeen kan gezegd worden dat het vloeien niet gekenmerkt wordt door ontspanning of slapte, maar dat deze met spierspanning (*effort*) uitgevoerd wordt, alsof tegen een lichte (of zwaardere) weerstand in bewogen wordt.¹⁰⁹ Decroux gebruikte een aantal poëtische beelden om deze vloeiende bewegingskwaliteit (inclusief tegenkracht of *contrepoids*) te omschrijven: het vertrekken van een locomotief, een slak die met zijn ogen op steeltjes de wereld bekijkt, of een exotische vis die 'discreet' met zijn doorzichtige staarthaartjes schudt, waarna deze dromerig weer terug op hun plek vallen (Decroux 1985, 51). Wanneer een mimespeler deze *fondu* kwaliteit van bewegen langdurig inzet dan wordt hij volgens Decroux als een 'gedroomd standbeeld'. Hij beschrijft dit als een standbeeld dat voor de ogen van de toeschouwers beweegt, "zoals we het zouden waarnemen wanneer we er zelf omheen zouden lopen" (1985, 51). Dat wil zeggen dat de speler in feite de beweging incorporeert die de kijker in een museum zelf zou uitvoeren, een kijken vanuit verschillende perspectieven en van verschillende afstanden.¹¹⁰

Naast de metafoor van de instrumentalist, de marionet en de arbeider, zoals die in het vorige hoofdstuk ter sprake kwamen, wordt in het denken over de relatie tussen stilstand en beweging bij Decroux dus

¹⁰⁹

Dit refereert aan de notie *contrepoids* of tegenkracht die ik in het eerste hoofdstuk heb besproken. Zie hoofdstuk 1, paragraaf 1.8.

¹¹⁰

Hierin is ook een kubistisch ideaal van Picasso en andere kubisten terug te herkennen.

nog een andere metafoor voor het menselijk lichaam belangrijk: het standbeeld. Een vloeiende, *fondue* beweging is in de optiek van Decroux als één stilstand die langzaam, misschien zelfs onmerkbaar, verplaatst wordt. Wanneer een *fondue* heel geleidelijk en langdurig wordt uitgevoerd krijgt de beweging de kwaliteit van het gedroomde standbeeld. Decroux noemt deze kwaliteit *statuaire mobile*, bewegende beeldhouwkunst. Pronk beschreef dit als volgt: “Het belangrijkste kenmerk van de *statuaire mobile* is de continuïteit: doorgaan met wat je begonnen bent, één voor één, stukje bij beetje, gestaag zoals de treinwagons één voor één de hoek om komen” (Pronk 1980, 17). Decroux had graag beeldhouwer willen zijn, zo noteerde hij in *Words on Mime*.¹¹¹ Spoor herinnerde zich: “Hij was beeldhouwer. Hij noemde het niet voor niets *statuaire mobile*. Dat is beeldhouwen met het lichaam” (Bilder 1992). De zoektocht naar het beeldhouwen met lichamen is exemplarisch voor Decroux’ poging om stilstand in een beweging te tonen én andersom: beweging in een stilstand.

2.3 Stilstaan als beweging

In de loop van zijn leven werd het idee van beweging in schijnbare stilstand steeds belangrijker voor Decroux. In 1973 merkte hij op: “En mime, il faut des mouvements pour qu’ils puissent avoir des immobilités” (Benhaïm 2003, 358). Het is een extreme uitspraak, die kenmerkend is voor Decroux: beweging is nodig om stilstand te kunnen tonen.¹¹² Het zegt iets over de impliciete hiërarchie die Decroux op dat punt in zijn leven hanteerde: *mime corporel* gaat misschien nog wel meer over ‘stilstaan’ dan over beweging.

Decroux definieerde zoals gezegd niet alleen beweging in termen van stilstand, maar redeneerde ook andersom: stilstand is een beweging. Hij liet zich hierbij inspireren door de manier waarop volgens hem standbeelden ondanks hun stilstand in steen, beweging oproepen. Hij refereerde naar de vaak gebeeldhouwde figuur Atlas uit de Griekse mythologie. Van Atlas, die de werelddbol op zijn schouders torst, zou volgens Decroux niemand

¹¹¹

Decroux beschreef het als volgt: “In order to transform things, man touches them. If he cannot do so with his hand, he touches them with a tool, which he is touching. Of the Fine Arts, I prefer those that represent touch and being touched. I should have liked to have been a sculptor” (1985, 12).

¹¹²

Niet voor niets werd het erbetoon aan Decroux, dat in 1992 – een jaar na zijn dood – door verschillende van zijn ex-leerlingen werd georganiseerd, getiteld: *l’Homme qui voulait rester debout* (de man die liever bleef staan), in het Engels vertaald als ‘the man who preferred to stand.’ Zie <http://www.angefou.co.uk/touringshows.html>, Geraadpleegd op 1 maart 2017.

durven beweren dat hij onbeweeglijk is.¹¹³ Deze kwaliteit, het gevoel van beweging dat opgeroepen wordt in stilstand zoals in een standbeeld, probeerde Decroux in het menselijk lichaam zichtbaar te maken. Hij noemde het ‘immobilité mobile’, beweeglijke onbeweeglijkheid.¹¹⁴ Pronk beschreef in 1980 vrij precies wat Decroux met ‘beweeglijke onbeweeglijkheid’ bedoelde. Hij trainde zijn studenten om stil te staan met een grote interne spanning. Pronk beschrijft als volgt wat dit voor Decroux betekende:

Er is wel beweging maar geen verplaatsing. De beweging speelt zich binnenin de spieren af, microscopisch kunnen we misschien een vibratie in het lichaam waarnemen of een strekking van de ruggengraat bijvoorbeeld, maar geen duidelijke verplaatsing van een punt naar een ander in de ruimte. De energie binnen in het lichaam wordt gericht, dit brengt een ‘effort’, een inspanning teweeg die dramatisch zeer sterk werkt. De soort van inspanning is te vergelijken met de kracht die iemand moet hebben wanneer hij 80 kilo cement op zijn schouders torst; hij staat daar maar, hij beweegt niet eens zou je kunnen zeggen, maar de beweging is er wel degelijk, de kracht om de zak omhoog te houden, de kracht binnen de spieren, dit is de beweging op de plaats die vaak de meeste energie vergt. Als een paard een kar begint te trekken verplaatst de kar zich niet onmiddellijk, er is eerst de trekkracht op de plaats voordat de verplaatsing volgt. ‘La naissance de’, de geboorte van energie is een van de meest belangrijke dramatische middelen in de mime. De neiging, het begin, de concentratie op de plaats, dit zijn allemaal vormen van beweging zonder verplaatsing. Dit is waarin de mime zich van alle andere bewegingskunsten onderscheidt. (Pronk 1980, 9)

Stilstaan zonder spankracht, zonder *effort* of *contrepoids* is voor Decroux oninteressant. Een lichaam zonder spanning is, zoals ik in het eerste hoofdstuk besproken heb, in zijn optiek indecent of obscene. In het menselijk (mime)lichaam is voortdurend een verplaatsing van kracht gaande. Het beeld van de trekkracht van het paard, afkomstig van Decroux zelf,

¹¹³

Decroux schreef: “The giant Atlas doesn’t move...and who would dare say that he is immobile?” (in Pezin 2008, 156).

¹¹⁴

Barba en Savarese (2006) en Leabhart (2007, 31-34) vertalen dit als ‘dynamic immobility’. Deze term werd door de meeste Decroux onderzoekers overgenomen, maar eigenlijk wordt in die vertaling de letterlijke tegenstelling beweging/stilstand enigszins ontkracht, terwijl dat precies de onmogelijkheid is waar het Decroux om te doen is.

is treffend omdat het heel helder maakt dat beweging, terwijl deze er al is, niet altijd als verplaatsing door ons oog waargenomen kan worden. We kunnen echter wel voelen dat er sprake is van beweging, van verplaatsing van kracht. Dit ervaren we volgens Decroux ook in de Eiffeltoren, die enorme massa van staal, waarin ondanks de schijn van stilstand beweging gaande is. Immers, de aarde draait, en zo draait ook de Eiffeltoren onwaarneembaar in het rond, aldus Decroux (Pezin 2008, 141). Vandaar dat Decroux, zoals ik in het vorige hoofdstuk besprak, de benaming *Tour Eiffel* koos om het gehele lichaam mee aan te duiden.

Niet alleen in stilstand moet de mimespeler effort gebruiken, ook wanneer deze zich wel verplaatst en bewegingssequenties uitvoert is steeds het spel met de spanning in het lichaam aanwezig. Decroux schreef: “There are forces at play inside of us... We already know that blood circulates, that air circulates, so why not force? A little like the sap that rises in trees, it isn’t visible, but one can sense it” (in Pezin 2008, 156). In de volgende passage vergelijkt Decroux twee mimespelers met elkaar die precies dezelfde bewegingssequentie uitvoeren, alleen gebruikt de ene speler spanning, en de ander niet. Het verschil in aanwezigheid is groot volgens Decroux:

Actors who do mime with tension give a different show than those who act without any tension and yet, they will follow the same itinerary; they make the same designs with the same bodyparts. You can put them next to one another; they do the same thing as far as the moving of body parts is concerned, the same thing as far as the designs that one asks these body parts to make. But one is tense; the other is not. One is intensely present, and the other is just there, as though he were resting. (in Pezin 2008, 156)

Een mimespeler die ‘er gewoon is’ vindt Decroux totaal oninteressant. Het gaat erom ‘intensely present’ te zijn, intens, verhevigd aanwezig. Die verheving van aanwezig zijn heeft volgens Decroux enerzijds te maken met een fysieke geladenheid (effort) in het lichaam, maar ook met een geestelijke beweging, die ik in het vorige hoofdstuk met betrekking tot Spoor denkspanning heb genoemd. Het is immers door de spieren dat in Decroux’ opvatting het intellect zich toont in het lichaam.

2.4 Gedachte zichtbaar maken

Stilstand is voor Decroux de ultieme manier om gedachte zichtbaar te maken. *Immobilité mobile* is voor hem dan ook hét moment waarop de

denkende mens zichtbaar wordt. Dat kan zowel komisch als tragisch zijn. Hij geeft hiervan in *Words on Mime* een mooie beschrijving, die aan de beweging van Decroux' held Chaplin doet denken:

The mime artist's muscular play is often staccato. Staccato is a plunge into action. A somewhat wild, desperate plunge, angry at having hesitated. (...) There is no time for thinking. Our reason, too slow, is thus rendered useless. So let it commit suicide. And let us plunge into action. We explode: staccato. This done, we stop – already – frozen with anxiety. Did we really do the right thing? And what must we do now? This is mobile immobility, the pressure of water on the dike, (...), the delayed fall of the leaning tower which remains standing. Then, similar to the way we stretch a bow before taking aim, man implodes yet again. (Decroux 1985, 50)

De mimespeler beweegt, roekeloos, zonder nadenken, *toc-toc-toc*, en valt dan plots stil naar een bewegelijke onbeweeglijkheid. Je ziet de speler denken, aarzelen: was dit goed? Hoe nu verder? Het is een afwisseling tussen beweging en stilstand, die in Chaplins werk heel komisch werkt.¹¹⁵ De plotselinge beweging, en vervolgens de bijbehorende aarzelings, de verbazing over wat gebeurde, de twijfel over hoe nu verder.

Wanneer de mens bewust wil gaan nadenken, heeft hij de neiging om fysiek tot stilstand te komen, zo observeerde Decroux. Hij wil letterlijk ergens 'even bij stilstaan'. Stilstand impliceert dan ook wilskracht en hersenkracht, voor Decroux. Het is die wilskracht die de *mime corporel* speler moet tonen: "Etant donné que nous bougeons sans le vouloir, il faut vouloir pas bouger" (Benhaïm 2003, 347). Oftewel: bewegen gebeurt vaak onbewust, we bewegen zonder het bewust te willen; daarom kan een mimespeler het bewustzijn het beste tonen door níet te bewegen maar door stil te staan.¹¹⁶ De speler in (bewegelijke) stilstand toont de 'greep

115

Decroux maakte overigens zelden komische stukken. Kunst moet serieus zijn, zo vond hij: "Would it be joie de vivre that leads a poet to glory?" (Decroux 1985, 59).

116

Interessant is in dit verband dat één van de meest beroemde stilstanden ter wereld ook een moment van extreme wilskracht was: de student die vlakbij het plein van de Hemelse Vrede in China in 1989 stil ging staan om een rij tanks die aan kwam rollen te stoppen. Hij stond stil, met zijn tas in zijn hand, voor de loop van de voorste tank. En die stopte. Ook een meer recente stilstand was sterk verbonden met wilskracht en verzet: de 'standing man' op het Taksimplein in Istanbul in juni 2013, die uit verzet tegen de politieke machthebbers besloot stil te gaan staan, en door honderden mensen werd gevolgd in zijn voorbeeld.

van de geest op het lichaam', zoals Vogels en De Haas het formuleren, wanneer zij spreken over Decroux' *statuaire mobile*. Zij beschrijven het bewegende standbeeld van Decroux als volgt: "Aan de binnenkant van het karakter bevindt zich een continue stroom van gedachten die ook vormgegeven en getoond moet worden. Zo maakt Decroux in *statuaire mobile* een verschuiving van het uiterlijke personage naar een portret van het innerlijk. (...) De *statuaire mobile* vertelt over het innerlijk, doordat het fysiek de lijnen van de gedachte volgt en voortzet. Het is de greep van de geest op het lichaam" (Vogels en De Haas 1994, 17). Bewegelijke stilstand is voor Decroux de ultieme manier om de denkende mens te tonen.¹¹⁷

Stilstaan maakt volgens Decroux niet alleen gedachte zichtbaar maar lokt ook gedachte uit: "Our abstention makes way for someone else's action and is, so to speak, the cause of it. Thus to do nothing is an action" (1985, 50). Het niet-handelen zet in Decroux' optiek aan tot handelen. De kijker wordt door de stilstand van de speler geactiveerd. Verderop in dit hoofdstuk zal ik laten zien dat het met name dit aspect was dat de Nederlandse mime-speler Wouter Steenbergen inspireerde.

2.5 Begin en einde

Wat Decroux eindeloos fascineerde, en waar hij volgens ex-leerling Luis Ottavio obsessief naar zocht waren momenten waarop stilstand en beweging elkaar overlappen, momenten waarop de grens tussen beide komt te vervallen (Leabhart en Chamberlain 2008, 31). De kijker weet niet precies wat waargenomen wordt: is het nu beweging, of stilstand? Je ziet niet dat iets in beweging is gekomen, maar opeens beweegt het. Je ziet niet dat iets tot stilstand is gekomen maar opeens staat het stil. Om in het grensgebied tussen stilstand en beweging terecht te komen, zocht Decroux naar manieren om de noties begin en einde van hun absolute status te ontdoen. Immers: het idee van hét begin suggereert onvermijdelijk dat een scheiding tussen stilstand en beweging gemaakt kan worden. Zo ook bij hét

¹¹⁷

Wanneer Decroux spreekt over de connectie tussen de gedachte en het lichaam, gebruikt hij de metafoer van de mime-speler als beeldhouwer. Het lichaam van de *mime corporel* speler wordt, zo beschrijft hij, niet van buitenaf vormgegeven, maar *van binnen uit gebeeldhouwd*: "The body is a glove whose finger is thought. 'Pensée, poussée, pouce et pincée', which in French are almost homonyms, are also almost synonyms ('thought, pushed, thumb, pinched'). Our thought pushes our gestures in the same way that the thumb of the sculptor pushes forms; and our body, sculpted from the inside, stretches. Our thought, between its thumb and index-finger, pinches us along the reverse flap of our envelope and our body, sculpted from the inside, folds. Mime is, at the same time, both sculptor and statue" (Decroux 1985, 12).

einde. Decroux ontwikkelde allerlei technieken om deze overgangen voor de toeschouwer onzichtbaar te maken (hij sprak van ‘départ of arrivée insaisissable’ ofwel onzichtbaar vertrek of aankomst). Een belangrijke rol hierin speelt dat wat Pronk beschreef als ‘la naissance de...’ (1980, 6). Decroux creëerde allerlei bewegingssequenties die de geboorte van een bepaalde vorm van energie verbeelden, bijvoorbeeld het langzaam opkomen van een gedachte (naissance de pensée) of het langzaam ontwaken uit slaap. Hij analyseerde alle minieme overgangen die in een dergelijke beweging voorkomen en stelde allen aan elkaar gelijk, waardoor hét begin van de beweging niet meer aanwijsbaar is. Met ‘de geboorte van...’ doelde Decroux op een uiterst geleidelijk proces waarin allerlei verschillende subtiele gradaties en intensiteiten aan te wijzen zijn, die heel geleidelijk en liefst onzichtbaar in elkaar over gaan. Ook het einde van een beweging hoeft niet absoluut te zijn. Decroux sprak in deze context over het ‘gong effect’: zoals de echo van een gong nog lang kan naklinken, ook al is de slag allang voorbij, zo kan ook beweging in de perceptie van de toeschouwer voortduren, terwijl deze in feite al is gestopt (Barba 1997b, 32).

De behoefte om het herkenbare begin en einde van beweging uit te vlakken staat in verband met het verlangen om als persoon onbelangrijk te worden, dat in het eerste hoofdstuk is besproken. Het gaat om de behoefte om op te gaan in iets dat groter is dan het ‘zelf’: “Getting out of your petty self seems to me an immensely appealing thing, and it’s the only thing that excites me,” aldus Decroux (in Pezin 2008, 63). Het onzichtbaar maken van het begin en einde van een beweging zorgen ervoor dat de beweging niet als intentioneel wordt opgevat door de toeschouwer. Er is geen persoon die iets wil; er is slechts beweging, evolutie, maar deze wordt niet zichtbaar bestuurd of aangezet. Het ontbreken van accenten in de beweging zorgt ervoor dat de toeschouwer niet ‘in het ritme’ kan komen, en dus niet kan voorzien wat er gaat komen, of wat er bedoeld is te komen. Zoals de lucht onophoudelijk en geleidelijk van kleur en vorm verandert, zo zou ook de mimespeler voor Decroux fysiek ongemerkt van vorm moeten kunnen veranderen. Decroux schreef: “One does not notice the sky changing. One notices only that it has changed. Smoothly the clouds move along, seeming to keep their formation. Yet little by little the beautiful pattern becomes another pattern, of equal beauty” (1985, 38).

De behoefte om de grens tussen stilstand en beweging op te heffen hangt zoals gezegd nauw samen met het verlangen om als persoon of individu te verdwijnen. Men zou dit ook het verlangen naar ‘auteurloosheid’ kunnen noemen. Op dit punt wil ik een samenhang laten zien tussen het denken van Decroux en het denken van de Franse filosoof Michel Foucault. Foucault beschreef aan het begin van een beroemde lezing *L’ordre du discours* uit 1970 heel precies hoe hij aan het beginpunt van

zijn lezing had willen ontsnappen en onderdeel had willen worden van ‘a nameless voice, long preceding me’.¹¹⁸ Foucault begon de lezing als volgt:

I would really like to have slipped imperceptibly into this lecture, as into all the others that I shall be delivering, perhaps over the years ahead. I would have preferred to be enveloped in words, borne away beyond all possible beginnings. At the moment of speaking, I would like to have perceived a nameless voice, long preceding me, leaving me merely to enmesh myself in it, taking up its cadence, and to lodge myself, when no one was looking, in its interstices as if it had paused an instant, in suspense, to beckon to me. There would have been no beginnings: instead, speech would proceed from me, while I stood in its path – a slender gap – the point of its possible disappearance. (Foucault 1972, 215)

In Decroux’ terminologie zou gezegd kunnen worden dat Foucault hier op zoek is naar een ‘départ insaisissable’, een onwaarneembaar begin.¹¹⁹ Foucaults poging om aan het begin te ontsnappen is in tegenstelling tot bij Decroux politiek geladen. Een beginpunt is volgens Foucault een punt waarop de spreker nog buiten het bestaande discours staat, en erdoor beangstigd wordt: “A good many people, I imagine, harbour a similar desire to be freed from the obligation to begin, a similar desire to find themselves, right from the outside, on the other side of discourse, without having to stand outside it, pondering its particular, fearsome, and even devilish features” (Foucault 1972, 215). Beginpunten worden door instituties, instanties of machthebbers benadrukt, aldus Foucault.¹²⁰ Ze worden geritualiseerd en van verre af herkenbaar gemaakt, om zo de allesover-

118

Het betreft Foucaults inaugurele rede aan het Collège de France te Parijs, uitgesproken op 2 december 1970.

119

Foucault beschrijft dat hij – terwijl hij de lezing begon – achter zich de stem van Molloy had willen horen, een karakter uit de gelijknamige novelle van Samuel Beckett uit 1951. Molloy zou spreken: “I must go on; I can’t go on; I must go on; I must say words as long as there are words, I must say them until they find me, until they say me – heavy burden, heavy sin; I must go on; maybe it’s been done already...” (Foucault 1972, 215). Deze woorden van Molloy doen sterk denken aan de (innerlijke) stroom van gedachten die Decroux wil laten zien in de stilstaande mens. Het is een tekst die wilskracht en existentiële twijfel in zich draagt. Daarmee is het typisch een ‘portret van het innerlijk’ van een aarzelende mens, een Chaplin-achtige aarzeling, die in de tekst van Molloy een existentiële vorm aanneemt.

120

Hierbij valt te denken aan openingen, inwijdingen, inauguraties, oprichtingen et cetera.

heersende macht van discours kracht bij te zetten.¹²¹ Foucaults lezing van begin jaren zeventig gaat over de poging om hieraan te ontsnappen.

Decroux' fascinatie voor stilstand, en daarmee zijn fascinatie voor het onzichtbaar maken van begin- en eindpunten, kwam niet voort uit een politiek engagement. Echter, in het Nederlands mimed Denken, dat ongeveer in dezelfde tijd ontstond als waarin Foucault zijn lezing hield, werd op sommige momenten aan stilstand wel degelijk een politieke kwaliteit toegekend, zoals ik later in dit hoofdstuk zal laten zien. Stilstand werd in de geschiedenis van Nederlandse mime als het tegenovergestelde van meebewegen (met bestaande opvattingen, ideologieën of discoursen) opgevat, en meermaals gezien als een subversieve, anarchistische daad. De fascinatie voor stilstand zoals die in de ontwikkeling van Nederlandse mime een rol speelt, werd niet alleen ingegeven door het gedachtegoed van Decroux, maar houdt ook verband met een bredere interesse in auteurloosheid die zich in de West-Europese samenleving van eind jaren zestig op verschillende vlakken manifesteerde, onder andere in filosofie en beeldende kunst.¹²² De twist die in Nederland aan het gedachtegoed van Decroux werd gegeven, werd mede ingegeven door dit soort denken.

2.6 Dynamoritmie

De uitgerekte, onzichtbare beweging van het standbeeld is niet het enige dat *mime corporel* kenmerkt. De uitdaging voor de mimespeler ligt voor een groot deel in het variëren met bewegingskwaliteiten, het musiceren met de afwisseling tussen stilstand en beweging en alle mogelijke gradaties die daartussen liggen. Daarbij wordt gespeeld met variaties in de mate van

¹²¹

“To this all too common feeling, institutions have an ironic reply, for they solemnise beginnings, surrounding them with a circle of silent attention; in order that they can be distinguished from far off, they impose ritual forms on them” (Foucault 1972, 215).

¹²²

In 1969 schreef Foucault het artikel “Qu'est-ce qu'un auteur?,” waarin hij het auteursbegrip ter discussie stelt. Een jaar eerder, in 1968, schreef Roland Barthes een tekst die belangrijk werd als ijkpunt in de discussie met betrekking tot auteurschap, waarin hij de auteur dood verklaarde: *La mort de l'auteur*. De interesse in auteurloosheid manifesteert zich in de beeldende kunsten met name in de stroming ZERO die eind jaren vijftig in Duitsland ontstond. In Nederland noemde deze stroming zich de Nulgroep. In hoofdstuk vier komt de connectie tussen Nederlandse mime en ZERO kunst aan de orde, zie paragraaf 4.4. Zie voor een beschrijving van de ontwikkeling van de internationale ZERO stroming in de beeldende kunst o.a. de publicatie ZERO uit 2015, onder redactie van Dirk Pörschmann en Margriet Schavemaker (Walther König Verlag, ZERO Foundation Düsseldorf, Stedelijk Museum Amsterdam, 2015).

spanning of tegenkracht in het lichaam, met ritme, tempo en richting van de beweging. Dit geheel bepaalt wat Decroux het dynamoritime van de mimespeler noemde. Dynamoritime is de muzikaliteit van de beweging: de afwisseling tussen spanning en ontspanning, stilstand en beweging. Het creëren van dynamoritime is essentieel in *mime corporel*. Het is hetgeen waar Decroux altijd aan sleutelde. Volgens Leabhart zocht hij voortdurend naar het verfijnen van de bewegingskwaliteiten: zacht of hard, zwaar of licht, met of zonder aanslag, accelererend of decelererend (Leabhart 2007, 81). Dynamoritime verschilt van ‘ritme’ zoals dat in de muziek wordt opgevat als een zich herhalend, metrisch gegeven. In *mime corporel* volgt het ritme nooit een vast en repetitief patroon. Dit was voor Decroux één van de essentiële verschillen tussen *mime corporel* en dans. Het dynamoritime van *mime corporel* is niet metrisch. Het is een ritme van horten en stoten, zoals ik in het eerste hoofdstuk reeds heb laten zien, van aarzelen en doen, van stilstand en actie. Het is een denkritme. De afwisseling tussen de twee bewegingskwaliteiten *toc* (staccato) en *fondue* is daarin essentieel. Spoor omschrijft deze bewegingskwaliteiten in het Nederlands als ‘hoppen’ en ‘vloeien’ (Vogels 2015). Hoppen en vloeien wisselen elkaar in de *mime corporel* af, de afwisseling tussen beide vormt de kern van het dynamoritime.

Tijdens een lezing die hij gaf in New York in 1959 demonstreerde Decroux de afwisseling tussen deze twee bewegingskwaliteiten. Gina Lalli beschreef deze gebeurtenis als volgt:

He talked about the principles of mime for about ten minutes. As the time passed, the audience sensed something extraordinary was happening or perhaps, was not happening. Decroux was standing completely still, looking straight ahead. There was no gesture, no shifting of weight; only his lips were moving. (...) At the end of his lecture, Decroux’s left hand shot out and he swooped the heavy microphone stand overhead, in a triumphal gesture, and carried it off-stage. The dramatic effect was not lost on the audience. In one gesture he had won them over. They had seen the power of the *Corporeal Mime*. (Lalli in Leabhart 2007, 33-34)

In termen van *mime corporel* zou men deze sequentie als volgt kunnen uitleggen: de *toc* van het plotsklaps optillen van de microfoonstandaard doorbreekt de uitgestrekte *fondue* (in de vorm van een *immobilité mobile*) van daarvoor. Pas na verloop van tijd wordt het publiek zich bewust van Decroux’ uitzonderlijke stilstand: het begin ervan heeft men niet waargenomen. En de plotselinge *toc* aan het eind ervan zag men niet aankomen.

Decroux beschouwde het dynamoritmte als de directe lijn met (de ervaring van) het publiek. Dynamoritmte was voor hem het middel waarmee de mimespeler het publiek aan zich verbindt. De *mime corporel* speler mag het publiek niet vervelen. Daarom moet een beweging volgens Decroux soms “gedood worden, voordat hij uit zichzelf zou sterven” (Leabhart 2007, 81). Dat wil zeggen dat de beweging niet wordt afgemaakt op een voorspelbare manier: het dynamoritmte verandert abrupt, doordat een andere beweging of een ander tempo wordt ingezet. Dynamoritmte was voor Decroux het ultieme middel “to slap the audience to keep them awake” (Leabhart 2007, 81). Het spel met spanning en ontspanning, stilstand en beweging houdt de toeschouwers betrokken.

Samenvattend kan gesteld worden dat stilstand voor Decroux een uiterst fascinerend gegeven was, dat hij uitgebreid onderzocht heeft: door beweging te definiëren als het verplaatsen van stilstanden, door stilstand op te vatten als beweging en vice versa, door te experimenteren met dynamoritmte en het onzichtbaar maken van begin en einde van beweging, door de connectie tussen stilstand en de zichtbaar gemaakte gedachte te exploreren. Stilstand was voor Decroux een groot onderwerp. Dat droeg hij duidelijk over op de Nederlandse mime, waarin echter ook een heel eigen draai gegeven werd aan Decroux’ gedachtegoed op dit punt. Hoe dit gebeurde zal ik in het onderstaande laten zien, met als leidraad Steenbergen tekst “Het Nieuwe Stilstaan”.

2.7 Het shaggie van Steenbergen

Mimespeler Wouter Steenbergen was volgens ooggetuigen een meester in het musiceren met beweging, oftewel, in het creëren van dynamoritmte.¹²³ De manier waarop hij over zijn eigen spelerschap sprak in zijn tekst “Het Nieuwe Stilstaan” (1993) toont aan dat hij als speler uitermate gevoelig was voor verschillende bewegingskwaliteiten, voor nuances in beweging, en met name voor de directe lijn met de ervaring van het publiek. Robert Steijn beschrijft in een prachtige poging het vakmanschap van Steenbergen te duiden uiterst precies een beroemde Steenbergen-scène, die in meerdere voorstellingen gebruikte: het rollen en roken van een shaggie. Een simpele handeling, maar door Steenbergen uitgevoerd werd het volgens ooggetuigen een uiterst fascinerend gebeuren.

¹²³

Deze ooggetuigen waren onder anderen Mike van Alphen, Frits Vogels, Irene Schaltegger, Robert Steijn, Loes van der Pligt, Geraldine Brans en vele anderen.

Hij pakt de shag uit zijn zak, rolt de tabak in een vloeitje, bevochtigt de randen van het papier met zijn lippen, steekt vervolgens het shaggie aan, waarop het spel volgt van inhaleren, uitblazen, shaggie in en uit de mond. Een klassiek, alledaags beeld van een man die rookt, tot op de seconde neergezet in een reeks van routineuze gebaren. Maar hoe routineus die handelingen ook lijken, juist in de manier waarop hij ze uitvoert, leren we die man beter kennen. We zien hem genieten, zien hem nadenken, zich terugtrekken in een poging er even niet te zijn, of moed verzamelen naar gelang de situatie vereist waarin hij op dat moment verkeert. (...) We hangen net als dat ene shaggie aan zijn lippen, vergeten alles om ons heen, we vergeten de tijd. Deze man kan de tijd stilzetten, door te verzinken in het ritueel van een sigaret draaien en roken. Op zich is zo'n handeling van zichzelf zonder enige noemenswaardige betekenis, maar zoals deze man het doet wordt het roken een haast spirituele bezigheid. Het geeft ons een blik op de eeuwigheid. Vooral op de momenten dat er niets gebeurt, de momenten ertussen, bijvoorbeeld het moment net voordat hij beslist zijn sigaret weer in zijn mond te nemen. Deze sigaret was de talisman van mime-speler Wouter Steenbergen die zich, hoe kan het ook anders, nauw verwant voelde met de figuren van Samuel Beckett. Ook de karakters van deze Ierse schrijver zijn gewend hun tijdsbesef te verliezen omdat hun leven niets meer is dan een cyclus van zichzelf herhalende alledaagse rituelen. (Steijn 2000, 15-16)

De manier waarop Steenbergen zijn shaggie rolt en rookt werkt kennelijk als een magneet op de toeschouwer, of in elk geval op Steijn. Ondanks het feit dat het rollen van een shaggie voor Decroux misschien te realistisch was geweest, zijn alle elementen die Decroux zo aanspraken er in vertegenwoordigd: het tonen van de denkbeweging (we zien hem denken), de beweging in schijnbare stilstand (de meest intrigerende momenten zijn die waarop er niets gebeurt), de afwisseling van *toc* en *fondue*, de aantrekkingskracht van het dynamoritmische. Steijn heeft als toeschouwer naar eigen zeggen van Steenbergen geleerd "hoe tastbaar je een tijdsverloop kan maken als je het juiste ritme aan je handelingen weet te geven" (2000, 18). Dit is een fundamenteel kenmerk van het mimed Denken zoals zich dat in Nederland heeft ontwikkeld: door te musiceren met stilstand en beweging en met spanning en ontspanning, kan de speler een spel spelen met het

verstrijken van de tijd. Zij kan de tijd als het ware bespelen en voelbaar maken, door haar, zoals Steijn aangeeft, af en toe schijnbaar even stil te zetten. Steijn schrijft: “Wat dat betreft blijft alles een kwestie van goede timing. Van heel goed luisteren naar de ruimte en je lichaam en daarop weten te reageren” (2000,18).

Waar Steijn sprak over timing en ‘luisteren naar de ruimte en je lichaam’ gebruikte Steenbergen zelf interessant genoeg heel andere begrippen om te benoemen wat hij als speler eigenlijk nastreefde en inzette. Dit blijkt uit de manier waarop hij zijn eigen spelersschap analyseerde in de tekst “Het Nieuwe Stilstaan”. Het Nieuwe Stilstaan was voor hem een manier om de verbintenis met het publiek steeds opnieuw actueel te houden. ‘Gaten laten vallen’, ‘koppelingen maken’ en ‘met minimale middelen aanwezig zijn’ waren daarin essentiële onderdelen. Deze zelf ontwikkelde technieken stelden Steenbergen in staat om in heel verschillende soorten voorstellingen het publiek op het puntje van de stoel te krijgen.

2.8 Het Nieuwe Stilstaan

Steenbergen begint de tekst met een herinnering aan een treinongeluk dat hij meemaakte. Tijdens dat ongeluk ervoer hij een extreme vorm van stilstand. De trein botste op een auto en ontspoorde, tijdens de knal sprong hij op van zijn zitplaats en stond vervolgens voor zijn gevoel minutenlang als versteend in dezelfde houding, terwijl “mijn geest mijn lichaam verlaat.” Hij beschrijft het gevoel als volgt: “Mijn lichaam als uitgehouwen uit een rots, niet meer in staat te bewegen, lichaam en geest voor secondes ieder een eigen leven lijdend” (1993, z.p.). Na de klap en de verstijving, komt zijn lichaam weer in beweging. Het is een fysieke en mentale ervaring die grote impact op Steenbergen heeft. Hij blijft er over doordenken, en probeert te bevatten wat zich nu precies in die paar momenten heeft afgespeeld. Fysiek bewegen werd een onmogelijkheid omdat ‘de geest het lichaam verliet’, door de schrik verstijfde het lijf en verviel voor een paar seconden de mogelijkheid tot bewuste besturing ervan met de hersenen. Deze ervaring vergroot Steenbergens fascinatie voor de relatie tussen lichaam en geest, de relatie tussen bewegen en niet-bewegen, tussen aanwezig en afwezig zijn. Het zijn gebieden waar hij de rest van zijn leven als mimespeler mee experimenteert. De kennis die dit oplevert komt samen in het concept van het Nieuwe Stilstaan.

Steenbergen beschrijft in zijn tekst uitgebreid welke inspiratiebronnen voor hem belangrijk waren bij het denken over stilstand. Het is in het bijzonder het werk van Nieuw West en van de postmoderne dansmakers Koert Stuyf en Ellen Edinoff dat Steenbergen naar eigen zeggen beïnvloed

heeft in het ontwikkelen van zijn gedachten over stilstaan. In het onderstaande beschrijf ik beide invloeden: Nieuw West in 1978, Koert Stuyf en Ellen Edinoff rond 1965.

2.9 Amsterdam, 1978

In 1978 keek Steenbergen met verbazing naar Nieuw West's *We hebben je op het toneel gezien, je stond daar maar en je deed niets*.¹²⁴ Steenbergen was op dat moment 28 jaar oud en vijf jaar afgestudeerd aan de Mime Opleiding. Hij maakte onderdeel uit van de derde afstuderende jaargang van deze nieuwe opleiding (opgericht in 1968), die onder artistieke leiding stond van Frits Vogels. Het was een periode waarin de nadruk sterk op Decroux' *mime corporel* techniek en het pas recent uitgevonden bewegingstheater lag.¹²⁵ Vogels besteedde daarnaast ook veel aandacht aan samenwerkingen en kruisbestuivingen met andere kunsten, voornamelijk de beeldende kunsten, muziek, dans en toneel. Steenbergens belangrijkste leermeester op school en daarna was Spoor, in wiens gezelschap *Waste of Time* hij al tijdens zijn opleiding begon mee te spelen.¹²⁶

Naar eigen zeggen ervoer Steenbergen nooit een grotere confrontatie in het theater dan als toeschouwer van de voorstelling van Nieuw West. In de tekst "Het Nieuwe Stilstaan" wordt duidelijk dat hij genoot van de onrust in het publiek, van de mensen "die zich genaaid voelden," het zette hem aan het denken over zijn eigen manier van theatermaken, over theater an sich en "het nut danwel de nutteloosheid ervan," iets dat hij als heel positief ervoer. Door het "stilstaan en niets doen" van de spelers van Nieuw West, werd volgens Steenbergen "de afstand tussen publiek en spelers kleiner, doordat het besef dat alles hier en nu plaatsvindt groter wordt." Het is een interessante en belangrijke observatie. Stilstaan dwong hier de toeschouwers 'in het moment' te zijn, de toeschouwer kreeg totaal geen houvast en werd aan het werk gezet om zich te verhouden tot het getoonde. Het is iets dat Steenbergen enorm waardeerde. De voorstelling leerde Steenbergen hoe stilstand en 'niets doen' tot actie en reactie kan dwingen, anders gezegd: hoe stilstand beweging kan veroorzaken. Het

¹²⁴

Deze voorstelling heb ik in de inleiding beschreven.

¹²⁵

Het woord bewegingstheater werd in 1965 door Vogels en Hamelberg uitgevonden, zie hoofdstuk 3.

¹²⁶

In 1972 veranderde Mimetheater Will Spoor haar naam: nadat een toeschouwer na afloop van een voorstelling verzuchtte dat ze het bezoek een 'waste of time' had gevonden, was de nieuwe naam een feit.

contrast tussen de stilstand van de spelers en de enorme beweeglijkheid van het publiek (dat zich op allerlei manieren uitte – praten, roepen, denken, zuchten, weglopen etc.) was volgens Steenbergen enorm. Het was vooral deze betrokkenheid van het publiek en de voelbare aanwezigheid van het hier en nu die door de stilstand afgedwongen werd, die Steenbergen imponeerde. Naar deze aspecten ging hij na het zien van deze voorstelling in zijn eigen spel ook op zoek.

2.10 Amsterdam, rond 1965

Steenbergen plaatst de voorstelling van Nieuw West in zijn tekst in de context van een andere voorstelling die hij nog veel eerder zag, rond zijn vijftiende. Het was een voorstelling die veel indruk op hem maakte, en die op een heel andere manier zijn denken over stilstaan stimuleerde. Hij beschrijft dat hij “ongeveer in 1965,” dus ruim voor hij aan de Mime Opleiding begon (en nog als elektromonteur bij Philips in Eindhoven werkte), Koert Stuyf en Ellen Edinoff in Carré een half uur lang roerloos naast elkaar op het toneel zag staan.

De performances van Stuyf en Edinoff in de periode 1962-1974 hadden grote impact op het dans- en theaterlandschap van die tijd. Stuyf en Edinoff waren met hun Stichting Eigentijdse Dans twee van de grondleggers van de Nederlandse postmoderne dans (Van Schaik 1981, 115-117; 136-141). Ze waren begin jaren zeventig intensief betrokken bij de oprichting van De Moderne Dansopleiding, een nieuwe opleiding aan de Amsterdamse Theaterschool, die vanaf 1975 de nog steeds bestaande SNDO werd, de School voor Nieuwe Dansontwikkeling.¹²⁷ Danser en choreograaf Stuyf studeerde vanaf eind jaren vijftig van de vorige eeuw een aantal jaar in New York, bij onder andere Martha Graham, Merce Cunningham en José Limon. Hij leerde er ook het werk van Etienne Decroux kennen, die daar op dat moment werkte in The Actors Studio. Stuyf beschrijft de persoon Decroux in een gefilmd gesprek over diens *mime corporel* aan de Amsterdamse Theaterschool in 1967 als een excentriekeling. Hij herinnerde zich dat hij iemand op blote voeten in de sneeuw de deur van een academie in zag lopen, en dat hij zich afvroeg wie het was. Het was Decroux (Felsenthal 1967). Stuyf ontmoette in New York ook danseres Edinoff, die zijn artistieke partner, muze en geliefde werd. Het stel voerde na hun terugkomst in Amsterdam een aantal legendarisch geworden performances in Carré op, waarmee zij de bestaande definitie

¹²⁷

SNDO maakt net als de Mime Opleiding onderdeel uit van de Academie voor Theater en Dans, onderdeel van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.

van dans oprekten. Hun werk werd sterk geïnspireerd door beeldende kunst; ze gebruikten alledaagse bewegingen (lopen, stilstaan) die vaak met een meditatieve traagheid werden uitgevoerd, en werkten vanuit (grote) objecten en ‘kostuums’ die verlengstukken van het lichaam vormden. De connectie met het begin van het Nederlandse bewegingstheater, en met name de groep BEWTH is groot (zie hoofdstuk 3).¹²⁸ Steenbergen herinnert zich in zijn tekst Stuyf en Edinoff, stilstaand op de rand van het podium van Carré. Hij schrijft: “Boe was hun deel, onrust, onbegrip en verbazing. En ik? In eerste instantie verbaasd, maar allengs raakte ik gefixeerd op de handen van Ellen Edinoff, waarvan ik het vermoeden had dat ze heel, heel langzaam naar buiten draaiden, wat niet zo was” (1993, z.p.).

Het is vooral de eenvoud van de performance die Steenbergen imponeerde. En dan met name het contrast tussen de eenvoud van de handeling (het staan) en het feit dat dit hem als kijker zo enorm boeide. Net als bij Nieuw West veroorzaakte het stilstaan in hem als kijker een grote innerlijke beweging. Hij kon zich geheel verliezen in het kijken, hij raakte en bleef tot zijn eigen verbazing geboeid door de lichamen en de aanwezigheid van Stuyf en Edinoff. Interessant is dat hij de stilstand van de twee performers niet waarnam als stilstand maar als beweging, zoals de beweging in de handen van Edinoff die hij dacht waar te nemen. Het sluit precies aan bij Decroux’ gedachte van beweging in stilstand zoals ik die hierboven heb beschreven. Het stilstaan dwong hem tot uiterst precies waarnemen.

De meditatief trage bewegingssequenties van Edinoff werden vaak live door uiterst minimale muziek begeleid. De kracht van de performance die Steenbergen zag, werd wellicht ook versterkt door het gebruik van muziek.¹²⁹ Pianist Reinbert de Leeuw hing tijdens een (andere) performance van het duo met vleugel en al in de nok van Carré, onderwijl de meditatieve muziek van Satie spelend.¹³⁰ De Leeuw vertelt:

128

Stuyf gaf halverwege de jaren zestig ook lessen op de School voor bewegingstheater op basis van mime (1965), zie hoofdstuk 3, paragraaf 3.2.

129

Ik heb helaas niet kunnen achterhalen welke voorstelling Steenbergen precies zag. Het werk van Stuyf en Edinoff is (nog) maar mondjesmaat gedocumenteerd en beschreven. In dansgeschiedenisboeken (Van Schaik 1981, 115-117; 136-141) wordt het werk van Stuyf en Edinoff weliswaar genoemd, maar niet uitvoerig besproken. Het is een belangrijke lacune in de dansgeschiedenis.

130

Eind jaren zeventig zou Reinbert de Leeuw wereldberoemd worden met zijn Satie vertolking, die wel ‘de soundtrack van de jaren zeventig’ is genoemd. Bij een boekpresentatie van J. Bernlef en K. Schippers (van het tijdschrift *Barbarber*) in 1967, speelde De Leeuw Saties *Vexations* (Plagerijen) – een pianowerk dat bestaat uit 840 herhalingen van één motief. Na een uur of vier legde de zaalhouder een briefje op de piano met de mededeling dat hij wilde sluiten.

Ik herinner me een stuk, dan begon ze (Ellen Edinoff, MdL) helemaal achter op de bühne, en dan héel langzaam, stapje voor stapje, kwam ze de piste in. Mensen waren werkelijk aan de grond genageld, alleen door wat er gebeurde in die beweging van Ellen. En dan de combinatie natuurlijk met die muziek die daar zoveel mee te maken heeft, ook zo'n concentratie is op een klein iets, op iets...ja...van heel kleine afmetingen maar dan met een enorme diepte. En die combinatie dat bracht iets magisch tot stand: op een gegeven moment had je het gevoel dat, hoe klein het ook was, dat het alle hoeken en gaten van Carré ging vullen.

(De Leeuw in NOS 1990)

Het is precies deze beweging, dit eindeloos geboeid raken door iets heel simpels, dat Steenbergen ook in zijn eigen werk na ging streven: hij noemde dit 'het minimale met een maximale reikwijdte' (1993, z.p.). Het was ook deze dynamiek die hij ongeveer dertien jaar later herkende in de genoemde voorstelling van Nieuw West. Weliswaar op een heel andere, want meer intellectuele, ironische en provocatieve manier, veroorzaken ook zij met een minimale handeling een groot effect. Steenbergen ervoer de uitstraling van Stuyf en Edinoff als rustgevend en meditatief. Er naar kijken was als een meditatie. Hij ervoer beweging in de getoonde stilstand. Het stilstaan en niets doen van Nieuw West daarentegen, ongeveer dertien jaar later, veroorzaakte iets heel anders bij hem: hun provocatieve houding dwong hem 'er iets van te vinden.' Beide reacties, de provocatie van Nieuw West en de meditatie van Stuyf en Edinoff, zou je kunnen verbinden met Decroux' hierboven aangehaalde stelling dat "our abstention makes way for someone else's action and is, so to speak, the cause of it. Thus to do nothing is an action." Het niet-handelen zet de toeschouwer op twee heel verschillende manieren aan tot handelen. Beide vormen hebben Steenbergen beïnvloed in zijn denken over de kracht van stilstand, en hebben zijn concept van het Nieuwe Stilstaan mede gevormd.

2.11 Het Nieuwe Stilstaan (2)

Het Nieuwe Stilstaan definieert voor Steenbergen het mimespelerschap. Het is enerzijds een techniek, anderzijds een spelopvatting. Een mime-speler is een speler die in de voorstelling letterlijk of figuurlijk momenten van stilstand creëert. Het woord stilstand is misleidend, omdat het associ-

aties oproept met stoppen, beëindigen en passiviteit. Steenbergen spreekt over het Nieuwe Stilstaan omdat hij iets anders nastreeft: stilstand is voor hem – geïnspireerd door zijn leermeesters Spoor en Decroux – een actieve fysieke en geestelijke daad. Steenbergen beschrijft Nieuwe Stilstanden als momenten van een uiterst fysiek bewustzijn; de speler manifesteert op dit moment door haar aanwezigheid een specifieke gevoeligheid voor de actualiteit van ruimte en tijd, het hier en nu. Zij beseft dat alle beweging potentieel belangrijk en medebepalend is voor het vervolg van de voorstelling. De speler maakt zichzelf bewust tot onderdeel van deze totaliteit, staat er letterlijk bij stil, en reageert op deze totaliteit als op een tegenspeler. Dat betekent niet alleen dat onverwachte niet-geënceneerde elementen in ruimte en tijd (zoals een langsrijdende brommer) onderdeel gaan uitmaken van het gebeuren, het betekent ook dat de speler op een heel specifieke manier over tijd en ruimte denkt. Wanneer ruimte en tijd in plaats van als een statisch gegeven als een voortdurend dynamisch proces worden opgevat, dan betekent dat bijvoorbeeld dat iedere verplaatsing in de ruimte door de speler, hoe miniem ook, een andere ruimtelijke en temporele situatie veroorzaakt. Het betekent dat ruimte en tijd zich op steeds andere manieren aan de toeschouwers voordoen. De speler functioneert daarin als mediator. Zijn Nieuwe Stilstanden dwingen deze gevoeligheid voor tijd en ruimte af. Steenbergen bespreekt drie manieren waarop dit voor hem concreet werkt.

1. *Gaten laten vallen*¹³¹

Nieuwe Stilstanden zijn volgens Steenbergen “momenten waarin je je kunt afvragen hoe je speelt of gaat spelen” (1993, z.p.). Het vormt de essentie van wat hij het avontuur van spelen noemt: het bewust creëren van momenten van niet-weten, niet-invullen, van richting bepalen, reagerend op tijd en ruimte (waarvan het publiek een integraal onderdeel is). Het Nieuwe Stilstaan is een avontuurlijke manier van spelen waarin een speler zich voortdurend heroriënteert, en daardoor “blijft maken tijdens de voorstelling.”

Het betekent daarmee ook een uitnodiging aan het publiek tot (anders) kijken; het verkleint volgens Steenbergen de afstand tussen speler en publiek, zoals dat ook gebeurde in de voorstellingen van Nieuw West en Koert Stuyf/Ellen Edinoff. Het dwingt een actieve en geconcentreerde blik af. De toeschouwer wordt door deze zoekende manier van spelen

¹³¹

De uitdrukking ‘gaten laten vallen’ wordt niet letterlijk door Steenbergen gebruikt, maar door Marien Jongewaard (Langen 2008a, regel 1112). Het is echter zo’n treffende omschrijving van waar Steenbergen het over heeft, dat ik de uitspraak hier gebruik.

uitgenodigd om met de speler mee te (onder)zoeken wat de betekenis is van de voorstelling, en waar deze zich naartoe beweegt. Als een speler plots stilstaat (letterlijk of figuurlijk) moet de toeschouwer zich ook heroriënteren.¹³² Steenbergens Nieuwe Stilstanden zijn momenten waarop de speler bewust ‘gaten laat vallen’ in aanwezigheid of in betekenisgeving.¹³³

2. Koppelingen maken

Steenbergen werd alom gewaardeerd om zijn kameleontische eigenschap zich in zeer diverse vormen van theater te kunnen bewegen – van teksttoneel tot danstheater, van abstracte mime tot locatietheater. Steenbergen was een groot talent, maar dit specifieke vermogen had ook te maken met de manier waarop hij werd opgeleid. Steenbergen studeerde begin jaren zeventig aan de Mime Opleiding, een tijd waarin artistiek leider Vogels zoals gezegd een heel multidisciplinaire kijk op mime voorstond (zie hoofdstuk 3 paragraaf 3.1).¹³⁴ Vogels vatte mime op als fundamentele kunstvorm, waar vanuit connecties gelegd zouden kunnen worden met allerlei andere kunstvormen. De manier waarop Steenbergen zich door alle verschillende genres heen bewoog, met mime als basis, zou je kunnen zien als een gevolg van dit sterke bewustzijn van mime als brug naar andere vormen van theater. Steenbergen schrijft in “Het Nieuwe Stilstaan” bijvoorbeeld over de voor hem vanzelfsprekende connecties tussen mime en teksttheater, maar ook tussen mime en breakdance:

Ik zie de mime zoals die door Decroux is geformuleerd als een handreiking aan alle woordneukers om een verbinding te kunnen leggen tussen tekstgericht theater en dans of bewegingstheater. De structuur van de bewegingssequenties lijkt in veel opzichten op die van het gesproken woord. Het ritme, de melodie, de dynamiek en de verschillende lengtes

¹³²

Dit gegeven is in zekere zin het tegenovergestelde van Stanislavki's concept van de ‘ononderbroken lijn’, waarbij een speler er heel bewust mee bezig is nooit gaten te laten vallen tijdens de voorstelling, maar altijd het personage hoog te houden, en zo een doorgaande lijn in de handeling te creëren ([1936]1985, 223-230).

¹³³

Deze ‘gaten’ zijn enigszins verwant aan het beroemde *Verfremdungseffekt* van Brecht, wiens bedoeling het was om tijdens de voorstelling momenten te creëren waarop de toeschouwer plots en met een lichte schok vervreemd zou raken van wat er op het toneel gebeurde, waardoor het op een kritische afstand bleef van het getoonde (Brecht 1972, 77-81). Steenbergens Nieuwe Stilstanden zijn echter meer fysiek ingevuld dan bij Brecht.

¹³⁴

Steenbergen studeerde af in 1973.

der bewegingszinnen, zorgen ervoor dat bewegingen, als woorden uit een zin zichtbaar gemaakt kunnen worden, met komma's, punten, vraagtekens en uitroepetekens en al. Terwijl het aan de andere kant ook mogelijk is om van het typische mimebewegen over te schakelen naar een dansvorm. Wat dat betreft, dus dat koppelen, is het grappig om te zien hoe rapteksten ontstaan zijn vanuit bijvoorbeeld de breakdance, een dansvorm die zowel de mime vorm, de dans én de akrobatiek hanteert. Een bewegingsvorm die door zijn structuur het mogelijk maakt om met teksten te werken en andersom. (Steenbergen 1993, z.p.)

Steenbergen vat mime dus geenszins op als een hermetische, in zichzelf gekeerde kunstvorm, maar als een vocabulaire, een techniek en een benadering van theater die het mogelijk maakt om in allerlei vormen van theater te spelen, vanuit de basis van de mimetechniek. Het Nieuwe Stilstaan is voor hem een manier om als speler tijdens de voorstelling verschillende stijlen en vormen met elkaar te verenigen; het biedt ruimte waarin de speler van het ene naar het andere 'begrippenapparaat' kan schakelen – van stil spel naar taal of muziek, van mime naar breakdance, et cetera. "Bij dans wordt je begrippenapparaat op een andere manier op de proef gesteld dan bij een tekststuk of een bewegingsstuk. Daarom zijn die 'nieuwe stilstanden' nodig binnen een voorstelling die avontuurlijk ontstaan is," aldus Steenbergen (1993, z.p.). Het Nieuwe Stilstaan funktioneert voor Steenbergen dus onder andere als een 'schakelmoment' voor de speler, waarin deze, door zijn zoekende speelstijl op een natuurlijke manier een heel andere weg in kan slaan, bijvoorbeeld die van de gesproken taal, of welke vormen er dan ook tijdens het 'avontuurlijk maken' zijn ontdekt. Het Nieuwe Stilstaan zorgt er volgens Steenbergen voor dat de toeschouwer in dit soort van momenten meegenomen wordt, zodat het gebruiken van verschillende middelen en uitdrukkingsvormen voor hem of haar vanzelfsprekend aanvoelt. Dit gegeven, dat voortvloeit uit het interdisciplinaire uitgangspunt van de Nederlandse mime avantgarde, is typerend voor de twist die in Nederland aan het gedachtegoed van Decroux gegeven wordt. Mime wordt niet opgevat als specialisme, maar als brug naar allerlei andere kunstvormen. Het is interessant hoe Steenbergen juist de stilstand waar Decroux zo door gefascineerd was, aangrijpt als punt om deze verbintenissen aan te gaan.

3. Met minimale middelen optimaal aanwezig zijn

Eenzijds vat Steenbergen het Nieuwe Stilstaan dus op als het inlassen van momenten tijdens de voorstelling waarop de speler even stilvalt, niets wil of uitbeeldt maar vooral sensitief aanwezig is, zich heroriënteert en eventueel schakelt naar een andere vorm van expressie. Het zijn momenten binnen een voorstelling die ervoor zorgen dat de speler op een zoekende en makende manier speelt. Het Nieuwe Stilstaan kan echter in plaats van een separaat moment ook een hele voorstelling (of een gedeelte ervan) duren. Stilstand is dan niet meer een ingelast moment, maar een manier van spelen geworden. Het gaat daarin niet om letterlijke stilstand, maar om een vorm van sensitiviteit en concentratie van de speler.

Als voorbeeld geeft Steenbergen de voorstelling *Ottone*, *Ottone* van Rosas / Anne Teresa de Keersmaeker, uit 1988. In deze voorstelling heeft hij een duet met danser John Jaspers, waarin zij de wijsgeer Seneca verbeelden die op weg is naar de hemel:

Allebei in het bezit van drie eenvoudige keukenstoelen bewegen wij ons uiterst traag, binnen een zich herhalend bewegingspatroon, van links op het podium naar het midden, uiterst traag lopen we over de stoelen en zetten steeds de achterste vooraan. Zo verplaatsen wij ons langzaam maar zeker naar het midden. Echter, onderweg worden onze stoelen één voor één weggenomen, maar wij gaan door, langzaam maar zeker. In het midden aangekomen bezitten wij met z'n tweeën nog maar één stoel, het spel is uit, we kunnen niet verder. Eén voor één worden we door iemand in de armen genomen en weggedragen, ik als tweede, dus sta ik ongeveer 15 seconden stil en alleen op de stoel op het grote lege podium. (Steenbergen 1993, z.p.)

In deze bewegingssequentie ervoer Steenbergen dat hij “met minimale middelen, optimaal aanwezig kon zijn” (ibid.). Een uiterste concentratie en alertheid maakte zich meester van hem én van het publiek. Voor hem was het alsof hij één lange stilstand uitvoerde – niet alleen, maar samen met zijn tegenspeler en samen met het publiek: “het leek alsof we samen stilstonden.” Steenbergen noemt het één lange stilstand. Decroux zou wellicht de gehele sequentie van Jaspers en Steenbergen omschrijven als een bewegend beeldhouwwerk, een *statuaire mobile*.

Het gevoel van stilstaan werd volgens Steenbergen veroorzaakt doordat beide spelers zo traag bewogen. Door die traagheid waren er zowel voor de toeschouwer, als voor de speler geen referentiepunten in

de beweging: geen (hoogte)punten om als speler te checken waar in de sequentie de andere speler zich bevindt, geen houvast voor de toeschouwer om het ene moment van het andere te scheiden. Steenbergen ervoer het voorstellingsfragment als één zeer langgerekte beweging, waarbij hij de sensatie beschrijft dat er “eigenlijk niets verandert tussen jou en de ander” (ibid). Tussen de twee spelers in ontstond een stilstand, een opperste concentratie op een minimale bewegingssequentie, waar de aandacht van het publiek naartoe getrokken werd.

In vergelijking met het minimalisme van Stuyf en Edinoff, doen Steenbergen en Jaspers vrij veel. Toch is er een soortgelijk principe werkzaam: een combinatie van minimale, trage beweging en muziek, waardoor de kijker in een meditatieve toestand terecht komt, waarbij het minimale een optimale focus krijgt en ieder detail betekenisvol wordt.

De enkele, langgerekte ‘stilstand’ van Steenbergen in *Ottone*, *Ottone* lijkt tegengesteld te zijn aan het idee dat mime bestaat uit een opeenvolging van verschillende stilstanden achter elkaar, zoals Decroux dat formuleerde. Immers: in de sequentie van *Ottone*, *Ottone* is juist géén sprake van articulatie, de beweging wordt nergens stopgezet of geaccentueerd, er valt geen gat, er is geen schakelmoment. De concentratie en sensitiviteit blijft constant. De alertheid van het separate moment van stilstand wordt als het ware uitgerekt. Ook deze vorm van ‘langgerekt stilstaan’ is echter te duiden in termen van Decroux’ *mime corporel*, namelijk als het reeds beschreven verschijnsel *statuaire mobile*.

2.12 Zero als tijdbeheerser

Uit het bovenstaande blijkt dat een onderscheid gemaakt kan worden tussen twee verschillende manieren waarop stilstand binnen het Nederlands mimed Denken functioneert. Ten eerste is er de poging om ‘stilstand’ (als beweging) schijnbaar eeuwig te laten duren, iedere articulatie onzichtbaar te maken. Het gaat er hierbij om de stilstand voortdurend te actualiseren of beweeglijk te houden: stilstand krijgt een beweeglijke, dynamische kwaliteit, waardoor deze nooit saai wordt maar blijft fascineren. Hierdoor ontstaat een meditatieve toestand. Ten tweede is er andersom sprake van een tendens om stilstand heel duidelijk gearticuleerd en nadrukkelijk te gebruiken. Stilstand werkt dan als breuk (die ook zo door het publiek ervaren wordt), als moment waarop de speler een ‘gat’ laat vallen, schakelt naar een ander medium, de beweging heel gearticuleerd stil zet, et cetera.

Beide vormen zijn verwant aan en gedeeltelijk herleidbaar naar Decroux’ onderscheid tussen de bewegingskwaliteiten *toc* (abrupte stilstand) en *fondue* (uitgerekte stilstand). Beide vormen markeren een andere

omgang met tijd en hebben een heel andere uitwerking op het publiek. Door de vertraagde stilstand ontstaat een meditatieve sfeer, en wordt van het publiek gevraagd om heel precies te kijken en de beweging in schijnbare stilstand te ontdekken. Door de gearticuleerde stilstand wordt de toeschouwer juist even uit zijn kijkspoor gehaald, en een nieuwe richting op gestuurd.

Steenbergen staat in de sequentie van het shaggie draaien en oproken regelmatig 'stil'; hij verzinkt in gedachten, hij besluit de sigaret weer in zijn mond te steken, hij doet even niets... In feite wisselt hij daarmee het vertraagde en het gearticuleerde stilstaan dat ik hierboven beschreef met elkaar af. Door het Nieuwe Stilstaan te hanteren speelt Steenbergen een spel met het enerzijds verzinken in het moment (vertraging), waardoor de toeschouwer wellicht ook even in gedachten verzonken raakt (het gaf Steijn 'een blik op de eeuwigheid'...). Anderzijds is hij steeds bezig met het actualiseren van het moment, het tastbaar maken van het hier en nu, waardoor de toeschouwer zich uiterst bewust wordt van zijn eigen aanwezigheid in de ruimte. Wanneer de speler stilstaat, een gat laat vallen of opnieuw richting bepaalt, dan actualiseert hij als het ware de situatie. Een effect hiervan is dat sterk de nadruk komt te liggen op het hier-en-nu. De speler is 'in het moment', heeft even niets te doen of te betekenen, ervaart tijd, ruimte, toeschouwers, medespelers. Dit geldt ook voor de toeschouwer die de eigen aanwezigheid sterker ervaart. Voor Steenbergen is het essentieel dat Het Nieuwe Stilstaan niet een vorm van minder doen is, maar eerder een vorm van méér doen. Het is geen ontspanning of rust of een manier om de dingen te laten zijn zoals ze zijn; het is het constant voeden van je eigen aanwezigheid en het trainen van een grote sensitiviteit voor alle facetten die het er zijn ten overstaan van een publiek met zich meebrengt.

Hiermee kom ik bij de kern van de rol die stilstand mede door invloed van Steenbergen in het Nederlands mimed Denken is gaan vervullen. Stilstanden zijn essentieel binnen het verloop van bewegingssequenties. De speler schakelt verschillende stilstanden op een geaccentueerde manier aan elkaar, of verplaatst een langzame beweging als een stilstand. Het is alsof de speler steeds even heroriënteert (om met Steenbergen te spreken), maar vooral ook steeds even actualiseert en zo de directe lijn met het publiek ervaart, het moment tastbaar maakt. De Nieuwe Stilstanden van Steenbergen maken duidelijk dat de speler als het ware steeds weer even terug gaat naar een nulpunt, naar Zero, en steeds weer opnieuw vanuit dat nulpunt richting kiest, strategie bepaalt, of keuzes maakt ten aanzien van ritme, spanning en tempo. Het benadrukt dat wat Steijn 'de realiteitswaarde van het podium' noemde: we zijn hier, nu, samen (Steijn 1987, 29). Het is dit actualiseren, dit tastbaar maken van de verbintenis tussen speler en

publiek, het voelbaar maken van het hier en nu, dat in de Nederlandse mime heel belangrijk is geworden, terwijl dit bij Decroux niet op deze manier aanwezig was. Zero opgevat als stilstand gaat dus historisch gezien binnen het Nederlands mimed Denken niet alleen over neutraliteit, of over de poging objectief te zijn. Het streven naar een objectieve of neutrale aanwezigheid is bedoeld om aanwezigheid in tijd en ruimte zichtbaar en voelbaar te maken. Het gaat even niet om de persoonlijke expressie, het gaat erom te laten zien dat wij mensen onderdeel uitmaken van een veel groter verloop: het verloop van de tijd.

In een brief uit 2015 van Frits Vogels die hij mij schreef naar aanleiding van een artikel dat ik schreef, bevestigt hij het hierboven geschetste idee van Zero als voortdurende uitvalbasis van de speler, én als mogelijkheid om, in de woorden van Steijn, het tijdsverloop tastbaar te maken. Hij noemt Zero de ‘tijdbeheerser’ van de mimespeler. Hij geeft een fascinerende beschrijving van hoe dit werkt, waarin Spoors definitie van mime als ‘muziek voor de ogen’ doorklinkt. Vogels schrijft:

Al die inzetten en afrondingen van bewegingen geven de mogelijkheden om grip op de tijd te krijgen. Het zijn de visuele rusten en zelfs de maatstreepjes van het bewegende lichaam. In de muziek zijn die begrippen onzichtbaar en onhoorbaar – als de muziek zwijgt is er stilte, geladen of ontladen. Het lichaam kan niet verdwijnen in stilte, kan zich hoogstens ‘oefenen in weg zijn’. (...) De beweger moet de stiltekeuze maken in ruimte én tijd, altijd zichtbaar – van bliksemsnel tot tergend langzaam. En daar gaat het om: greep krijgen op tijd. Naast ruimte het belangrijkste aspect van elk bewegen. Bewegen is tijd gebruiken, maar tijd overheersen is het dan nog niet. Pas met het intuïtief (na oefening!) kunnen omgaan met alle zero’s aan het begin en eind van een beweging is de eerste stap gezet op het bedwingen van de tijd: hopen en vloeien van stilte naar stilte via de ontelbare minuscule en maximale zero’s die dan ontstaan en zo zichtbaar worden. (Vogels 2015)

Goedbeschouwd schrijft Vogels aan Zero een essentiële functie toe, die alles met tijd te maken heeft. Zero is de stilstand, het verdwijnpunt, dat de speler steeds opnieuw de gelegenheid biedt om beweging te tonen én met beweging te musiceren. Zero ligt ten grondslag aan iedere bewegingssequentie, maar – zo suggereert Vogels – ook aan iedere voorstelling; er is altijd een ‘ketting van zero’s’ die als ‘tijdbeheersers’ functioneren: zij maken het verloop van de tijd voor de toeschouwer tastbaar. In het

Nederlands mimesdenken werd de poging om het verstrijken van tijd voelbaar te maken tot een doel op zich, iets wat het bij Decroux niet op die manier was. Bij Decroux stond het spelen met stilstand en beweging altijd ten dienste van de symbolische expressie die geleverd werd door de speler. In de Nederlandse mime is in tegenstelling hiermee de speler in het feitelijke hier en nu van de opvoering essentieel. Zij is geen abstractie, zij is hier en nu. Het feit dat Decroux in *Paroles sur le mime* spreekt over zich opwerken naar *zéro* en dat Vogels in 1963 in zijn ontwerp voor de Nederlandse mimeschool spreekt over terugwerken naar een nulpunt (Vogels 1963c, 19) is kenmerkend voor deze twist. Decroux werkt op, omhoog, verheft zich richting het symbolische, het spirituele of religieuze. Nederlandse mime werkt daarentegen terug naar nul in de zin dat zij het lichaam wil laten zien zoals het is. Het lichaam is geen symbool voor of abstractie van iets anders; het is wat het is, een lichaam.

2.13 Conclusie: een pleidooi voor stilstand

“We zijn het stilstaan verleerd,” schreef Steenbergen, en daarmee doelde hij niet alleen op mimespelers. Stilstaan was voor hem een metafoor voor het bewust ervaren van het eigen lichaam en van de eigen aanwezigheid in het hier-en-nu. Hij sprak zijn zorgen uit over het feit dat – in Nederland in de tijd dat hij deze tekst schreef, 1993 – naar zijn idee steeds meer mensen hun lichaam ervoeren als een “hinderlijk aanhangsel van de hersenen.” Hij schreef: “Het voelt een beetje alsof we af willen van het reële aardse tijdbeleven, en onze lichamen met al die pijntjes en ongemakken. (...) Nog even en je hoeft als gefrustreerd eenzaam mensje maar op een knop te drukken, jezelf aan te sluiten op het systeem en een interactief lekker stuk zuigt je klaar, je nog eenzamer achterlatend dan je al was, maar zelfs dat weet je dan al niet meer.” Steenbergens pleidooi voor stilstaan is dus ook op te vatten als een vorm van verzet tegen een maatschappelijke tendens zoals hij die ervoer. Daarmee krijgt het Nieuwe Stilstaan ook een meer politieke dimensie. Steenbergen wilde het bewustzijn van de actualiteit en de tijdelijkheid van het leven vergroten door steeds opnieuw tot stilstand te komen, door te bevragen, richting te kiezen, stil te staan, na te denken, te handelen... Zijn stilstand is een existentiële stilstand: ik ben er, ik leef. Dit bewustzijn probeerde Steenbergen te bereiken bij zichzelf, maar ook (en misschien wel vooral) bij het publiek.

Het belang dat in het Nederlands mimesdenken aan Zero, opgevat als stilstaan, wordt gegeven is enerzijds terug te voeren op Decroux, maar – zo heb ik in dit hoofdstuk laten zien – ook in belangrijke mate op de existentiële inhoud die Steenbergen aan de handeling van het stilstaan

gaf. Dit verklaart mede de extra waarde die in de Nederlandse context aan Zero-als-stilstaan gegeven wordt. Zero is niet zomaar een begrip, het is niet zomaar stilstaan als rustpunt of een blanco basishouding; in het begrip Zero ligt een fundamenteel verzet besloten dat zich manifesteert in de houding van het stilstaan. Zero-als-stilstaan, is binnen het Nederlands mimespelen historisch gezien een oproep tot stilstaan bij het lichaam en het leven zoals zich dat op een bepaald moment, op een bepaalde plaats aan ons voordoet. Zero opgevat als stilstaan is daarmee zowel een individueel gebaar (ik ben er), als een collectief gebaar (wij zijn er). Het legt de nadruk op onze verbondenheid als mensen: we hebben allemaal een lichaam, en we bevinden ons in hetzelfde moment, in dezelfde ruimte.

Daarmee is in het Nederlands mimespelen ten opzichte van Decroux meer ruimte ontstaan voor het zelf, voor de persoon. Door de handeling van het stilstaan laat de speler zien dat ze er is, als persoon, als individu. Maar tegelijkertijd benadrukt deze houding vooral dat wij er allemaal zijn, hier, nu, en dat is de kern van het concept Zero opgevat als stilstaan zoals dat binnen het Nederlands mimespelen is gaan functioneren. Het symbolistische aspect bij Decroux maakt in het Nederlands mimespelen plaats voor een vorm van existentialisme.

Steenbergen riep in zijn tekst theatermakers er toe op om “halsstarrig op zoek te blijven gaan naar het stilstaan als essentieel en actief onderdeel van een voorstelling. Een stilstaan, een stilte en een leegte die zowel makers als toeschouwers/hoorders dwingen tot reacties én acties.” Zijn oproep werd gehoord en nagevolgd.¹³⁵ Echter, niet alleen Steenbergen doet een pleidooi voor stilstaan, in feite doet de hele Nederlandse mime een pleidooi voor stilstaan. Vaak wordt als het over Nederlandse mime gaat, de bijzondere verbintenis tussen speler en ruimte benoemd. Ruimte is inderdaad een cruciaal begrip in het Nederlands mimespelen, zoals ik in het volgende hoofdstuk zal laten zien. Net zo essentieel – zij het minder vaak benoemd – is het spelen met en bespelen van de tijd. Nederlandse mime gaat over het vermogen te spelen met tijd, over het voelbaar maken van het verstrijken van tijd. Stilstand is daardoor de ultieme mime: stilstaan is het creëren van een nulpunt ten opzichte van de vrijwel altijd aanwezige beweging en betekenisgeving. Stilstand geeft de mogelijkheid te vertragen, te heroriënteren, te actualiseren, richting te kiezen, en ook – o zo belangrijk in Nederlandse mime – het even niet te weten.

¹³⁵

Als speler had Steenbergen een aantrekkingskracht op velen (denk aan de lyrische beschrijving van Steijn). Als docent aan de Mime Opleiding drukte hij tot aan zijn dood in 2000 een grote stempel op het onderwijs.

3

Ruimte zichtbaar maken

Op een zwart-wit foto uit 1969 staat een speler in een witte overall met verfresten erop geleund tegen het gebouw van het Palais de Justice in Brussel.¹³⁶ Er is slechts een klein gedeelte van het gebouw te zien: de foto toont een indrukwekkende steenmassa met fragmenten van pilaren, grote stenen kozijnen met friezen erboven, trappen en ornamenten. Ten opzichte van die stenen massa lijkt de leunende man klein. Zijn houding intrigeert: hij staat niet zomaar wat te leunen. Zijn lichaam is als een rechte schuine lijn. Alleen zijn voeten, een schouder en zijn hoofd raken het steen, de rest van zijn lichaam niet. Het lijkt alsof hij letterlijk zijn oor te luisteren legt aan het gebouw. Met een hand reikt hij naar het steen, alsof hij het zal gaan aanraken of net aangeraakt heeft. Zijn ogen zijn gesloten. Hij staat stil.

Het betreft een foto uit het archief van bewegingstheater BEWTH (1965-2005).¹³⁷ De foto is exemplarisch voor één van de manieren waarop in Nederland een eigen interpretatie gegeven werd aan het gedachtegoed van Decroux. In Nederland ontstond in de loop van de jaren zestig een unieke kruisbestuiving tussen *mime corporel* en beeldende kunst. Dit leidde er onder meer toe dat ruimte in de Nederlandse mime tot een essentiële medespeler werd. Op de foto is zichtbaar hoe de techniek van *mime corporel* in de Nederlandse mime in verband gebracht werd met ruimte en architectuur. In het werk van Decroux speelde ruimte nauwelijks een rol. In Nederland werd *mime corporel* vanaf de jaren zestig op een unieke en gepassioneerde manier gebruikt voor de poging om ‘door beweging ruimte zichtbaar te maken’. Deze Nederlandse twist staat in dit hoofdstuk centraal.

In termen van *mime corporel* staat de man in een *Tour Eiffel* tegen het gebouw aan, zijn voeten lichtjes uitgedraaid, zijn lichaam gestrekt. Hij maakt gebruik van *contrepoids*, tegenkracht: duwt hij tegen het gebouw of duwt het gebouw tegen hem? Keert hij zich van het gebouw af, of wendt hij zich er juist naartoe? Als kijker zie je dat beide krachten aanwezig zijn. De stilstand van de speler, die vol van beweging is, zorgt ervoor dat

¹³⁶

Hein Vrasdonk.

¹³⁷

De groep heette voluit Bewegingstheater BEWTH, maar werd later ook simpelweg aangeduid als BEWTH. In het vervolg van dit proefschrift hanteer ik deze korte versie.

het oog van de toeschouwer naar de verhouding tussen de architectuur en het lichaam getrokken wordt. De speler trekt een lijn met zijn lichaam ten opzichte van het gebouw, alsof hij de schuine zijde is van een driehoek, waarvan de gelijke zijden door het gebouw worden gevormd. We zien niet alleen de man, we zien de man en het gebouw. Ze zijn in dialoog met elkaar.

Ben Zwaal, die vrijwel de gehele veertig jaar van het bestaan van BEWTH onderdeel uitmaakte van de artistieke kern van het gezelschap, zei in een interview over dit beeld: “Dit is een essentiële foto. Het laat zien wat de menselijke maat aan de ruimte geven is. Tegelijk toont het het zinderende gevoel dat de ruimte door de speler beleefd wordt en teruggegeven wordt. Dit is niet niks doen, dit is hard werken” (De Langen 2008c, regel 954). Uit de manier waarop Zwaal over de foto spreekt blijkt hoezeer BEWTH in de loop van haar bestaan een manier van spreken en denken over de relatie tussen speler, toeschouwer en ruimte heeft ontwikkeld. Ik laat in dit hoofdstuk aan de hand van verschillende historische bronnen zien dat deze specifieke manier van spreken en denken een manifestatie is van een streven om de regels van het theater, en vooral ook van *mime corporel*, opnieuw uit te vinden. De Nederlandse mimespeler begaf zich halverwege de jaren zestig – in tegenstelling tot Decroux’ *mime corporel* speler in de kelder in Parijs¹³⁸ – naar buiten, en ging een expliciete dialoog aan met ruimte, locatie, landschap. Deze beweging naar buiten zorgde ervoor dat de *mime corporel* van Decroux in de Nederlandse context op een exceptionele manier opengebroken werd. Aan de basis van deze ontwikkeling staat, zo zal ik laten zien, een zoektocht naar vormen van gelijkwaardigheid en uitwisseling tussen speler, toeschouwer en ruimte.

De uitspraak ‘door beweging ruimte zichtbaar maken’ staat in dit hoofdstuk centraal. De gedachte om door beweging ruimte zichtbaar te willen maken ligt aan de basis van de vernieuwingen die BEWTH vanaf halverwege de jaren zestig doorvoerde. Deze gedachte is mede bepalend geweest voor de identiteit van de Nederlandse mimespeler, en de ontwikkeling van het Nederlands mimed Denken, zoals ook de andere gedachte-sporen die ik in dit proefschrift beschrijf daarvoor ieder op hun eigen manier bepalend zijn geweest. ‘Door beweging ruimte zichtbaar maken’ is een uitspraak van beeldend kunstenaar Arnold Hamelberg, die geplaatst moet worden in de context van het historische moment van de oprichting

138

Decroux repeteerde in een kelderruimte onder zijn huis. Het huis van Decroux werd door meerdere ex-leerlingen gedetailleerd beschreven in hun publicaties over Decroux. Voornamelijk het feit dat men eerst door de keuken moest om de kelder te bereiken, waar men steevast Mme Decroux ontmoette, die nog een wijze raad of een advies gaf, werd door meerdere ex-leerlingen levendig gememoreerd. Zie o.a. Pronk (1980, 1); Vos (1999, 31).

van de School voor Bewegingstheater op basis van mime, die Hamelberg in 1965 samen met Vogels oprichtte. Het is deze school waaruit in hetzelfde jaar BEWTH voortkwam. Ik laat in dit hoofdstuk zien dat niet de oprichting van de Mime Opleiding in 1968 als motorisch moment van de Nederlandse mime gezien moet worden, maar veeleer de oprichting van de School voor Bewegingstheater op basis van mime in 1965, en de experimenten die daaraan vooraf gingen.

De uitvinding van het woord bewegingstheater, en daarmee het aanbrenge van een onderscheid tussen bewegingstheater en mime, is indicatief voor het feit dat in 1965 een eigenzinnige, nieuwe richting ingeslagen werd. Hamelberg en Vogels splitsten zich met deze nieuwe school af van de Nederlandse mimeschool (onderdeel van de in 1952 opgerichte Stichting Nederlandse Pantomime), waar zij beide werkzaam waren. De artistieke opvattingen over mime en pantomime liepen tussen Jan Bronk, oprichter van de Stichting Nederlandse Pantomime, en Vogels en Hamelberg, te sterk uiteen (Vogels 2003). De School voor Bewegingstheater op basis van mime was een bijzonder interdisciplinair laboratorium waar, zoals ik zal laten zien, met *mime corporel* als basis doelbewust en met veel bevlogenheid naar vernieuwing werd gezocht (Vogels 2010, 62). ‘Uit het theater, naar plaats en ruimte,’ was een uitspraak die in deze tijd door de BEWTH medewerkers gebruikt werd en die de vernieuwingen die ze nastreefden mooi samenvat. Het theatergebouw en regels die daar traditioneel gezien en vanzelfsprekend mee werden geassocieerd wilden ze achter zich laten: ideeën over de rol van het publiek (kaartje kopen, stil zitten), ideeën over de plek en de tijd waar theater zich af zou moeten spelen, ideeën over décorbouw, ideeën over spelen als psychologische transformatie, ideeën over sterrendom. De makers en spelers van BEWTH stonden op gespannen voet met het traditionele theatersysteem. De beslissing om de binnenruimte te verlaten, werd volgens Vogels mede ingegeven door het feit “dat de theaters ons helemaal niet wilden hebben” (Vogels 2003). Het leidde tot een explosie aan onderzoek en vernieuwing, waarin tijd en ruimte de nieuwe hoofdrolspelers werden.

Aan de hand van het historische moment van de oprichting van de School voor Bewegingstheater op basis van mime en BEWTH in 1965, alsmede de experimenten die hieraan vooraf gingen en op volgden, laat ik in dit hoofdstuk zien op welke manieren de identiteit van het traditionele theater door de mimespelers werd bevraagd en uitgedaagd. Ik laat zien hoe het idee om door beweging ruimte zichtbaar te maken uitgroeide tot een fundamenteel aspect in het Nederlands mimed Denken. Hierbij maak ik naast meer recente bronnen gebruik van allerlei verschillende soorten historisch materiaal, waaronder fotografie en bewegend beeld van voorstellingsmomenten, recensies, publiciteitsmateriaal en interviews. Net

als in de andere hoofdstukken staat ook hier een specifieke historische bron centraal van de hand van een maker. In dit geval betreft het een tijdschrift. In 1963 en 1964 gaf de Stichting Nederlandse Pantomime in kleine oplage in eigen beheer het tijdschrift *Idee* uit.¹³⁹ Dit *ritmisch verschijnend geschrift, voornamelijk met betrekking tot de mime*, zoals de ondertitel luidde, verscheen in beide jaargangen driemaal en geeft een bijzonder beeld van het denken over de mimespeler zoals zich dat in deze periode ontwikkelde. Bijdragen van Vogels en Hamelberg manifesteren de manier van denken die heeft geleid tot de oprichting van de School voor Bewegingstheater op basis van mime. *Idee* is dan ook een essentiële bron om het denken van Vogels en Hamelberg te analyseren en vervult in dit hoofdstuk een sleutelrol. Naast de oprichters Vogels en Hamelberg vertegenwoordigt ook mimespeelster Klaske Bruinsma een belangrijke stem in dit hoofdstuk. Bruinsma verhuisde als leerling met Vogels en Hamelberg in 1965 mee van de Nederlandse mimeschool naar de School voor Bewegingstheater op basis van mime, en was als speelster vanaf het begin tot aan de opheffing van BEWTH in 2005 betrokken bij het gezelschap.

Het begrip Zero fungeert ook hier als zoeklicht. Uitgaande van de specifieke interpretatie van Zero zoals die in deze periode binnen de School voor Bewegingstheater op basis van mime ontstond, laat ik zien hoe het aspect van ruimte, en het streven om ruimte zichtbaar te maken, in Nederlandse mime zo belangrijk kon worden. Ik zal laten zien dat een nieuwe lezing van Zero ontstond, namelijk ‘persoonlijke objectiviteit’. Ik toon aan dat juist de interne paradox in dit concept, de tegenstelling tussen persoonlijk en objectief, indicatief is voor de gevoerde zoektocht. Uit het spanningsveld tussen beide, en de zoektocht om persoonlijk en objectief met elkaar te verenigen kwam in de praktijk een aantal verschillende en experimentele ‘oplossingen’ voort, die allen betrekking hebben op de relaties tussen speler, toeschouwer en ruimte.

Het denken in termen van een nulpunt van de speler, de persoonlijke objectiviteit, zorgde ervoor dat deze speler als het ware kon gaan ‘nivelleren’ met de ruimte, maar ook met de objecten, de materialen en de toeschouwers in die ruimte. De speler stelde zich vanuit het idee van Zero zoals Vogels en Hamelberg dat hanteerden, niet op als verheven boven al deze dingen, of als degene die al deze dingen bespeelde of manipuleerde. Zij poogde zich niet dominant op te stellen ten opzichte van wat haar omringde, maar poogde door middel van de persoonlijke objectiviteit,

¹³⁹

De makers van *Idee* streefden uiteindelijk naar een oplage van 500, zoals geschreven werd in het nummer van voorjaar 1964, “een aantal waaraan wij nu nog lang niet toe zijn” (Vogels 1964, 3-4). *Idee* verscheen driemaal per jaargang, in het voorjaar, de zomer en het najaar.

‘het blanco’ of ‘de neutraal,’ een zo groot mogelijke gelijkwaardigheid ten opzichte van de ruimte en de toeschouwer te bereiken. Vanuit die gelijkwaardigheid kon een vorm van spelen ontstaan waarin soms de speler leidt, soms de ruimte, soms de toeschouwer, soms een object of belichting, et cetera. Deze manier van denken manifesteerde een diepgeworteld verlangen om de dominantie van de toneelspeler als traditioneel centrum van de aandacht en expressie in een theatervoorstelling te doorbreken, en daarmee ruimte te scheppen voor een ander soort waarneming, maar ook een ander soort uitwisseling tussen speler en publiek. De speler werd daarin, zo zal ik laten zien, tot ‘ruimtenaar’ en de toeschouwer werd tot ‘medewerker’.

Zero laat als zoeklicht met betrekking tot het onderwerp ruimte nog iets anders zien dan het hierboven genoemde. Door toedoen van Vogels begon men interessant genoeg het idee van een nulpunt niet alleen op het spelerschap (en de relatie speler-toeschouwer-ruimte) toe te passen, maar ook op de mime als verschijnsel. Mime zélf is een nulpunt, aldus Vogels, het is de Zero van het theater. Daarmee bedoelde hij dat mime een basale, fundamentele analyse van beweging (en stilstand) is. Een analyse van kracht en tegenkracht, van ritme en tijd, die, zo was zijn gedachte, in feite ook ten grondslag ligt aan allerlei andere kunstvormen. Vanuit deze gedachte ontstond Vogels ‘mimecentrische visie’ op het theater: mime is het nulpunt van het theater (en in feite van alle kunsten); het is een fundament op basis waarvan allerlei richtingen uitgewerkt kunnen worden. Hij dacht daarbij voornamelijk aan beeldende kunst, dans, muziek en toneel. Vogels zag mime als het middelpunt van een vierkant, met op de hoeken de vier zojuist genoemde kunsten (Vogels 2016, 153; Vogels 2003). Op basis van deze gedachte vonden op de School voor Bewegingstheater op basis van mime experimenten plaats waarin ‘op basis van mime’ allerlei interdisciplinaire samenwerkingen ontstonden. De focus op de samenwerking met de beeldende kunsten was vanaf het begin dominant. Uit deze uitwisseling kwam met volle kracht het gegeven ruimte naar voren als hét gebied waar beide kunstvormen elkaar konden vinden.

In het onderstaande ga ik net als in de andere hoofdstukken eerst te rade bij Decroux om te onderzoeken hoe de gedachte ‘ruimte zichtbaar maken’ zich verhoudt tot zijn werk, en om te laten zien op welke manier in Nederland een twist werd gegeven aan zijn gedachtegoed. Vervolgens geef ik een uitgebreide schets van de School voor Bewegingstheater op basis van mime en de eerste voorstellingen van BEWTH. Daarna zoom ik in op het begrip persoonlijke objectiviteit, om van daaruit te schetsen welke implicaties deze lezing van Zero had voor het toenmalige mimed Denken.

3.1 Een mimecentrische visie op het theater

Decroux hield zich nauwelijks met het gegeven ruimte bezig. Hij onderscheidde verschillende vlakken waarin de beweging van het lichaam zich afspeelde, zoals het dieptevlak en het laterale vlak. Deze vlakken lopen als het ware door het lichaam van de speler heen; op deze manier kent zijn denken over beweging zeker een ruimtelijke dimensie.¹⁴⁰ Zijn dagelijks werk speelde zich binnenskamers af in de repetitieruimte onder zijn woning en de specifieke kenmerken van die ruimte waren geen onderwerp voor Decroux.¹⁴¹ De spiegels die erin waren aangebracht dienden om de beweging van het lichaam zichtbaar te maken. Slechts bij uitzondering toonde Decroux zijn werk in officiële theaterruimtes. Hij was geen liefhebber van theaterzalen. Het liefste nodigde hij een beperkt aantal mensen uit om bij hem thuis te komen kijken.¹⁴² De studio onder zijn huis was zijn laboratorium.

In tegenstelling tot het hierboven beschreven interdisciplinaire uitgangspunt van BEWTH, was het uitgangspunt van Decroux werk het radicale specialisme: hij richtte zich op het lichaam en niets dan het lichaam. In zijn eerste gepubliceerde tekst, een manifest getiteld *Ma définition du théâtre* (1931) diagnosticeerde hij het Franse theater van zijn tijd als zijnde ziekelijk bevolkt door wat hij ‘arts étranger’ noemde: kostumering, muziek, dans, zang, schilderkunst, belichting, decorbouw en andere kunsten maakten de acteur tot een ‘vreemdeling in zijn eigen huis’.¹⁴³ Om te herstellen van deze toestand zou het theater zijn rechterhand af moeten hakken, aldus Decroux. Het zou al deze kunsten radicaal buiten de deur moeten zetten, om zich te concentreren op de essentie: de speler. De definitie van theater die hij voorstelde was dan ook simpel en beperkt: “Theatre is the actor art” (Decroux 1985, 26). Om zijn punt te onderstrepen schreef Decroux in 1931 een opmerkelijk recept uit voor het theater,

¹⁴⁰ Ook de begrippen *intercorporel* en *interspatial* zoals die in het Mimehandboek van Vogels en De Haas (1994) gebruikt worden, zijn waarschijnlijk van Decroux afkomstig. Maar een uitgewerkte visie op ruimte-werking heeft Decroux niet ontwikkeld.

¹⁴¹ Tegelijkertijd zullen de afmetingen van deze ruimte wel degelijk invloed uitgeoefend hebben op het soort van bewegingssequenties dat Decroux creëerde.

¹⁴² Onder andere Gordon Craig en Martha Graham bezochten hem in zijn eigen repetitieruimte.

¹⁴³ Decroux’ manifest uit 1931 vertoont wat dit betreft gelijkenissen met andere, latere sleutelteksten uit de twintigste-eeuwse theatergeschiedenis, die in dezelfde minimalistische geest geschreven zijn, waaronder Jerzy Grotowski’s *Naar een Sober Theater* en Peter Brooks *The Empty Space*, beide uit 1968.

een herstelkuur voor een periode van dertig jaar. Dertig jaar lang zou volgens hem een verbod moeten gelden op iedere inmenging van andere kunsten in het theater. De acteur zou (eindelijk) alleen zijn. “Every art enjoys the privilege of expressing the world in its own way, without calling on any other art,” aldus Decroux. De grootste boosdoener en bezetter was in zijn optiek de taal: “The evil is so deeply rooted that it is revealed in the vocabulary: what we call ‘play’ is the printed text” (1985, 26). De eerste twintig jaar van deze periode was iedere vorm van stemgeluid voor de speler dan ook verboden. Daarna mocht stemgeluid ingezet worden, Decroux spreekt over “the acceptance of inarticulate cries for five years.” Pas in de allerlaatste vijf jaar zou de acteur woorden mogen gaan gebruiken “but invented by the actor,” wat wil zeggen dat er geen toneelschrijver aan te pas mocht komen (1985, 26). De laatste opmerkelijke beperking die Decroux voorschreef was dat in de eerste tien jaar iedere vorm van verhoging op het podium verboden zou moeten worden. Na deze tien jaar zouden ‘certain forms of elevation’ kunnen worden toegestaan, maar alleen op de voorwaarde dat ze grote uitdagingen voor de speler zouden creëren.

De denkbeweging die Decroux maakte is als volgt: alles wat kostuum, decor, tekst, belichting en andere zaken zouden kunnen toevoegen, kan ook door de speler zélf opgeroepen worden wanneer deze gebruik maakt van zijn lichaam als instrument. De speler kan met het lichaam suggereren dat hij hoger staat dan een medespeler, terwijl hij feitelijk van dezelfde lengte is, aldus Decroux. De speler kan met zijn lichaam een zee oproepen, of een stad, of een leegte, zonder hierbij belichting, decor of coulissen nodig te hebben. Het is aan de acteur om al deze verbeeldingen op te roepen, en niet aan andere kunstvormen om dit voor hem te doen, zo luidde Decroux’ pleidooi. Hij zette deze gedachte om in een motto, dat hij in 1942 formuleerde: “Art is complete only when it is partial” (1985, 28). Alles draaide volgens hem om het specialisme. Juist de onvolledigheid dwingt volgens Decroux tot uiterste creativiteit. Hij redeneerde: “For art to be, the idea of one thing must be given by another thing. Hence this paradox: an art is complete only if its partial.”¹⁴⁴ Mime corporel was in zijn beleving een specialisatie die compleet in zichzelf was: er waren geen toevoegingen of uitwisselingen met andere kunstvormen nodig.

¹⁴⁴

In het verlengde van dit idee ligt Decroux’ zoektocht naar ‘correspondances’. Hij vroeg zich af: hoe kun je het één door middel van het ander laten zien? “If the viewer’s essential emotion is caused by comparison, the matter must be made possible. It becomes so only if a partial art gives the idea of one world by means of another world: if it gives, for example, the idea of colour by presenting a colourless shape, or the idea of the shape by presenting a shapeless colour. To give the idea of movement by attitude, of attitude by movement, of concrete by abstract and of abstract by concrete: this is what is interesting” (1985, 30).

Deze opvatting staat recht tegenover de manier van denken over mime die halverwege de jaren zestig in Nederland ontstond, namelijk Vogels' genoemde mimecentrische visie op het theater. In het televisieprogramma *Twien* (voor tieners en twintigers, vandaar de naam) werd in 1966 een item besteed aan de nieuw opgerichte School voor Bewegingstheater op basis van mime (NCRV 1966). Vogels antwoordde op de vraag van de interviewer of mime inmiddels niet een beetje een 'doodlopend straatje'¹⁴⁵ zou zijn geworden als volgt:

Je zou een vergelijking kunnen maken met de dans en het toneel: zoals de dans zich samengevoegd heeft met de muziek, en het toneel met de literatuur, zo zal ook de mime moeten zoeken naar verbindingen binnen theater en met andere kunsten, bijvoorbeeld met de beeldende kunst, om zichzelf levend te houden. Als het dat niet doet, als het dus alléén maar blijft gaan over mannetjes maken en het uitbeelden van de werkelijkheid, dan ben ik met je eens, dan zie ik er ook geen toekomst in, maar als het dat wél doet dan ligt er mij dunkt nog een heel rijk gebied aan mogelijkheden open. (Vogels in NCRV 1966)

Vogels brak hier bevoegen een lans voor nieuwe vormen van mime en schudde tegelijkertijd het cliché van de pantomime af. Uit zijn antwoorden wordt duidelijk dat interdisciplinariteit, vanuit mime als basis, hét uitgangspunt is voor de School voor Bewegingstheater op basis van mime.¹⁴⁶

Zoals ik in de inleiding reeds heb aangegeven, kan het begrip Zero verhelderen hoe het interdisciplinaire denken van de Nederlandse mime op de School voor Bewegingstheater op basis van mime tot stand kwam. Vogels schrijft in 1963 een artikel in tijdschrift *Idee*, waarin hij stelt: "In de mimetechniek spreekt men van *zéro* bij de aanvang van een oefening, als deze uit een neutrale stand begint. Dit is hetzelfde principe op andere schaal" (1963b, 41). Deze uitspraak slaat terug op de notie van 'persoon-

¹⁴⁵

De interviewer refereert daarmee aan de pantomime traditie.

¹⁴⁶

Het wordt in het item ook mooi duidelijk hoe nieuw het allemaal nog is. Op de vraag van de interviewer of de afgestudeerden van de nieuwe school dan wel werk zouden gaan vinden na het halen van hun diploma, antwoordt Vogels onbewogen: "Zij kunnen solliciteren bij een van de gezelschappen," waarop de interviewer verbaasd zegt: "Gezelschappen? Zijn er dan zo vele?" Waarop Vogels overtuigd antwoordt: "Er zijn er dus twee! Mimetheater Will Spoor en Carrousel." Hij noemt hier BEWTH nog niet als gezelschap, terwijl de groep onder de naam 'werkgroep bewegingstheater' al wel begonnen is.

lijke objectiviteit' die hij in hetzelfde artikel bespreekt, die voor hem de basis vormt van het mimespelen. Ik kom in het vervolg van dit hoofdstuk uitgebreid terug op de notie persoonlijke objectiviteit, omdat dit de kern vormt van de nieuwe lezing van Zero zoals die halverwege de jaren zestig in de Nederlandse mime ontstond. Wat ik met behulp van bovenstaand citaat wil laten zien is dat Vogels expliciet benoemde dat hij Decroux' notie *zéro* als 'principe op een andere schaal' een rol ging laten spelen. Dit is relevant omdat het indicatief is voor de uitvergroting van het begrip Zero in de Nederlandse context. Anders gezegd: Vogels laat zich door Decroux' begrip *zéro* inspireren om het hele denken over spelerschap in de Nederlandse mime opnieuw vorm te geven. Hij tilt het begrip naar een ander niveau: het begrip *zéro* inspireert hem zoals gezegd om opnieuw over mime als kunstvorm te denken. Hieruit ontstaat zijn mimecentrische visie op theater: mime is een fundament, een vorm van (bewegings)analyse, en daarmee een 'knooppunt' (in Vogels' woorden) waar vanuit allerlei interdisciplinaire samenwerkingen kunnen ontstaan. Deze opvatting van mime zoals Vogels die ontwikkelde, ligt aan de basis van het ontstaan van de gedachte dat ruimte door beweging zichtbaar gemaakt zou kunnen worden, wat in essentie een interdisciplinaire gedachte is.

Decroux was uit principe een purist, en stond zoals ik hierboven heb aangegeven lijnrecht tegenover het interdisciplinaire uitgangspunt van Hamelberg en Vogels. Ook Decroux gaf echter af en toe aan dat er méér mogelijk moest zijn met *mime corporel*. Hij schreef in *Paroles sur le mime*: "I would not want the authority, bestowed upon me simply as the result of writing a book, to discourage other experimenters in their attempt to success where I have failed" (1985, 108). Beroemd is zijn uitspraak dat hij naast een *mime corporel* ook graag een *mime vocale* had willen ontwikkelen. Een mime voor de stem (Leabhart en Chamberlain 2008, 77). Hij overpeinsde: "I shall die as a young man at the foot of a great project" (Decroux 1985, 108). Eén leven was al nauwelijks genoeg om de *mime corporel* als systeem in kaart te brengen, zo redeneerde Decroux. Dat leven wijdde hij vol overgave aan zijn specialisatie.

Alhoewel Decroux het tegendeel van de interdisciplinaire aanpak van Hamelberg en Vogels voorstond, is er echter op dit gebied ook een paradox in zijn denken aan te wijzen. Decroux was uitermate geïnteresseerd in andere kunstvormen, met name sculptuur, en hield erg van taal.¹⁴⁷ In het eerste hoofdstuk heb ik laten zien hoe belangrijk voor hem een

¹⁴⁷

Decroux las voornamelijk poëzie en filosofie. In *Paroles sur le mime* verwijst hij meermaals naar Baudelaire (1985, 30) en hij liet zich ook inspireren door de filosofie van Blaise Pascal (*Les Pensées*) en Jacques Rousseaus *Emile* (Vogels en De Haas 1994, 11, 14).

aantal metaforen voor de mimespeler waren die rechtstreeks van andere kunstvormen waren afgeleid: de mimespeler als musicus van het lichaam, als bewegend standbeeld, als marionet. Daarnaast blijkt uit zijn opvatting van mime als een soort visuele filosofie (door middel van beweging het denken zichtbaar maken) zijn liefde voor taal en poëzie. Decroux zocht paradoxaal genoeg veel inspiratie in andere kunstvormen en andere poëtica's om zijn eigen specialisme van *mime corporel* te beschrijven en te ontwikkelen. Opvallend is wat dat betreft dat hij vrijwel nooit over theater of theatermakers sprak. Hij bezocht vrijwel nooit een theater. Als hij wel een voorstelling bezocht gaf hij soms hardop commentaar of liep ostentatief mopperend weg (Barba 1997, 30). Hij zocht zijn heil bij andere kunstvormen dan theater om zijn *mime corporel* mee te definiëren. Op dit punt is er dus wel degelijk een grote overeenkomst tussen het denken van Decroux en het interdisciplinaire Nederlands mimed Denken zoals dat op de School voor Bewegingstheater op basis van mime rond 1965 gestalte krijgt. Niet het theater, maar andere kunsten werden als grote inspiratiebron gebruikt. In de volgende paragraaf beschrijf ik op welke manieren deze interdisciplinariteit praktisch gerealiseerd werd.

De imaginaire dertig jaar van Decroux' manifest uit 1931 waren in 1965 al een paar jaar verstreken. Een volgende fase werd echter niet door Decroux zelf ingeluid: hij hield zich tot aan zijn dood in 1991 in grote lijnen aan de voorwaarden van zijn eigen manifest. Geen vreemde kunsten, geen stemgeluid en geen verhogingen op het toneel.¹⁴⁸ In Nederland begon men echter vanuit de kaalslag van de *mime corporel* de 'alien arts' opnieuw een hand toe te steken. En zo ontstond vanaf halverwege de jaren zestig in de Nederlandse mimetraditie een vorm van samenwerking op de vloer tussen mime en beeldende kunst, muziek, poëzie, toneel, dans en andere kunstvormen die Decroux nooit heeft nagestreefd.

In het onderstaande zoom ik in op het oprichtingsmoment van de School voor Bewegingstheater op basis van mime, om te laten zien hoe op deze school en bij BEWTH, de spelersgroep van de school, middels het spel met de ruimte een nieuwe manier van denken over spelen en toeschouwen ontstond. Aan de hand van de school kan ik laten zien hoe ruimte, en het idee 'door beweging ruimte zichtbaar maken' tot een centraal thema in de Nederlandse mime werd. Ik laat zien hoe men in de praktijk manieren uitvond om het ideaal van interdisciplinariteit gestalte te geven, en op welke manier concrete vertalingen van de *mime corporel* techniek naar ruimte en materiaal gevonden werden.

¹⁴⁸

Erik Vos speelde begin jaren vijftig in Decroux' stuk *Les Petits Soldats*, waarin wél tekst gebruikt werd. Het stuk is uitzonderlijk binnen Decroux' oeuvre, omdat het een poging is tot een vorm van totaaltheater, gebaseerd op *mime corporel* (Verbeeck 1998, 44-46).

3.2 Amsterdam 1965: School voor Bewegingstheater op basis van mime

Wij dachten misschien dat we een hele nieuwe vorm van theater zouden kunnen ontwikkelen. Want het was allemaal nog heel weinig bekend in Nederland. Ik geloof dat ik de eerste was die het woord bewegingstheater gebruikte. Maar Frits heeft altijd gezegd: ‘op basis van mime’.

(Hamelberg in De Langen 2008c, regel 193)

De School voor Bewegingstheater op basis van mime is vanaf de oprichting in 1965 door Vogels en Hamelberg gehuisvest in een jongeren centrum met de toepasselijke naam De Ruimte, aan de Keizersgracht 717.¹⁴⁹ In dit jongeren centrum staat ook het in pandige Micro Theater af en toe tot hun beschikking. Hier realiseerden Vogels en Hamelberg, samen met een aantal leerlingen die meeverhuisden (zoals Bruinsma) en een divers docententeam hun visioen met betrekking tot de scholing van mimespelers. Er werd een advertentie gezet om nieuwe leerlingen te bereiken. Vogels: “We hebben een advertentie gezet waarin stond dat je er niks mee verdient en dat niemand op je zit te wachten. We kregen veel reacties.” (Vogels 2003, z.p.) Terugkijkend in 2010, omschrijft Vogels de School voor Bewegingstheater op basis van mime als een school “met mime als basis, die een vorm van multidisciplinair theater wil ontwikkelen waarvoor een nieuw soort acteursopleiding nodig is” (Vogels 2010, 62). Er waren diverse docenten die allemaal mimetechniek gaven, gebaseerd op *mime corporel*, waaronder Spoor, Luc Boyer¹⁵⁰ en Vogels zelf. Zij benaderden het vak ieder vanuit een eigen invalshoek. Bruinsma (2003) herinnert zich dat Boyer, een mime-speler van twee meter lang, haar leerde ‘vloeiende, lange lijnen’ te maken (*fondue*). Ook Marien Jongewaard (die pas halverwege de jaren zeventig van Boyer les kreeg), herinnert zich diens talent voor het maken van ‘plastische gespannen lijnen’ (Jongewaard 1990, z.p.). Vogels en Spoor werkten volgens Bruinsma in tegenstelling tot Boyer meer met staccato bewegingen (*tocs*). Spoor benaderde de mimetechniek volgens Bruinsma vanuit adem en muzikaliteit (zie hoofdstuk 1). Hij was in haar herinnering veel preciezer dan alle

¹⁴⁹

Dit centrum richtte zich in hun cursusaanbod (waarin onder andere mime en pantomime zijn opgenomen) op “de groei naar volwassenheid van het lid, en zijn inpassing in de hem omringende samenleving” (Mime archieven, collectie Theater Instituut Nederland, plaatsingslijst NMC, omslagnummer 521).

¹⁵⁰

Luc Boyer was net als Vogels ook leerling van Bronk aan de Nederlandse mimeschool geweest, en verhuisde als docent mee naar de School voor Bewegingstheater op basis van mime.

anderen. Vogels richtte zich in sterke mate op de relatie lichaam-ruimte en wat Bruinsma noemt het ‘werken in vlakken’ (2003). Met name in Vogels’ lessen werd, in samenwerking met Hamelberg, aan het idee van het zichtbaar maken van ruimte door middel van beweging gewerkt. Vogels vroeg zich af hoe principes van *mime corporel* (zoals *contrepois*, dynamoritmie, articulatie) toegepast zouden kunnen worden op ruimte en architectuur, op beeld en compositie. En hoe andersom principes uit de beeldende kunst en architectuur toegepast zouden kunnen worden op het lichaam.

De diversiteit aan benaderingen van mimetechniek onderstreept dat er niet op een rigide manier over *mime corporel* werd nagedacht, als zijnde één vorm met één juiste benadering, maar dat op dit gebied veel creativiteit bestond en in meervoud werd gedacht.¹⁵¹ Decroux’ *mime corporel* werd niet opgevat als de wet die nageleefd moest worden, maar meer als een uitnodiging om op verschillende manieren mee te werken. Deze vrijheid ten opzichte van Decroux’ gedachtegoed is internationaal gezien uniek te noemen.¹⁵² Dit manifesteert zich ook in het feit dat op de school naast Decroux’ opvatting ook (zij het in veel mindere mate) aandacht geschonken werd aan het gedachtegoed van een andere vermaarde vernieuwer van de twintigste-eeuwse Franse én internationale mime, die in de Nederlandse mimetraditie niet vaak genoemd wordt: Jaques Lecoq.¹⁵³

151

Ook op de huidige Mime Opleiding werkt ditzelfde principe nog steeds: er zijn een heel aantal verschillende docenten die het vak mime(techniek) geven, allen vanuit een eigen invalshoek en richting (o.a. Irene Schaltegger, Fabian Santarciel, Fried Mertens, Jan Taks, Fleur van den Berg, Dwayne Toemere).

152

Nederlandse mimespelers geven, wanneer zij over de situatie van *mime corporel* in het buitenland spreken, vaak aan dat men in het buitenland vaker gericht is op het exact naleven van Decroux-techniek, iets wat ze over het algemeen niet positief evalueren. Dashwood merkt bijvoorbeeld op: “That’s something I’ve seen with people who studied *mime corporel*, that you can get very obsessed with ‘it must be good, because it is technically right’” (De Langen 2009, 33). Spoor zegt: “Ik ben geen Decroux-apostel. Ik kijk wel uit!” (Bilder 1992, z.p.).

153

Lecoqs gedachtegoed vond in Nederland met name weerklank in Utrecht, onder andere op de in 1956 opgerichte Academie voor Expressie door Woord en Gebaar welke in 1987 opging in de Faculteit Theater van de HKU. De acteursopleiding in Utrecht (in 1990 opgericht als vierde toneelschool van Nederland) stond in de jaren negentig, onder artistieke leiding van Wim Meuwissen, jarenlang sterk onder invloed van Lecoqs gedachtegoed en training. Meuwissen was overigens in de jaren tachtig ook betrokken bij de Amsterdamse Mime Opleiding. Meuwissen: “Spelen begint voor ons vanuit adem, verklanking, een fysieke impuls, ons onderzoek beweegt zich in eerste instantie in het ‘voortalig gebied’ van de poëzie in spel, we streven naar een fysisch ‘affectieve atleet’ (in Zonneveld 2000). Ook in Vlaanderen is een sterke Lecoq stroming aanwezig; in 1986 werd door een oud-leerling van Lecoq, Luc De Smet, een acteursopleiding opgericht die gebaseerd is op Lecoqs training en gedachtegoed: De Kleine Academie.

Lecoq en Decroux worden vaak als twee tegenpolen afgeschilderd, het is óf het één, óf het ander – waarbij het cliché wil dat Decroux staat voor abstractie en Lecoq voor volkstheater. Het symboliseert de openheid en nieuwsgierigheid van de opleiding dat Lecoqs training via de lessen van Nora Kretz een plek kregen. Kretz kwam in 1965 net uit Parijs waar ze een aantal jaar bij Lecoq trainde. Geïnspireerd door Lecoq richtte zij zich in haar lessen voornamelijk op het onderzoeken van ritme en van wat Bruinsma noemt “de zeggingskracht van de adembeweging” (2003). Ze experimenteerde met het laten dicteren van beweging door de ademhaling: de spelers mochten bijvoorbeeld alleen bewegen op de uitademing en niet op de inademing, waardoor een specifieke ritmiek van bewegen ontstond.

Naast de nadruk op mimetechniek(en) werd een heel divers gezelschap aan docenten uit allerlei disciplines binnengehaald. Hamelberg herinnerde zich: “We hadden zelfs een goochelaar, we hadden acrobaten die lesgaven, we hadden Mischa Mengelberg die als muzikant erbij was, Koert Stuyf natuurlijk, Annemarie Prins...” (De Langen 2008c, regel 200). De connectie tussen mime en dans werd onderzocht in de danslessen van danser en choreograaf Stuyf, die in 1962 was teruggekeerd uit New York waar hij zijn opleiding onder andere bij Martha Graham en Merce Cunningham had gevolgd. In Stuyfs avantgardistische werk uit deze tijd (dat onder andere Wouter Steenbergen zo beïnvloedde, zie hoofdstuk 2, paragraaf 2.10) werden de connecties tussen object en lichaam, ruimte en lichaam of kostuum en lichaam uitvoerig onderzocht. In dit opzicht paste Stuyf perfect binnen het interdisciplinaire laboratorium van de School voor Bewegingstheater op basis van mime.

De relatie tussen mime en toneel werd onderzocht in de lessen elementair toneel van Prins, die ook in 1965 theatergroep Terzijde oprichtte, een groep die politiek theater maakte, en door middel van theater onder andere kritiek gaf op de toenmalige politieke situatie in Vietnam. Regelmatig speelden spelers van de School voor Bewegingstheater op basis van mime in de voorstellingen van Terzijde mee. De relatie tussen mime en muziek werd onderzocht in de lessen van componist Mischa Mengelberg, die zich in de free-jazz scene bevond en die tevens een grote interesse had voor architectuur. Er werd op de school ook Judoles en Tai-Chi gegeven, waarmee de brug geslagen werd naar een Aziatisch bewegingsidoom.

En dan was er Hamelberg zelf, opgeleid in ‘vrij schilderen’ aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. Als beeldend kunstenaar sloeg hij de brug tussen mime en beeldende kunsten.¹⁵⁴ Gevoel

¹⁵⁴

Na zijn afstuderen aan de Rijksacademie richtte Hamelberg zich als kunstenaar op het maken van zogenaamde ‘omgevingswerken’ voor in de openbare ruimte.

voor ruimte was binnen zijn lessen het belangrijkste zintuig van de speler. Jongewaard herinnert zich:

Arnold Hamelberg was een heel belangrijke man, hij liet heel essentiële dingen zien met objecten, met materiaal. Dat werken met materiaal, met ruimte, dat was eigenlijk nog sterker dan die hele Decroux. Er was méér dan alleen maar Decroux. Er was dat andere aspect, meer Oskar Schlemmer, dat staan en aanwezig zijn in de ruimte. (Jongewaard 1990)

Hamelberg had al enige ervaring met een interdisciplinaire aanpak: hij had kort tevoren leiding gegeven aan ‘Werkgroep 1963-1964’, een werkgroep die “met alle middelen die een mens creatief ten dienste staan zoekt, probeert en vormgeeft”, een “interdisciplinair laboratorium avant-la-lettre, waarover nog lang daarna nagepraat wordt” (Vogels 2010, 62). Met als ingrediënten beweging, tekenen, tekst, projecties, licht, constructies, muziek, architectuur en textiel werd onder leiding van Hamelberg gezocht naar “een groter besef van uitingvormen, en een impuls voor veel ander werk, ook werk dat zich (nog) buiten de algemeen aanvaarde creativiteitsvormen beweegt” (Vogels 2010, 62). Deze experimentele en interdisciplinaire benadering streefden Vogels en Hamelberg ook op de School voor Bewegingstheater op basis van mime na. De docenten van de opleiding kregen dan ook alle ruimte om – vanuit hun eigen discipline – het onderzoek aan te gaan.

3.3 In het juiste vlak blijven

Hoe kan een mimespeler de ruimte waar zij zich in bevindt door te bewegen als het ware mee laten bewegen. Hoe kan de speler ervoor zorgen dat de kijker een ruimte waar zij zich in bevindt op een andere, nieuwe manier waar gaat nemen? Hamelberg en Vogels constateerden dat één van de overeenkomsten tussen bepaalde vormen van beeldende kunst en *mime corporel* het denken in termen van compositie en beeld is. Lijnen en vlakken spelen in beide kunstvormen een belangrijke rol. Een Decrouxiaanse *mime corporel* speler is getraind om binnen in het lichaam verschillende lijnen of assen en vlakken te projecteren.¹⁵⁵ Decroux onderscheidde in het lichaam verschillende assen en vlakken, waaronder een dieptevlak, zijvlakken, diagonale en horizontale vlakken (Vogels en De Haas 1994, 37). Hamelberg en Vogels onderzochten samen hoe een relatie gelegd kon

¹⁵⁵ Zie voor een gedetailleerde beschrijving van de werking van lijnen en vlakken in *mime corporel* het *Mimehandboek* van Vogels en De Haas (1994).

worden tussen vlakken en lijnen in de ruimte, en de vlakken en assen in het menselijk lichaam zoals Decroux die benoemde. Het is een belangrijke stap richting wat ik noem de verruimtelijsking van *mime corporel*: hoe lopen de denkbeeldige vlakken in het menselijk lichaam dóór in de ruimte die de speler omringt? Welke vlakken en lijnen spelen een rol in ruimtes en hoe kun je die in verband brengen met de vlakken en lijnen in de speler?

Werken in vlakken gaat over de vlakken die je kunt ervaren in het lichaam zelf, de vlakken die door je heen lopen als speler. En hoe je daar vanuit in de ruimte staat. Je vergroot en verlengt het bewustzijn van het lichaam door in vlakken en lijnen te denken. Dus door het puntje van je vinger heen loopt een lijn door tot aan de muur. Het gaat erom jezelf bewust in de ruimte te zetten. In het juiste vlak blijven, een precisie van het lijf ontwikkelen. (Bruinsma 2003, z.p.)

Een speler bij BEWTH – zo blijkt uit het bovenstaande commentaar van Klaske Bruinsma – speelt met, en geeft vorm aan de lijnen en vlakken in het lichaam én in de ruimte.

Het werk van Oskar Schlemmer was hierbij een inspiratiebron, zoals Jongewaard al aangaf. Echter, waar Schlemmer geneigd was zijn spelers in te pakken in kubistische kostuums, om ze op die manier tot een figuratieve sculptuur te maken die daarmee onderdeel uitmaakte van de ruimte¹⁵⁶, gebruikte BEWTH – in de traditie van Decroux – het menselijk lichaam als menselijk lichaam. Slechts bij uitzondering werd iets op of aan het menselijk lichaam toegevoegd om het op die manier meer sculpturaal te maken; het lichaam zelf is immers binnen de *mime corporel* sculpturaal.¹⁵⁷

3.4 Bizarre mime in het Micro Theater

Om een beeld te geven van het onderzoek van Vogels, Hamelberg, Bruinsma en anderen zal ik in het onderstaande een aantal voorbeelden geven van het soort werk dat voortkwam uit de School voor Bewegings-

¹⁵⁶

Zie bijvoorbeeld een reconstructie van *Das Triadische Ballet* uit 1922, de films *Das Triadische Ballet: Ein Film in Drei Teilen* (Hasting 1968) en *Mensch und Kunstfigur: Oskar Schlemmer und die Bauhausbühne* (Hasting 1968).

¹⁵⁷

BEWTH werkte wel met rekwisieten en objecten, zoals rietpluimen of bamboestokken, deze maakten de speler echter niet zoals bij Schlemmer tot *Kunstfigur*.

theater op basis van mime. De eerste experimenten van de Werkgroep voor bewegingstheater waren zogenaamde studiovoorstellingen.¹⁵⁸ Ze werden in 1965 gegeven in eigen huis, het Micro Theater aan de Keizersgracht in Amsterdam. Dit was een theatertje met een capaciteit van ongeveer dertig toeschouwers. Er zijn een aantal recensies bewaard gebleven van deze voorstellingen, die een fascinerend tijdsbeeld geven. De Werkgroep voor bewegingstheater heeft volgens een recensent weinig humor, “ze maken in de hoogste mate ernst met hun abstracte mime,” de bijeenkomsten hebben iets van een ‘ritueel’ (Kamphoff 1966). Een recensie van een voorstelling uit 1966 is getiteld “Bizarre mime van Vogels,” en geeft een goede impressie van wat zich in het Micro Theater afspeelde. Met name de rol van het publiek en het uitgangspunt van gestructureerde improvisatie zijn daarin opvallend, alsmede de ‘zwaarwichtigheid’ waarmee gespeeld werd. Ik zal deze drie punten verder toelichten aan de hand van een beschrijving van de voorstelling.

Twee stukken, met de titels *Stoelen=3* en *Lankeschwitters*, werden op één avond aan het publiek getoond. Het publiek werd in zijn geheel afgedekt met grote zwarte plastic vellen, waarin slechts gaten waren geknipt voor de hoofden (Kamphoff 1966). Een recensent schrijft over deze ingreep:

Die zwarte lappen moeten kennelijk de alledaagse wegdekken, om zoveel mogelijk speelruimte te maken voor de absurditeit. Want Frits Vogels stamt wel uit de traditionele mime, maar wil er helemaal van los, iets nieuws: geen verhaal bij hem, en geen logica; hij laat zijn mensen fungeren als dingen – meer niet – die een bewegingsspel aangaan met andere dingen, voorwerpen, verschijnselen, schijnsels, kleuren, klanken. Een hoogst abstracte en hoogst bizarre aangelegenheid. (Kamphoff 1966)

Het publiek weet volgens de recensent niet zo goed hoe gekeken moet worden:

Vogels biedt zijn publiek geen houvast en geen norm, zijn spelers kennelijk wel. Die improviseren binnen ruime stralingsvelden en blijken dan te werken met veel beheersing en een voortreffelijke timing. Dat geheel van door en over elkaar lopende, vallende, kruipende, glijdende bewegingen heeft vaak verrassende trekken, een boeiend ritmisch verloop, met explosies van climaxen. (Kamphoff 1966)

¹⁵⁸

Werkgroep voor bewegingstheater is de naam van de groep die zich later bewegingstheater BEWTH zou gaan noemen.

Soms fascineert dit de recensent en heeft het naar diens mening iets weg van een ‘happening’, maar op andere momenten leidt het tot “verstar- ring tot in het stupide, zodat je er wat gegeneerd tegenaan zit te kijken.” De recensent vervolgt: “Zoals bijvoorbeeld een gesleep met witte kisten, waarmee, waarin, waaronder of waardoorheen met allerlei lichaams- verwringingen wordt gekropen en gespeeld, zo zwaarwichtig dat de speelsheid er al heel gauw afgaat” (Kamphoff 1966). Op foto’s van de voorstellingen in het Micro Theater is een ensemble van vijf spelers te zien (helaas is er geen foto bewaard gebleven van het ingepakte publiek), vier vrouwen en één man, die met het lichaam vormen in de ruimte maken en daarbij gebruik maken van objecten als stoelen of kisten. De blik van de spelers is geconcentreerd. Op een foto is te zien hoe gebruik gemaakt werd van grote projecties: twee speelsters staan in een gebogen houding voor een abstracte diaprojectie waarop een spel van lijnen is te zien, dat het beeld oproept van een enorme bouwsteiger tegen de lucht. Ook al speelt de groep nog binnenshuis, de anticipatie op het locatiethea- ter is al aanwezig: de diaprojectie is als een voorbode van de buitenruimte waar de groep zich al gauw in zal gaan bewegen.

Uit de beschrijving van deze eerste studiovoorstellingen komt een aantal opvallende aspecten naar voren. Ten eerste natuurlijk de opvallende rol van het (ingepakte) publiek, dat op deze manier rigoureus tot onder- deel gemaakt werd van de ruimtelijke vormgeving. Deze vorm markeert een beginpunt in de zoektocht naar allerlei manieren om via ruimte en ruimtelijke vormgeving een spel te spelen met het publiek. Ten tweede is het element van de improvisatie opvallend, de spelers gingen volgens de recensent ‘een bewegingsspel’ aan met ‘voorwerpen, verschijnselen, schijn- sels, kleuren en klanken’. Binnen dit bewegingsspel was ruimte ingebouwd voor improvisatie ‘binnen ruime stramienen’. Vogels en Hamelberg ont- wierpen een aantal ingebouwde codes, onderlinge afspraken tussen de spe- lers die voor het publiek niet direct waarneembaar waren, maar die voor de spelers leidden tot een vorm van gestructureerde improvisatie. Vogels beschreef in 2008 het principe van deze werkwijze: “Elk deel bestond uit een aantal fragmenten waarvan elke speler de sleutel had. Je wist dus nooit wat er zou gaan komen. En wie het volgende fragment pakte, die gebruikte de sleutel die iedereen herkende, en die mocht dat fragment dan ook inzetten en dan ging iedereen mee. Tot het moment dat weer iemand anders dat overpakte” (Vogels in De Langen 2008c, regel 1306).¹⁵⁹ Er lijkt

¹⁵⁹

Deze beschrijving geeft Vogels naar aanleiding van een voorstelling van drie jaar later: *Bossche Bollen*, waarin het werken met ingebouwde codes nog veel verder doorontwikkeld was. Ik neem aan dat hetzelfde principe in de kiem aanwezig was in de eerste experimenten in het Micro Theater zoals ik die hier heb beschreven.

dus sprake geweest te zijn van een voor alle spelers duidelijke onderverdeling in verschillende soorten fragmenten die ingezet konden worden, bijvoorbeeld het spel met de kistjes. Binnen die afzonderlijke fragmenten bestond een aantal regels waarbinnen de spelers verder de vrijheid hadden om hun eigen improvisatie op te bouwen met beweging, object, ruimte et cetera. Dit uitgangspunt leidde tot een verheving van het hier-en-nu. Het benadrukken van het hier-en-nu van de opvoering lijkt dan ook een belangrijk streven geweest te zijn.

Een derde gegeven dat opvalt is de serieusheid van de spelers die de recensent beschreef. ‘Ze maken ernst met hun abstracte mime’ noteerde hij. Het ‘gesleep met kistjes’ leek hem bij vlagen een soort ‘ritueel’ te worden, dat gekenmerkt werd door een zekere ‘zwaarwichtigheid’. De reactie legt afgezien van het waardeoordeel dat er uit spreekt iets bloot over de (onconventionele) manier van spelen die door de groep werd nagestreefd. Het commentaar dat de groep een al té grote serieusheid uitstraalde, staat rechtsreeks in verband met de zoektocht naar een ‘persoonlijk objectieve’ aanwezigheid, zoals die op de School voor Bewegingstheater op basis van mime werd gevoerd. Dit impliceerde immers een zoektocht naar het tot op zekere hoogte ‘onpersoonlijk’ worden op de vloer, waardoor de toeschouwer weinig mogelijkheden kreeg om zich met de persoon van de performer op het podium te identificeren, noch met een personage, wat voor sommige kijkers wellicht het gevoel van zwaarwichtigheid opriep.

3.5 Persoonlijk objectief

Tijdschrift *Idee* biedt een mooie inkijk in de zoektocht naar persoonlijke objectiviteit, en de complexiteit ervan. Ik gebruik het begrip Zero als zoeklicht om te verhelderen waar deze zoektocht precies over ging, en waar zij uiteindelijk in resulteerde. De notie ‘persoonlijk objectief’, opgeworpen door Vogels in *Idee*, kan beschouwd worden als één van de unieke lezingen van Zero zoals die in het Nederlands mimed Denken zijn ontstaan. De zoektocht naar hoe als speler op de vloer ‘persoonlijk objectief’ te zijn, biedt een goede ingang om te begrijpen hoe de genoemde verruimtelijking van de *mime corporel* zich voltrekt, waardoor een heel nieuwe opvatting over spelerschap ontstaat die een belangrijk onderdeel uitmaakt van het Nederlands mimed Denken. Voor BEWTH werd persoonlijke objectiviteit het middel om een gelijkwaardige uitwisseling tussen speler, ruimte en toeschouwer te bereiken. Vanuit persoonlijke objectiviteit kon de relatie gezocht worden met andere vormen van beweging: van objecten, van ruimte, van toeschouwers et cetera.

In 1963 beschreef Vogels in een artikel in *Idee* zijn concept ‘persoonlijke objectiviteit’ als volgt:

De mimespeler moet dus bereid zijn om zich op het moment dat hij zijn studie begint te gaan ontdoen van alle franje die aan zijn persoon verbonden is. Hij moet proberen zichzelf ‘persoonlijk objectief’ te maken. En zich te ontdoen van alles wat gemaniëreed is en op tics wijst. ’t Lijkt moeilijk om bij onszelf dergelijke hebbelijkheden op te sporen, maar een juist gericht observatie-vermogen en de nodige zelfkritiek kunnen hier veel bereiken. Een dergelijk streven is echter alleen mogelijk, zelfs met behulp van een goede docent, als men zelf de noodzaak hiervan inziet en zelf eerst ‘terug’ wil werken, dat wil zeggen het afbreken van de eigen, persoonlijke eigenaardigheden, die in het spel storend kunnen werken, om van daaruit te bouwen aan zijn eigen persoonlijkheid, dus persoonlijke objectiviteit. In de mimetechniek spreekt men van ‘*zéro*’ bij de aanvang van een oefening, als deze uit een neutrale stand begint. Dit is hetzelfde principe op andere schaal. (Vogels 1963b, 41)

Het zoeken naar ‘persoonlijke objectiviteit’ was voor Vogels fundamenteel voor een mimespeler: de speler moest haar eigen persoonlijkheid tot op zekere hoogte onzichtbaar maken om tot materiaal, tot element in de ruimte te kunnen worden. In het artikel noemt Vogels twee synoniemen: ‘blanco’ en ‘neutraal’. Hij verwijst in het definiëren van persoonlijke objectiviteit nadrukkelijk naar Decroux’ *zéro*.

Bruinsma herinnert zich dat Vogels zich wilde afzetten tegen wat hij ervoer als het ‘schmieren’ op het toneel. Ook haar spel vond hij nogal eens te ‘pantomimerig’ of te komisch. Bruinsma: “Het draaide allemaal om het nieuwe en het credo ‘niet schmieren’ was wet” (2003). Bruinsma herinnert zich hoe ze in de lessen op school met Vogels werkten: “We onderzochten welke lijnen de ruimte vergroten of verkleinen. Hij gaf bijvoorbeeld de opdracht ‘onderzoek de diagonaal’. Sta erop en doe verder niks. Niet alleen maar als object, maar ook als speler” (2003). De persoonlijk objectieve speler wordt als het goed is niet alleen maar tot object, tot ‘ding’, zij blijft tegelijkertijd ook een speler, een mens.

Vogels plaatste in zijn artikel de woorden ‘persoonlijk objectief’, en elders ook de woorden ‘blanco’ en ‘neutraal’ tussen aanhalingstekens, waarmee hij aangeeft dat men de uitspraken niet helemaal letterlijk moet nemen; volledige objectiviteit valt niet te bereiken, een mens kan nooit echt een ding worden. Vogels’ formulering is intrigerend en roept vragen

op over hoe nu precies de begrippen persoonlijk en objectief zich tot elkaar verhouden. Zij suggereren immers een paradox. Het is indicatief voor de zoektocht die gevoerd wordt op de School voor Bewegings-theater op basis van mime, dat Vogels beide begrippen bij elkaar zet. Wanneer wordt het spel of de aanwezigheid van de speler té persoonlijk, wat betekent dat? En wanneer is het té objectief? Op welke manieren kan de speler beide met elkaar verenigen? Welke technieken kun je daarvoor hanteren? Het werk van Vogels en Hamelberg, Bruinsma en andere spelers van BEWTH verhoudt zich steeds tot dit soort vragen en tot deze zoektocht. In het onderstaande laat ik zien dat door hen voor dit intrigerende ‘probleem’ verschillende soorten oplossingen worden uitgevonden. Dat zijn achtereenvolgens:

- 1) het hanteren van een scheiding tussen objectieve en subjectieve mime;
- 2) het denken in termen van het ‘vullen’ van beweging door middel van dynamisme;
- 3) het aanbrengen van onderscheid tussen een sensitieve, mathematische, en sensuele ervaring van ruimte;
- 4) persoonlijke objectiviteit als brug naar het publiek en de ruimte: het theater van de derde vorm;
- 5) het gebruik van improvisatietechnieken en het benadrukken van het hier en nu.

3.6 Objectieve en subjectieve mime

In *Idee* publiceerde Vogels in 1963 reeds een ontwerp voor een nieuw op te zetten driejarige mimeschool. Het plan was in eerste instantie bedoeld als voorstel om de Nederlandse mimeschool zelf te vernieuwen, maar Vogels kreeg binnen de Stichting Nederlandse Pantomime niet genoeg ruimte voor zijn vernieuwende ideeën en stapte, zoals gezegd, in 1965 uit de stichting. Het ontwerp dat hij publiceerde in *Idee* is een waardevolle bron, omdat het laat zien welke richting Vogels op dacht.

Opvallend in het ontwerp van Vogels is het onderscheid dat hij maakt tussen objectieve en subjectieve mime, dat rechtstreeks verband houdt met het idee van persoonlijke objectiviteit. Door de onderverdeling in subjectieve en objectieve mime in het lesprogramma op te nemen, werd bij de studenten direct het bewustzijn gecreëerd dat objectief en subjectief in mime met elkaar in dialoog zijn én van elkaar onderscheiden kunnen worden. De indeling is afkomstig van Decroux, die deze tweedeling in de jaren dertig ontwikkelde, toen hij met Jean-Louis Barrault werkte.

Het is een onderscheid waaraan in een internationale context van publicaties over Decroux weinig aandacht werd besteed.¹⁶⁰ Volgens Leabhart maakten Decroux en Barrault het volgende onderscheid tussen beide: ‘objectieve mime’ gaat over het creëren van geloofwaardige illusies met enkel het lichaam (doen alsof je een ladder beklimt zonder ladder, doen alsof je tegen de wind inloopt zonder wind et cetera). Het verwijst als begrip voor Decroux naar de negentiende-eeuwse pantomimetraditie. Het bestaat in de woorden van Leabhart uit het nabootsen van “actions and depictions in the external world” en verwijst naar realisme in de bewegingen: een nauwkeurig spel met spierkracht dat gebruikt wordt om te doen alsof tegenkrachten bestaan (Leabhart 2007, 66).¹⁶¹ Subjectieve mime daarentegen was waar Decroux’ daadwerkelijke interesse naar uitging: het ging hierbij niet om realistische, pantomimische nabootsingen, maar om het verbeelden van “states of the soul translated into bodily expression” (ibid.). Leabhart beschouwt objectieve mime als iets van de negentiende eeuw, en de subjectieve mime als een typisch modernistische, twintigste-eeuwse uitvinding van Decroux. Het gaat hier in tegenstelling tot bij objectieve mime niet over het creëren van (zo realistisch mogelijke) illusies, maar over het poëtische, bewegende standbeeld, de *statuaire mobile* (zie hoofdstuk 2).

Het is interessant dat Vogels in zijn ontwerp voor een driejarige mime-opleiding uit het najaar van 1963 een wat andere lezing van objectieve en subjectieve mime hanteert. De structuur van het curriculum dat hij voor zich zag, was in belangrijke mate gebaseerd op het onderscheid tussen een objectief en een subjectief gedeelte van de vaardigheden van een mimespeler. Vogels schuift dit onderscheid interessant genoeg expliciet naar voren en baseert er zijn ontwerp voor de structuur van de mime-school op. Er zijn vakken objectieve mime (mime objectif) en vakken subjectieve mime (mime subjectif), waarbij het eerste gaat over het trainen van een (nog) objectieve technische basis, die “bij een ieder objectif herkend kan worden” (1963c, 20). Het tweede gaat uit van de mogelijkheid om deze objectieve basis vervolgens op verschillende manieren en met verschillende stijlen te ‘kleuren’ of te ‘vullen’. Een les in subjectieve mime wordt door Vogels omschreven als “gebiedsverkenning, waar vanuit de beleving een persoonlijke vormgeving gezocht wordt, echter aan de hand van bepaalde stijlprincipes” (1963c, 18). Pantomime wordt door Vogels – in tegenstelling tot Decroux – opgevat als een vorm van subjec-

¹⁶⁰

Met uitzondering van Thomas Leabhart, die er een kort fragment over schrijft (2007, 66). Decroux zelf geeft geen uitleg van beide begrippen in *Words on Mime*.

¹⁶¹

Zie voor het begrip *contrepoids* hoofdstuk 1, paragraaf 1.8.

tieve mime: het is een specifieke stijl, waaraan echter ook de objectieve mime(techniek) ten grondslag ligt. In het eerste jaar van de opleiding zoals Vogels die voor zich ziet krijgen de leerlingen nog geen pantomime. Hij schrijft: “Om nu de leerling vooral in het begin niet te hinderen bij het leggen van een wezenlijke belevingsbasis lijkt het nuttig om de erg felle ‘kleuren’ van de pantomime te bewaren tot het tweede jaar” (1963c, 18). Pantomime is volgens Vogels één van de mogelijkheden die men heeft met de mimetechniek, maar zeker niet de enige. Het wordt zelfs als enigszins ‘gevaarlijk’ beschouwd om leerlingen te snel met pantomime in aanraking te laten komen, want – zo schrijft Vogels – het is niet de bedoeling dat de leerling zich, door te snel met pantomime te beginnen, al direct ‘maniertjes’ aanmeet.¹⁶² Sterker nog, het is de bedoeling dat alle maniertjes worden afgeleerd.

Het onderscheid dat Vogels maakte tussen objectief en subjectief, en de manier waarop hij dit hanteerde, laat zien hoezeer hij ruimte probeerde te scheppen voor het niet-gespeelde, het niet-psychologische, het technische, het nog-niet-expressieve. Hij poogde een objectieve technische basis voor mime te scheppen. Tegelijkertijd wordt voelbaar dat deze objectiviteit voor Vogels méér is dan alleen een basis. In zijn artikelen valt te lezen hoezeer Vogels hechtte aan deze objectiviteit van de speler, en hoe belangrijk het voor hem was om de speler in feite te leren níet te spelen, geen maniertjes of tics uit te dragen, en op zoek te gaan naar een heldere, sculpturale aanwezigheid in de ruimte (Vogels 1963b, 39-44). Mime-spelen was in de optiek van Vogels dan ook in eerste instantie het leren ‘terugwerken’ naar persoonlijke objectiviteit.¹⁶³ De eigen persoonlijkheid speelde in het bewegen uiteindelijk wel degelijk een rol, maar pas nadat de beweging eerst objectief en ‘zonder franje’ uitgevoerd kon worden (1963, 39). Bruinsma vertelt dat dit als speler even zoeken was: “Je stelde jezelf toch vragen: wie ben ik, waarom sta ik hier? Maar op een gegeven moment kreeg ik door; ‘het is ook niet erg als je het niet voelt, ik ben ook materiaal, ik speel gewoon helemaal niks” (Bruinsma 2003, z.p.).

Vogels vertelde in 1969 in een interview: “Wat ik persoonlijk graag wil is juist dat er niet meer gebeurt dan er gebeurt, op dat moment. En dan heb ik géén boodschap. Beweging is voor mij geen middel, maar een doel in zichzelf, absoluut” (Van Rij 1969, z.p.). Een mimespeler is in

¹⁶²

Ook het klassieke ballet werd om dezelfde reden pas in het tweede jaar geïntroduceerd.

¹⁶³

Vogels schrijft: “Een dergelijk streven is echter alleen mogelijk, zelfs met behulp van een goede docent, als men zelf eerst ‘terug’ wil werken, dat wil zeggen het afbreken van de eigen, persoonlijke eigenaardigheden, die in het spel storend kunnen werken, om van daaruit te bouwen aan zijn eigen persoonlijkheid, dus persoonlijke objectiviteit” (1963b, 41).

de opvatting van Vogels niet bezig met expressie. Vogels vatte expressie op als ‘informatie verstrekken’. Informatie verstrekken vraagt om een toeschouwer die de informatie tot zich neemt, die begrijpt wat verteld wordt. Vogels wilde –geïnspireerd door Decroux – af van het begrijpend kijken van de toeschouwer. Hij streefde naar een vorm van theater waarin dit niet nodig zou zijn, waarin de beweging op zich genoeg was. Vogels’ ideaal was dan ook: ‘niet meedelen, maar zijn’.¹⁶⁴ Het hanteren van een onderscheid tussen subjectieve en objectieve mime was een middel om dat te bereiken.

3.7 Het vullen van de beweging

De zoektocht naar het persoonlijk objectieve toont zich ook in de in deze tijd gebruikte zegswijze ‘het vullen van de beweging.’ Alhoewel Vogels, zoals ik in het bovenstaande heb laten zien, poogde de weg vrij te maken voor een zekere objectiviteit van de speler, was ook hij doordrongen van het idee dat het lichaam nooit daadwerkelijk tot object zou kunnen (en moeten) worden. Vogels wijst in *Idee* op het gevaar van het te zeer uit elkaar halen van objectief en subjectief, hij benadrukt dat “spel en techniek elkaar in voortdurende wisselwerking moeten steunen” (1963b, 39). Beweging mag nooit leeg zijn, constateert hij. Om lege beweging te vermijden moet deze volgens Vogels gevuld worden met dynamisme, een term afkomstig van Decroux. Vogels schrijft in *Idee* dat dynamisme zich maar moeilijk laat beschrijven:

Bewegingen zonder dynamisme zijn leeg en doelloos. (...) Alleen die lege bewegingen zeggen niets en op het moment dat die lege vorm gevuld wordt, is datgene toegevoegd wat alleen bij benadering te vangen is en waar elke theorie uiteindelijk tekort schiet. (Vogels 1963a, 39)

Dynamisme wordt door Vogels omschreven als “de bron waar vanuit bewogen wordt” (1963a, 39). Hij schrijft: “Het dynamisme heeft als hoofdfunctie de beleving van de speler te accentueren en de kanalen te openen waarlangs hij zijn emoties kan overdragen.” Alhoewel het aan de hand van deze uitspraak lastig is om precies te begrijpen hoe dynamisme

¹⁶⁴

Dit is een relevante uitspraak, omdat deze vooruitwijst naar latere noties over spelen die onder andere in Nederlandse mime veel gebruikt werden en worden, zoals ‘niet spelen maar zijn’, ‘er gewoon zijn’ en ‘het is wat het is’. Deze uitspraak is verwant aan een uitspraak die Vogels doet in *Het vak mime*, uit 1966: “Dat we bij bewegen niet méér hoeven te denken dan de beweging zelf, wat iedereen van zijn eigen idee wil invoegen” (1966, z.p.).

werkt of hoe het getraind kan worden, is het binnen deze manier van denken duidelijk een kwaliteit van een beweging, waardoor deze niet meer ‘leeg’ is, maar gevuld is met een bepaalde persoonlijke beleving en emotionaliteit. Dynamisme is persoonlijk, ieder heeft zijn eigen dynamisme, aldus Vogels. Het lijkt dus om een persoonlijke emotionele beleving van beweging te gaan. Vanuit het dynamisme, kan de speler gaan werken met het dynamoritm. Dynamoritm is volgens Vogels – en daarin volgt hij Decroux – essentieel voor het geboeid houden van de toeschouwer: het is het spel van afwisseling in snelheid en spanning van de beweging, en vormt de basis voor iedere voorstelling.¹⁶⁵ Samengevat werkt een mime-speler volgens Vogels dus in een spanningsveld tussen enerzijds het niet (of zo min mogelijk) persoonlijke, en anderzijds de persoonlijke vormgeving: het vullen van de beweging met dynamisme en dynamoritm.

3.8 Sensitief, mathematisch, sensueel

Een andere manier om de objectieve beweging te vullen met het persoonlijke, kwam uit de koker van Hamelberg. Hij benadrukte het belang van de zintuigen in het ervaren van ruimte, en onderzocht het ideaal van de objectieve en toch persoonlijke speler middels de zintuiglijkheid. Hamelberg hanteerde een onderscheid tussen een mathematische, een sensitieve en een sensuele benadering van ruimte. Dat betekent dat geprobeerd werd om afwisselend rationeel (wat zijn de maten of de materialen bijvoorbeeld), gevoelsmatig (hoe kan een speler een gevoel van harmonie of evenwicht vinden in deze ruimte?) en instinctief (hoe kan fysiek-instinctief gereageerd worden op de ruimte?) de ruimte te ‘begrijpen’.¹⁶⁶ Ook in deze onderverdeling toont zich het spanningsveld tussen het objectieve (het rationeel-mathematische) en persoonlijke (de subjectieve beleving van ruimte). Met de driedeling sensitief-mathematisch-sensueel creëerde Hamelberg een hele bruikbare en inspirerende onderverdeling in manieren om, zoals men bij BEWTH zei, ‘de ruimte te lijf te gaan.’ Bruinsma herinnert zich: “Er ontstond meer vrijheid: je hele huid krijgt een lift, al je

¹⁶⁵

Dynamoritm is niet alleen werkzaam binnen een bewegingssequentie, maar ook binnen de algehele montage van een voorstelling. Het is een begrip dat verbonden is aan (mime)dramaturgie. Zie hoofdstuk 2, paragraaf 2.6, en Vogels en De Haas (1994, 45-46).

¹⁶⁶

Vogels vertelde tijdens *Mimedenk tank nr. 1* (Langen 2008a, regel 533) dat er in de lessen van Hamelberg nooit aantekeningen mochten worden gemaakt, maar dat hij dat gelukkig toch heeft gedaan, en dat daardoor een deel van Hamelbergs opvattingen terecht heeft kunnen komen in het *Mimehandboek* (Vogels en De Haas 1994), waaronder deze drie benaderingen van ruimte. Zie Vogels en De Haas (1994, 36-43).

gewrichten” (2003, z.p.) Deze uitspraak laat zien hoezeer het bij BEWTH draaide om de lichamelijke beleving van ruimte door de speler.

“Hamelberg leerde ons dat een ruimtelijke vorm op zich een dramatische werking kan hebben,” aldus Bruinsma (ibid.). Ook zónder de aanwezigheid van een speler gaat van ruimte zeggingskracht uit, en op die zeggingskracht leerde de speler in de lessen van Hamelberg reageren. Hij streefde ernaar de speler zich uiterst bewust te laten worden van zichzelf als onderdeel van de ruimte. Vervolgens wilde hij de speler laten ontdekken hoe, vanuit het lichaam zelf, ruimte te manipuleren (Vogels 2010, 62). Dit manipuleren van de ruimte vormt een uniek onderdeel van onderzoek en training binnen de school. Het is onder andere dit vermogen, deze ontdekking en kennis, waarop het werk van bewegingstheater BEWTH gestoeld is. Door het inzetten van zijn ruimtelijk en fysiek bewustzijn, kan de speler de ruimte ‘tot speler maken’. De speler kan de suggestie wekken van beweging in de ruimte, de ruimte van sfeer laten veranderen, de ruimte laten ‘spreken’, of beter gezegd: de ruimte zichtbaar maken.

Een speelster van BEWTH verwoordde deze heel specifieke kennis als volgt:

Als speler gebruik ik graag de realiteit van de kracht en tegenkracht die bijvoorbeeld een dragende kolom eigen is. Maar ik roep in mijn spel ook de illusie op dat de krachten van kolom en speler inwisselbaar zijn en met elkaar aan de haal gaan zodat het lijkt alsof juist de kolom tegen de menselijke figuur leunt en de figuur de kolom ondersteunt, om vervolgens, met elkaar vergroeid, weg te kunnen vliegen. (Schade en Zwaal 2005, 26)

De speler hoefde niets te spelen, maar richtte zich op de sensitieve, sensuele én mathematische relatie tussen lichaam en ruimte. Gevoel voor ruimte was zoals gezegd voor Hamelberg het belangrijkste zintuig van de speler; het was een manier om de objectieve beweging te vullen met emotionaliteit en zo de connectie te leggen tussen het persoonlijke en het objectieve.

Het is de dynamiek tussen leeg en gevuld, blanco en gekleurd, neutraal en gevuld met beleving, objectief en subjectief, die cruciaal is in het Nederlands mimed Denken zoals zich dat in deze tijd ontwikkelde. Blanco krijgt kleur, leegte wordt gevuld, objectief wordt subjectief. Echter: niet té subjectief, want wanneer beweging té subjectief, gekleurd of ingevuld wordt dan valt er te weinig te raden voor de toeschouwer, dan blijft het lichaam te individueel, waardoor het geen gelijkwaardige relatie met de ruimte kan aangaan. Het bleef dus altijd balanceren op een randje.

3.9 Theater van de derde vorm

In het bovenstaande heb ik laten zien hoe binnen de praktijk van BEWTH, persoonlijke objectiviteit het mogelijk maakte om een gelijkwaardigheid en uitwisseling tussen speler en ruimte te creëren. Op een vergelijkbare manier werd ook gezocht naar het scheppen van een gelijkwaardigheid en uitwisseling tussen spelers en publiek. Dit betekent dat Zero (opgevat als persoonlijke objectiviteit) bij BEWTH en op de School voor Bewegingstheater op basis van mime functioneerde als een concept dat niet alleen betrekking had op de speler, maar dat in feite de kern uitmaakte van de driehoek speler-toeschouwer-ruimte. Het is niet de speler als persoon (of personage) die de aandacht vraagt, in plaats daarvan wordt de blik van de toeschouwer via de speler gericht op de ruimte en op het lichaam in de ruimte. Doordat de speler zichzelf niet opvat als het visuele middelpunt van de theatrale expressie, het klassieke ‘brandpunt van de voorstelling’ waar de blik van de toeschouwer op is gericht, kan zij een spel spelen met die (zoekende) blik van de toeschouwer. Door zichzelf persoonlijk objectief te maken kan zij de blik van de toeschouwer door middel van beweging laten bewegen: weg van zichzelf naar bijvoorbeeld de hoge pilaar waar zij naast staat. Van haar rug naar de gewelven boven het hoofd van de toeschouwer, naar de muren of naar de vloer. Het is het spelen met dit verschuivende blikveld van de toeschouwer dat karakteriserend is voor het spelen met ruimte zoals dat bij BEWTH werd ontwikkeld.

Hamelberg schreef in 1963 een tekst getiteld: “De derde vorm: de actieve toeschouwer”, waarin hij op een utopische, visionaire manier een vorm van theater schetste waarin ruimte en actieve toeschouwers bepalend zouden zijn. Denkend als beeldend kunstenaar, aan de hand van ruimtelijke vormen en lijnen, schetste hij een fascinerend en bij vlagen enigszins ongrijpbaar beeld van een theater van ‘de derde vorm’. Ten eerste moest volgens Hamelberg de toeschouwer bevrijd worden uit zijn traditionele isolement. Hij schreef: “De toeschouwer alléén staat als een molen zonder wieken. Een houvastlijn loopt slechts van onder naar boven of van links naar rechts; deze lijn staat er, maar biedt geen enkele mogelijkheid en heeft geen enkel associatieverband” (1963a, 35). Om de toeschouwer uit deze geïsoleerde situatie te halen moeten volgens Hamelberg andere lijnen uitgezet worden. Lijnen tussen toeschouwer, speler en ruimte.

De ‘derde vorm’ is het spel van lijnen, oftewel, de verbintenissen, die tussen toeschouwer, ruimte en speler kunnen ontstaan. De derde vorm is wat Hamelberg noemt een ‘tussenvorm’, een ‘impuls’ en ‘een proces’. Het zijn niet de speler en de vorm van de voorstelling zelf (de eerste vorm?), of de vorm van de toeschouwer (de tweede vorm?), maar het is de ontastbare

‘derde vorm’ die hiertussen kan ontstaan, een tussenruimte.¹⁶⁷ Het creëren van deze derde vorm neemt volgens Hamelberg ‘al het gevoel en verstand in beslag’ van alle medewerkers, toeschouwers en spelers. De driehoek toeschouwer-speler-ruimte suggereert het ontbreken van een hiërarchie: alle elementen zijn even belangrijk in het doen ontstaan van een onderlinge werkzaamheid. “Noch de toeschouwer, noch het spel alleen is bepalend voor de vorm,” schrijft Hamelberg (1963a, 35). Het “beseffen van de omgeving en de werkelijkheid daarvan” is het essentiële derde ingrediënt:

Derde vorm is de werkzaamheid die kan ontstaan tussen een toeschouwer en het beschouwde, dat wil zeggen dat op het moment dat de toeschouwer kijkt en een werkstuk gespeeld wordt, noch de toeschouwer, noch het spel alleen bepalend is voor de vorm. De werkzaamheid die een relatie legt tussen de twee is daarvoor evenmin alleen bepalend, het beseffen van de omgeving en werkelijkheid daarvan is even belangrijk. (1963a, 35)

Hier illustreert Hamelberg het uitgangspunt van gelijkwaardigheid wat in het mimed Denken op de School voor Bewegingstheater op basis van mime zo belangrijk was: het vanuit de persoonlijke objectiviteit op een gelijkwaardige manier relaties aangaan met ruimte, objecten of toeschouwers. De toeschouwer wordt in Hamelbergs optiek een ‘medewerker’ en is door het kijken en handelen zelf medebepalend voor de creatie: “De toeschouwer-medewerker vormt vanuit deze medewerking” (1963a, 35). De toeschouwer wordt in Hamelbergs visioen medemaker van een soort totaalbeleving, waarin zowel gevoel als verstand een rol spelen. Toeschouwer-medewerker zijn neemt ‘al het gevoel en verstand in beslag’. De toeschouwer is gedurende de voorstelling bezig met wat Hamelberg ‘organisch coördineren’ noemt. Coördineren is binnen de logica van Hamelberg niet zozeer als aansturen of beheersen op te vatten, maar eerder als samenwerken.¹⁶⁸ Het duidt in deze context niet op leiderschap, maar juist op gelijkwaardigheid. De toeschouwer werkt op een organische manier samen met de spelers en de ruimte, is er als het ware aan gelijkgeschakeld. Niet vanuit ‘becijferende logica’, aldus Hamelberg, maar vanuit ‘psychische logica’. De fysieke en gevoelsmatige ervaring van de ruimte staat voorop, niet het denken erover. Het draaide er voor Hamelberg om de toeschouwer letterlijk en figuurlijk

¹⁶⁷

Hamelberg zelf beschrijft niet wat hij de eerste en tweede vorm noemde – in 2008 kon hij het zich, tijdens Mimedentank nr. 1, niet meer herinneren.

¹⁶⁸

Zoals in de taalkundige betekenis van het woord coördinatie: gelijkwaardigheid en nevenschikking tussen verschillende onderdelen.

ruimte voor ervaring en associaties te bieden: “Het is het associatie-ruimte biedende (zowel psychisch als werkelijk ruimtelijk) dat hier verwerkt wordt” (1963a, 36). Ruimte is dus niet alleen letterlijk ruimte, maar ook associatie-ruimte: het prikkelt de verbeelding van de toeschouwer.

Voorbeelden van hoe dit in de praktijk zou kunnen werken geeft Hamelberg niet in de tekst, de toon is utopisch en multi-interpretabel. Men zou echter het werk van BEWTH kunnen zien als een verwezenlijking van dit ideaal: door middel van het lichaam van de speler werden (letterlijke en figuurlijke) lijnen getrokken tussen toeschouwer, ruimte en speler, waardoor de blik van de toeschouwer voor de werking van de ruimte werd geopend. De gedachte om het theatergebouw te verlaten om, in de woorden van BEWTH, te verplaatsen uit het theater, naar plaats en tijd, was essentieel voor het in de praktijk onderzoeken van het theater van de derde vorm (Borias 2003, 8). Door het verlaten van het theatergebouw poogden Vogels, Hamelberg, Bruinsma en anderen om ook een aantal wetten die aan dat theatergebouw kleefden achter zich te laten. Het idee dat in theater een fictieve wereld gepresenteerd wordt, het idee dat spelers zullen doen alsof ze iemand anders zijn, het idee dat de voorstelling in de zaal om half negen begint, het idee dat de betalende toeschouwer stil zit en toekijkt. Er moesten nieuwe woorden worden gevonden, nieuwe inhouden. En dus ook nieuwe ruimtes.

Een eerste aanzet hiertoe toonde zich bij voorbeeld in een tweetal experimenten op locatie dat BEWTH in 1967 aanging. In 1967 werd BEWTH uitgenodigd om een optreden te verzorgen in de Janskerk in Utrecht, in het kader van de activiteiten van een studentenvereniging die een manifestatie organiseerde getiteld *Beweg 67*. Verschillende groepen, waaronder ook Terzijde werden uitgenodigd om op bijzondere locaties in de stad iets op te voeren. Een recensie geeft een summier beeld van wat zich in de kerk afspeelde (“Janskerk als (...)” 1967). Het is interessant dat daarin niets over de spelers gezegd wordt, maar in feite alleen maar observaties gedaan worden over de ruimte en het publiek. Het past bij het streven van BEWTH om juist ruimte en toeschouwers een belangrijke rol te geven.

Een vierkant speelveld, omgeven door toekijkend, rokend, soms meespelend publiek. In de hoeken spotlights in groepen van drie. Projectoren werpen gekleurde aanzichten op de witte muren van de Janskerk, een streng interieur. Glas-in-lood ramen en daarboven gewelven. (“Janskerk als (...)”, 1967).

Met name het ‘toekijkend, rokend, soms meespelend publiek’ is in de bovenstaande beschrijving natuurlijk intrigerend. Hoe ging dat meespelen van het publiek in zijn werk, hoe werd de uitnodiging om mee te spelen

afgegeven? Wat in ieder geval duidelijk wordt uit een interview rondom de voorstelling is dat achter de uitnodiging aan het publiek om mee te spelen een zeker idealisme zat. Vogels verwoordde dit als volgt: “Als de mens in het gewone leven zijn bewegingsmogelijkheden kan uitbreiden, dan is hij méér mens, dan leeft hij bewuster” (“Janskerk als (...)”, 1967). Vanuit deze gedachte werd participatie van de toeschouwers in de hierop volgende BEWTH voorstellingen een steeds belangrijker ingrediënt. Bijvoorbeeld in een tweetal experimentele producties die in hetzelfde jaar in het Stedelijk Museum werden opgevoerd. In twee tentoonstellingen, van onder andere Agis en Jones, “reageerden de BEWTH spelers op de ruimtelijke indeling, de kleur en de aanwezige objecten.”¹⁶⁹ Het kunstenaarsduo Agis en Jones maakte halverwege de jaren zestig zogenaamde *spaceplaces*. Ruimtes waar iedereen vrijelijk in- en uit kon lopen, ‘walk-ins’, die ze omschreven als “een speelplaats voor mensen van nu.” Men kon er doen en laten wat men wilde: “praten, discussiëren, liefhebben, demonstreren, protesteren, uitrusten, eten, zingen, dansen...” De speelsheid ging gepaard met een geometrisch ruimteconcept:

Spaceplaces zijn ruimtelijke constructies van gekleurde vlakken die in allerlei variaties, maar altijd in haakse hoeken ten opzichte van elkaar geplaatst worden en waarmee gesloten of open ruimten worden gecreëerd op verschillende niveaus. Het geheel biedt een ruimtelijk continuüm dat verandert met de positie van de bezoeker die zich erin verplaatst.¹⁷⁰

In deze opzet werd iedere bezoeker automatisch tot speler, en in feite was iedere bezoeker uitgenodigd om net als de BEWTH spelers te “reageren op de ruimtelijke indeling, de kleur en de aanwezige objecten.” Door de aanwezigheid van de BEWTH spelers kreeg de ontwikkeling van de ruimte door beweging extra aandacht en werd de uitnodiging naar het publiek om mee te bewegen explicieter. In het experiment van BEWTH met de *spaceplaces* van Agis en Jones werd een aantal elementen opnieuw onderzocht die ook in de studiovoorstellingen van BEWTH belangrijk waren: de participatie van het publiek, en het zoeken naar een combinatie tussen vrijheid en structuur,

¹⁶⁹

In 1967 krijgt het duo Agis en Jones de Sikkens Prijs uitgereikt. De citaten zijn afkomstig uit het juryrapport, zie <http://www.sikkensprize.org/winnaar/maurice-agis-peter-jones/> Geraadpleegd op 1 mei 2017. Via Peter Jones (ICA Londen), die deelnam aan deze tentoonstelling, krijgt BEWTH een uitnodiging van het Londense Arts Lab om, net als Will Spoor in 1968, een project in Londen op te zetten. Dat wordt *The Naked Edge*, waar behalve de titel verder geen informatie over te vinden is.

¹⁷⁰

Zie voetnoot 169 voor de vindplaats van dit citaat.

tussen improvisatie en (abstracte) ruimtelijke vormgeving. Een derde element dat in dit werk duidelijk naar voren komt is de opvatting van ruimte als een zich ontwikkelend gegeven in plaats van een statisch uitgangspunt. Dit was een centraal gegeven binnen het denken en werken van Hamelberg.

Dit laatste wil ik illustreren aan de hand van een tekst van Hamelberg over het vak ‘algemeen beeldende ontwikkeling,’ zoals dit door hem gegeven werd op de Nederlandse mimeschool.¹⁷¹ De tekst, die in de vorm van een gedicht is geschreven, luidt:

het décor ontwikkelt zich beeldend.
in Ruimte, om de ruimte
in Vorm, om de vorm
in Functie, om de functie

voor de speler betekent dit een krachtige medewerking bij
zijn spel.
een omgeving om te bespelen
vormen om te gebruiken
onbeperkt te zijn in zijn beweging

voor het herkennen van deze mogelijkheden zijn nodig:
voorbereiding en inzicht

De voorbereiding bestaat uit:
ontdekking van ruimte en vorm
samen te vatten in beeldende fantasie
Toeleg is:
inzicht te ontwikkelen tot vanzelfsprekend samenspel.
(Hamelberg z.j.)

Decor is in Hamelbergs optiek niet op te vatten als iets statisch, maar als iets dat zich *ontwikkelt* in tijd en ruimte.¹⁷² Decor en decorontwerp werden door Hamelberg beschouwd als een proces: iets wat zich in de

¹⁷¹

De bron is niet exact te dateren, maar dateert waarschijnlijk van eind jaren vijftig of begin jaren zestig, toen Hamelberg nog les gaf op de Nederlandse mimeschool (onderdeel van de Stichting Nederlandse Pantomime).

¹⁷²

In de tekst, die waarschijnlijk een aantal jaar eerder is geschreven dan de tekst over het theater van de derde vorm is al voelbaar dat het woord ‘décor’ al gauw het veld zal gaan ruimen – binnen het vocabulaire van BEWTH wordt het niet meer gebruikt. Decor suggereert voor Hamelberg statica en realisme, twee gegevens waar hij zich tegen verzette. Hamelberg spreekt dan ook over *décor-ruimte, speelruimte of speelvorm* (1963a, 35-37).

tijd ontwikkelt, onder invloed van de driehoeksrelatie toeschouwer-ruimte-speler. Dit opende de weg voor het opvatten van vormgeving als een speler, een beweging. Ruimte werd door Hamelberg niet alleen opgevat als iets dat zich in de loop van een voorstelling ontwikkelt, wat transformeert al naar gelang de derde vorm van vorm verandert, maar ook als iets dat mogelijkheden schiepte tot allerlei soorten van betekenissen en duidingen. Ruimte scheidt letterlijk associatie-*ruimte*: er kunnen allerlei soorten van betekenissen en duidingen aan gegeven worden, die niet bij voorbaat vastliggen.

Hamelberg deed een pleidooi voor grotere interdisciplinariteit en samenwerking in het maakproces: “het ontwerpen van de speelruimte heeft alleen zin als dit in bijzonder nauwe samenwerking met de spelers gebeurt” (1963a, 36). Hamelberg suggereerde een volledige samenwerking waarbij de medewerkers niet werken vanuit een te strenge ‘terreinbeperking,’ oftewel teveel aan hun eigen specialisme vast blijven zitten. Het werk van de medewerkers grijpt in elkaar, benadrukt hij. In het werk van BEWTH is dan ook geen aparte term (en functie) meer voor het ontwerp van de ruimte. Er is geen ‘vormgever’ of ‘decorontwerper’ bij betrokken. Dit laat zich onder andere aflezen uit de opsomming ‘bestanddelen van het werk van BEWTH’ in de publicatie BEWTH *Voltooid 1965-2005*, waarin wel onderwerpen als kostuums, objecten en tribunes worden genoemd, maar geen ruimte of ruimte-ontwerp. Het is geïncorporeerd. De derde vorm van Hamelberg suggereert dat de verbintenis tussen speler-toeschouwer-ruimte zo sterk is, dat bijna niet meer in aparte termen over deze facetten kan worden gesproken. Alle makers houden zich zowel met ruimte als met spel als met de toeschouwer bezig.

3.10 Ingebouwde improvisatiecodes

Een laatste strategie om het persoonlijke en het objectieve met elkaar te verbinden, werd gevonden in het uitvinden van verschillende improvisatiestructuren. Het ging hierbij om het ontwikkelen van ingebouwde codes voor de voorstelling die zich – net als de ruimte – gedurende de voorstelling ontwikkelden, en ervoor zorgden dat de spelers steeds in het hier en nu bleven. Het dwong hen tot een zekere objectiviteit – de spelregels die gebruikt werden waren objectief. Tegelijkertijd konden de spelers hierdoor niet teveel gaan ‘spelen’, moesten ze goed opletten en steeds ‘in het moment zijn’. Het bleek een effectieve manier om ook speelsheid en humor een plek te geven. Enerzijds werkten de spelers binnen een strakke, objectieve structuur, anderzijds benaderden zij deze met speelsheid en vanuit hun eigen persoonlijkheid. In het onderstaande beschrijf

ik twee voorstellingen van eind jaren zestig om te laten zien hoe dit in de praktijk werkte: de succesvoorstelling *Bossche Bollen* (1968) en *PRJKT constructie* (1969).

In 1968 treedt BEWTH, na de besproken experimenten in het Micro Theater, het museum en de kerk, naar buiten met de eerste grote eigen voorstelling *Bossche Bollen*. De voorstelling was geïnspireerd op het schilderij *De tuin der lusten* van Jheronimus Bosch en werd opgevoerd in poptempels, zoals Fantasia en Paradiso. Dit onderstreept het hippe imago van het bewegingstheater in deze tijd: gemaakt voor en door jongeren. Net zoals bij een popconcert wordt gedanst, werd ook hier door de spelers van BEWTH expliciet een beroep gedaan op de (bewegende) toeschouwer. Van de voorstelling is een film gemaakt die dit laat zien (Van Hoorn 1969). De film is gedraaid in een typische jaren zestig stijl, met veel in- en uitzoomen, rondraaien en bewegen van de camera. Hierdoor is het enigszins een trip om naar te kijken, een effect dat de voorstelling toentertijd waarschijnlijk ook op de toeschouwers had, niet in de laatste plaats vanwege de opzweepende muziek. Wat opvalt ten opzichte van het eerdere werk is met name de erotische inslag van het werk, de expliciete seksualiteit die niet alleen tussen spelers onderling werd opgezocht, maar ook in relatie tot het publiek. De strengheid en serieusheid waarover de recensent in het Micro Theater schreef werd ingeruild voor een energieke, speelse, fysieke en zintuiglijke speelstijl. De zwarte gesloten tricots waarin tot dan toe opgetreden werd (net als bij Decroux), werden vervangen door witte, grof gebreide balletpakken, met een grote aabaarheidsfactor en veel ruimte voor de blote huid om zichtbaar te worden. Op een foto van de voorstelling staat een speelster afgebeeld wiens tepel opvallend door haar pak heen prikt.

Er werd letterlijk samengespeeld met het publiek, dat in een cirkel op de grond om het speelveld heen zat. Een heleboel appels rolden heen en weer tussen publiek en spelers, publiek werd uitgedaagd terug te rollen, mee te spelen. De spelers krioelden tussen de toeschouwers door en gingen direct fysiek contact met hen aan. Als kijker krijg je het gevoel midden in de jaren zestig beland te zijn, vanwege de mate van spontaniteit, de overgave van de spelers, de soms expliciete seksualiteit, de manier waarop het publiek uitgedaagd wordt mee te gaan spelen met de voorstelling, en het algehele gevoel van een 'happening' waar je bij geweest had moeten zijn, dat de voorstelling oproept.

Vogels regisseerde *Bossche Bollen*, en speelde er ook in mee. Hij liet zich ook hier – geheel in de tijdsgeest en geïnspireerd door onder andere John Cage – inspireren door het werken met toeval en improvisatiestructuren, zoals de groep dat al eerder had uitgetoetst maar dan op veel

kleinere schaal. Er lag een uitgekiend concept ten grondslag aan *Bossche Bollen*: de spelers moesten bij iedere voorstelling “via ingebouwde codes de volgorde en de temporisering van de scènes naar hun hand zetten” (Schade en Zwaal 2005, 16). Het stuk verwerkt daardoor de connectie tussen persoonlijk en objectief in de dramaturgische structuur, tussen structuur en vrijheid, tussen een geometrisch ontwerp en een heel vrije en speelse invulling daarvan. Dit werd veroorzaakt door het spel van de improvisatie en het reageren op elkaar. Op deze manier zijn de spelers voortdurend geconcentreerd op de vorm en hoe deze vorm in het hier-en-nu van de voorstelling in elkaar gezet kan worden. Maar ze zijn ook opvallend zintuigelijk, menselijk, van vlees en bloed, en zeker geen ‘dingen’ of abstracties in de ruimte. Geïnspireerd door Bosch wordt juist het lijfelijke, het vleselijke centraal gesteld.

Bossche Bollen is in zekere zin te beschouwen als een locatieproject, waarbij de poptempel de locatie is, maar het is pas ná deze voorstelling dat de groep zich nog veel radicaler op niet voor theater bedoelde ruimtes gaat richten. In 1969 vormt *PRJKT constructie* volgens Schade en Zwaal daadwerkelijk en ‘overtuigd’ het begin van BEWTH’s locatietheater (Schade en Zwaal 2005, 16).¹⁷³ Hamelberg bouwde een constructie van stalen steigerpijpen, die bestond uit verschillende hoogteniveaus. De onderdelen van de constructie waren geometrisch van vorm, in sommige ervan waren platforms aangebracht als speelvlak. De keuze voor de geometrische vormen van het bouwwerk was bepaald door het “neutrale, objectieve karakter” (Borias 2003, 7) hiervan. De constructie zelf moest volgens Hamelberg nog niets uitdrukken, betekenis moest in het gebruik van de constructie door de spelers ontstaan. In het bouwwerk stond een aantal objecten zoals een trapnaaimachine en een toiletpot. Verder werd gebruik gemaakt van transparante projectieschermen voor dia- en filmprojecties en tapes met geluidsmontages.

Hamelberg benadrukte in de publiciteit rondom het project de connectie met de beeldende kunst: “Dit project wordt nog teveel vanuit het theater bekeken, de stelling zou dan het decor zijn...Krankzinnig. Deze constructie past in de ontwikkeling van de beeldende kunst, denk maar aan de *environments*” (Schade en Zwaal 2005, 290). Door de term *environments* onderstreept Hamelberg dat de toenadering naar allerlei soorten publiek centraal stond in het project: het bouwwerk was een omgeving, een uitnodiging voor spelers en publiek. Toeschouwers hoefden geen entree te betalen, de voorstelling was dankzij de 25.000 gulden

¹⁷³

Schade en Zwaal schrijven: “Hier was het dat BEWTH, als eerste groep in Nederland, overtuigd locatietheater bedreef” (2005,16).

rijkssubsidie die BEWTH had ontvangen voor iedereen gratis.¹⁷⁴ De vorm van de constructie was bewust zo open mogelijk, zodat deze het publiek niet zou buiten sluiten. Het bouwwerk werd zesmaal opgebouwd op zes zeer verschillende locaties: in een kerk, op een veemarkt, in een auto-showroom, een schouwburgfoyer, een museum (Gemeentemuseum Den Haag) en een winkelpromenade. Per plek bleef de constructie twee dagen staan, om bespeeld te worden ‘door spelers en publiek.’ BEWTH probeerde in dit project – in vervolg op *Bossche Bollen* – het publiek op een actieve manier te betrekken. Echter niet door letterlijk te zeggen ‘doe maar mee’; men verwachtte dat de activiteit vanzelf in reactie op het experiment zou ontstaan. Dit gebeurde inderdaad, er ontstonden humoristische, maar ook agressieve momenten tussen spelers en toeschouwers (Borias 2003, 8). Er werd veel ter plekke geïmproviseerd.

3.11 Conclusie: de mimespeler als ruimtenaar

Vanuit de experimenten van Hamelberg en Vogels, van Vrasdonk, Bruinsma en Zwaal, en andere bij BEWTH betrokken spelers komt in het Nederlands mimespelen van de jaren zestig een heel nieuw idee naar voren over de identiteit van de mimespeler en in het verlengde daarvan over de identiteit van de toeschouwer. Aan de basis hiervan ligt zoals ik heb laten zien een specifieke Nederlandse lezing van Zero, namelijk het concept ‘persoonlijke objectiviteit.’ Bepalend in deze nieuwe identiteit van de mimespeler zijn 1) het streven naar gelijkwaardigheid tussen speler, ruimte en toeschouwer en 2) het zoeken naar menselijkheid in de vorm.

Om met het eerste punt te beginnen: door het centraal stellen van de ruimte vormt de mens, de performer, niet langer het middelpunt van de theatrale ervaring. Zij is slechts een onderdeel daarvan, net als de andere onderdelen die de toeschouwer waarneemt of zintuiglijk ervaart: geluid, muziek, ruimte, temperatuur, et cetera. BEWTH zocht expliciet naar het bereiken van gelijkwaardigheid tussen alle onderdelen. Hierdoor kreeg ook de toeschouwer een andere rol; zij werd ‘medewerker’, zoals Vrasdonk het noemde (1963a, 35). De toeschouwer kijkt niet passief toe, maar doet actief mee. Dat gebeurt niet alleen doordat de toeschouwer zich bijvoorbeeld door de ruimte kan verplaatsen, en daarmee invloed

¹⁷⁴

In een beginselverklaring omschreef BEWTH het project als volgt: “Een ontwikkeling uit het theater naar plaats en tijd, waar enerzijds een confrontatie met, anderzijds een inspelen op de situatie plaatsvindt. Hier doet zich de mogelijkheid voor het ontstaan van een andere vorm van theater voor; een vorm die sociaal gezien o.a. door het ontbreken van entreegelden tot een totaal andere cultuurpolitieke aanpak van bepaalde kunstuitingen zou kunnen leiden” (Borias 2003, 8).

kan uitoefenen op het verloop van de voorstelling, maar ook doordat de toeschouwer door de makers van BEWTH uitgenodigd werd het kijken zelf als bewuste activiteit te ervaren. Kijken werd tot onderwerp van de voorstelling gemaakt. Wat ziet de toeschouwer, wat denkt zij te zien, hoe kunnen we haar blik manipuleren, hoe kunnen we haar laten zien wat ze normaal gezien over het hoofd zou zien? Het theater van BEWTH maakte de kijkervaring zelf tot hoofdonderwerp. Dit groeide uit tot een centraal gegeven in het Nederlands mimed Denken.

Het tweede punt, het spanningsveld tussen vorm, vormelijkheid en menselijkheid-in-vorm, werd bij BEWTH uitgebreid onderzocht. Ik concludeerde in het eerste hoofdstuk, aan de hand van het werk van Mimetheater Will Spoor dat ten opzichte van Decroux, de Nederlandse mime-speler menselijker werd. Zij was geen symbool of abstractie meer, maar nadrukkelijk een levend mens. Tegelijkertijd speelde zij wel degelijk een spel met het ‘vorm zijn’, doordat Spoor de nadruk legde op muzikale principes als ritme, compositie en dynamiek. Het begrip ‘persoonlijk objectief’ is kenmerkend voor het feit dat ook bij BEWTH de zoektocht naar de scheidslijn tussen ‘pure’ abstractie en menselijkheid een belangrijke rol speelde. In hun werk was het – meer dan bij Spoor – de zintuiglijkheid en sensitiviteit van de speler voor ruimte en tijd, gecombineerd met een gevoel voor geometrie, die richtinggevend werd. Het begrip ‘de menselijke maat,’ dat door de BEWTH leden veel gebruikt werd, maakt dit mooi duidelijk (De Langen 2008c regel 959; Bruinsma 2004).

De menselijke maat is een uitdrukking die op verschillende manieren uitgelegd kan worden. Het is een uitdrukking die gebruikt wordt binnen ontwerpprocessen en die duidt op bepaalde geometrische verhoudingen: bij het ontwerpen van gebouwen en onderdelen van gebouwen (deuren, trappen et cetera) wordt gebruik gemaakt van maten die zijn afgeleid van de afmetingen van het menselijk lichaam. Maar de menselijke maat verwijst ook naar menselijkheid op zich, iets terugbrengen naar een menselijke maat, wil zeggen, de menselijkheid er in terugbrengen. Zo verenigt deze uitdrukking twee elementen die kenmerkend waren voor BEWTH: de zoektocht naar de combinatie tussen vormdenken en menselijkheid. Men ontwikkelde manieren om ruimtes vanuit menselijke vormen en vermogens tegemoet te treden – niet alleen op een geometrische manier, maar ook vanuit het menselijk gevoel.¹⁷⁵

Er bestaat naast *Bossche Bollen* nog een film van BEWTH getiteld Een

¹⁷⁵

Bruinsma beschrijft dat vanaf ongeveer 1968 een steeds sterkere ontwikkeling begon plaats te vinden richting zintuiglijkheid, lichamelijke en speelsheid van het lichaam. Deze ontwikkeling kreeg – na het vertrek van Vogels en Hamelberg – een extra impuls onder invloed van de genoemde Hein Vrasdonk, de leunende man tegen het Paleis van Justitie in Brussel (Bruinsma 2003).

visioen vol warme jassen (Van Hoorn 1971). In dit prachtige tijdsbeeld is zichtbaar hoe de spelers van BEWTH (lange haren, wijde pijpen) begin jaren zeventig in een typische Amsterdamse straat hun spullen op het dak van een Volkswagenbusje laden: lange wilgentakken, bamboestokken, rietpluimen.¹⁷⁶ Mensen hangen uit het raam om te kijken wat er gaande is. De spelers stappen met kinderen en al het busje in, richting platteland. Vervolgens is te zien hoe in de duinen bij Bergen, in een stuk duinland-schap met oude bunkers, de leden van de groep allerlei experimenten uitvoeren. Hein Vrasdonk loopt er rond met een door hem ontworpen ‘bewegend aura’. Bruinsma: “Het was een enorme figuur met een cirkel-vorm zo ongeveer bij de schouders, daar staken een heleboel wilgentak-ken uit, en vanaf die ring liepen touwtjes naar de voeten. Daarmee kon de beweging van de wilgentakken bepaald worden. Het was als een soort groot gevisualiseerd en bewegend aura” (Bruinsma 2003). Verder is te zien hoe een groep spelers gezamenlijk met ontbloot bovenlijf en wijde broe-ken in een cirkel rennen met ieder een gebogen bamboestok in de hand, waarvan de uiterste punt op de grond steunt. Iemand zit bovenop een bunker met boven zich als een soort paraplu een stok met een in de wind bewegend stuk stof (in de vorm van een pringle chips). Een nietsvermoedende oudere heer fietst langs op een vouwfietsje, iemand rent achter hem aan en houdt de pringle-stok boven zijn hoofd. Het ziet er uit als een act van Monty Python. Klaske Bruinsma loopt naakt vanuit de donkere bunker het licht in, onderwijl balancerend met twee zeer lange gebogen bamboestokken, één op haar hoofd, één in haar handen. Zij probeert de uiteinden van beide stokken elkaar steeds te laten raken, zodat ze samen een soort ‘mond’ vormen.

Het zoeken naar manieren om het lichaam te kunnen verlengen, bij-voorbeeld met takken, bamboe of rietpluimen, symboliseert letterlijk de uitbreiding van de speler de ruimte in. De speler stopt niet bij de grenzen van zijn of haar eigen lichaam. Bruinsma herinnert zich met plezier Vras-donks uitspraak: ‘Wees je bewust van de punt van de pluim!’ Bruinsma: “Het gaat erom dat je moet weten waar je uiterste zit, het voert van bin-nenuit naar je toe en van je af” (2003). Het is dit soort denken, deze kennis over het lichaam in de ruimte die kenmerkend is voor het oeuvre van BEWTH én voor de Nederlandse mime als stroming binnen het Nederlands theater. Toen een kind ooit probeerde uit te leggen wat het beroep van Hamelberg was, zei het: ‘hij is ruimtenaar’.¹⁷⁷ Het is treffend gezegd. De

¹⁷⁶

Bruinsma: “We hadden een winkel ontdekt, *Bronstring*, die allerlei ‘softe’ materialen verkocht: rietpluimen, wilgentakken, grote bamboeschillen et cetera. We hebben die winkel echt geplunderd.” (2003)

¹⁷⁷

Vogels gebruikt het woord ‘ruimtenaar’ liefdevol in zijn terugblik op het leven van Hamelberg (Vogels 2010, 62).

vernieuwingen die halverwege de jaren zestig ontstonden in de Nederlandse mime zorgden ervoor dat de mimespeler naast bewegen vooral ook ruimtenaar werd: een mimespeler beweegt om ruimte zichtbaar te kunnen maken.

Het streven om door middel van beweging ruimte zichtbaar te willen maken is intrinsiek verbonden met het streven naar het voelbaar maken van de tijd. Bruinsma verwoordde het als volgt:

Iemand beweegt heel helder en scherp door de ruimte en je vraagt je af: waarom kijk ik? Omdat de beweging afgemeten is in tijd en ruimte. Het ritme van de beweging is essentieel. Mime is onderverdelingen maken in tijd. Wat dat betreft is het net als bij het lezen van poëzie; je weet waar de cesuren zitten. (Bruinsma 2003).

De bewegingen van een goede mimespeler zijn, volgens deze manier van denken, ‘afgemeten in tijd en ruimte.’ De mimespeler heeft een sterk bewustzijn van beide elementen, die hij als tegenspelers gebruikt. Zij speelt een spel met de (steeds veranderende) verhoudingen tussen lichaam en ruimte, en tegelijkertijd met het maken van ritmische keuzes, waardoor onderverdelingen in tijd ontstaan. Beide processen spelen tegelijkertijd: door de beweging even stil te zetten kan opeens de gewaarwording van de ruimte veranderen, door juist te versnellen kan de dynamiek van een ruimte voelbaar worden, et cetera.

Tijd en ruimte: het zijn deze twee elementaire gegevens die in het mimed Denken sinds de jaren zestig hoofdrolspelers geworden zijn, ten gunste van noties als narrativiteit, transformatie en fictie. “En dan hoeft er van mij niets verteld te worden, geen betekenis te zijn” (Vogels 2003, z.p.). Maar waarom tijd en ruimte? Tijd en ruimte, zo werd geredeneerd, vormen de verbindende schakel tussen publiek en speler. De grote ontdekking die in deze periode het mimed Denken domineerde was dat beweging en stilstand zich er bij uitstek voor leenden om tijd, ruimte en toeschouwer bij elkaar te brengen. Toeschouwers en spelers zijn samen op een plaats, toeschouwers en spelers delen met elkaar een bepaalde tijd. Door het benadrukken van tijd en ruimte ontstaat dus een bepaalde gelijkwaardigheid: we zijn hier samen op deze plek, op dit moment. Het is het steeds weer benadrukken van deze fundamentele of nulpunten waar de Nederlandse mime zich vanaf halverwege de jaren zestig in specialiseerde. Tijd en ruimte werden opgevat als nulpunten van het collectieve menselijke zijn: de basis van de menselijke fysieke existentie die onlosmakelijk verbonden is met het lichaam. In Nederlandse mime ontstond op deze manier – geïnspireerd door het begrip *zéro* – een vorm van existenti-

alisme in het theater.¹⁷⁸ Het is het denken in termen van een kaalslag, het doelbewust willen opzoeken van de nulpunten van de fysieke existentie: terug naar tijd en ruimte. Er is (nog) geen vertelling, er is slechts datgene dat toeschouwer en speler gekozen hebben met elkaar te delen: een bepaalde plaats en een bepaalde tijd.

In de mimetraditie wordt, vanuit het beschreven interdisciplinaire uitgangspunt, een fundamentele zoektocht naar gelijkwaardigheid zichtbaar. In politieke zin zou men kunnen zeggen dat de Nederlandse mime een socialistische inslag had: het zoeken naar gelijkwaardigheid tussen vormen, objecten, en mensen. Mimespelers vonden manieren uit om door middel van beweging, maar ook door middel van objecten, kleuren, belichting of geluid de tijd en ruimte te bespelen en mee te laten spelen. Het is een radicale vorm van het omdenken van wat theater eigenlijk is of zou kunnen zijn, waarin de mens uit het middelpunt weggehaald wordt, om onderdeel te worden van tijd en ruimte. Doel van de speler is niet het scheppen van een theatrale werkelijkheid, maar van het voelbaar maken van het verloop van de tijd en het zichtbaar maken van de beweging van en in de ruimte. Het draait er om voor de toeschouwer de ruimte te scheppen voor het ervaren van de tijd en de ruimte. De sensatie van deze ontdekking is voelbaar in het oeuvre van BEWTH. De toeschouwer beweegt, de speler beweegt.

Zoals ik in het eerste hoofdstuk heb laten zien, liet Decroux zich in zijn zoektocht naar *mime corporel* inspireren door Craig en het idee van de speler als *übermarionette*. Ik constateerde ook dat er een verschil bestond tussen de poëtica van Craig en Decroux wat betreft de rol van de ruimte: Craig plaatste de speler (of beter: de *übermarionette*) in zijn fantasie het liefste in een enorme, monumentale ruimte, waar de speler klein tegenover zou staan. Daarmee zou voor de toeschouwer onmiddellijk voelbaar worden dat het niet gaat over de persoonlijkheid van deze marionet/speler. De ruimte is in dat geval immers al zo indrukwekkend aanwezig dat deze daar haast niet tegenop kan spelen. Zij wordt vanzelf onderdeel van de ruimte. Craig maakte dit in zijn schetsen op een indrukwekkende manier duidelijk, maar wist dit vanwege praktische problemen feitelijk niet makkelijk in het theater te realiseren.¹⁷⁹ Via het werk van

¹⁷⁸

Het is op dit punt dat verwantschappen met het werk van Beckett aan te wijzen zijn.

¹⁷⁹

In werkelijkheid lukte het hem maar in beperkte mate om zijn ideeën ook daadwerkelijk gerealiseerd te krijgen in het theater. Er bestaat een anekdote dat Craig eens furieus werd toen men bezig was een bovenkant van een grote kolom op het toneel die hij had ontworpen af te zagen, omdat deze te hoog was voor het theater waar de voorstelling opgevoerd zou gaan worden.

BEWTH komen we weer terug bij Craig en de monumentale ruimte. BEWTH's oplossing voor de praktische problemen van Craig was simpel: verlaat het theatergebouw en neem bestaande (monumentale) ruimtes zelf als speelplek. Uit het theater, naar plaats en ruimte.

Opvallend is de soms zelfs letterlijke gelijkenis tussen de foto's van BEWTH en de ontwerptekeningen van Craig. Er vindt dus een interessante historische beweging plaats, waarbij men in de Nederlandse mimecontext via Decroux toch weer terug komt bij Craig, en diens visioen van de speler in de ruimte. Er is echter ook een groot verschil tussen het gedachtegoed van Craig en van BEWTH: bij Craig kan de speler niet tegen de ruimte op, zij wordt er als het ware door verpletterd. Bij BEWTH is het juist de onderlinge uitwisseling en gelijkwaardigheid tussen speler en ruimte die essentieel is. Craig maakt de ruimte onmenselijk, terwijl ik heb laten zien dat Nederlandse mime de ruimte juist menselijk maakt. Waar bij Craig de speler slechts een schim in een monumentale ruimte was, daar zijn de spelers van BEWTH uiterst menselijk aanwezig – als ruimtenaar.

De bestaande geschiedschrijving over BEWTH, voor een groot deel door de makers zelf samengesteld, gaat voor een belangrijk deel voorbij aan de zintuiglijkheid en sensualiteit die eind jaren zestig zo belangrijk was in hun werk. Door de vorm van de bestaande geschiedschrijving, die gedomineerd wordt door fotografie, wordt voornamelijk de indrukwekkende esthetische kant, de vormtaal benadrukt. Wat men niet kan zien op de foto's is in feite de kern van het werk: de beweging. En daarmee ontbreekt ook voor een groot deel de zintuiglijkheid en sensitiviteit, de zinnelijkheid, het spel met het publiek, de spiritualiteit en de humor. Met het benadrukken van de esthetiek en de vormtaal doet BEWTH zichzelf – ondanks de schoonheid van de publicaties – in die geschiedschrijving in zekere zin te kort. Door de mens uit het middelpunt van de aandacht te halen en een improviserende en speelse zoektocht te beginnen naar gelijkwaardigheid en uitwisseling tussen speler, ruimte en toeschouwer, werd de basis gelegd voor de vele nieuwe genres die in het Nederlands theater van de tweede helft van de twintigste eeuw hun opgang deden: locatietheater, ervaringstheater, architectuurtheater, landschapstheater, participatietheater. De vernieuwingen die begin jaren zestig in de Nederlandse mime ontstonden zijn hiervoor een belangrijke voedingsbodem geweest.

4

Below Zero

In dit hoofdstuk laat ik zien dat eind jaren zeventig in de Nederlandse mime een nieuwe lezing van het concept Zero ontstond en dat deze nieuwe lezing van Zero wederom een verschuiving in het mimedenken representeert. Mede onder invloed van makers als Karina Holla, Consortium Waste of Time en Nieuw West ontstond eind jaren zeventig en in de jaren tachtig wat ik noem een cultuur van ‘onder nul gaan’ in de Nederlandse mime. Indicatief voor deze verschuiving is een wisseling van artistiek leiderschap op de Mime Opleiding in 1975. Op dat moment gaf Vogels, artistiek leider van de Mime Opleiding sinds de oprichting in 1968, het stokje over aan de jonge acteur Tom Jansen, die de school tot 1985 leidde.¹⁸⁰ In tegenstelling tot de vorige hoofdstukken staat in dit hoofdstuk dus niet zozeer de twist van de mimepioniers ten opzichte van het gedachtegoed van Decroux centraal, maar eerder de twist van een tweede generatie mimers ten opzichte van de Nederlandse mimepioniers van de jaren vijftig en zestig. In deze inleiding zal ik aan de hand van een korte introductie van het werk van Holla, Consortium Waste of Time en Nieuw West introduceren wat deze verschuiving in het denken behelst, om vervolgens te beargumenteren waarom ik juist Nieuw West in dit hoofdstuk centraal stel.

Kenmerkend voor Karina Holla is dat zij in haar werk op geen enkele manier een verlangen naar objectiviteit manifesteerde. Holla ging juist op zoek naar tegenkanten daarvan: subjectiviteit, geschiedenis, seksualiteit, emotionaliteit, overdrijving, dramatiek, overgave en spel.¹⁸¹ Voor Holla was (en is) niet het zónder geschiedenis zijn, maar juist het vól van (subjectieve) geschiedenis zijn de kern van haar werk en van haar benadering van het lichaam.¹⁸² Vaak vormen excentrieke levensgeschiede-

180

In 1985 werd Rob List artistiek leider van de Mime Opleiding. Hij werd in 1990 opgevolgd door Rob de Graaf, die in 1995 opgevolgd werd door Trudy Lute. In 1998 werd de huidige artistiek leider Loes van der Pligt eerst een jaar interim artistiek leider, vanaf 1999 vormde zij samen met Maarten Lok de artistieke leiding. Lok trok zich in 2003 terug uit de artistieke leiding.

181

Mimespeelster Marlies Heuer omschreef Karina Holla en Dea Koert, met wie Holla begin jaren zeventig samenwerkte als “de renpaarden van de avant-garde mime” (Heuer, 2004).

182

Holla: “in het lichaam zijn zo veel dingen opgeslagen: herinneringen, de manieren waarop je bent aangeraakt, de laatste keer dat iemand gedragen werd...” (Holla 2009, 53).

nissen (van kunstenaars) het uitgangspunt van haar voorstellingen. Naast geschiedenis werd ook gender door het werk van Holla vanaf eind jaren zeventig expliciet een onderwerp in Nederlandse mime. Haar werk was feministischer dan het werk van de eerste generatie mimepioniers, die geïnspireerd door Decroux juist vrijheid vond in de poging tot het min of meer gelijkschakelen van mannen- en vrouwenlichamen. In Holla's werk stonden vaak (dramatische) vrouwenrollen en groteske vrouwenpersonages centraal. Het vrouw-zijn en de betekenis daarvan werd in haar voorstellingen regelmatig gethematiseerd.¹⁸³ Naast de objectiviteit werd ook het uitgangspunt van de Decrouxiaanse fysieke beheersing in Holla's werk bevestigd. Het loslaten van controle en beheersing was in haar werk essentieel. Holla: "Als ik een stuk ga maken, begin ik met een training. Daarna doe ik een improvisatie vanuit de beweging op het thema, om de grenzen van de angst en de conditionering te overschrijden om in een nieuw gebied terecht te komen, het gebied van de fantasie" (De Langen 2009a, 52). In tegenstelling tot de beheerste en – zo zou men kunnen zeggen – kundige speler die kenmerkend was voor het denken van de eerste generatie, stond bij Holla eerder de imperfectie centraal.¹⁸⁴ Deze tegenbewegingen ten aanzien van beheersing of perfectie zijn allemaal aspecten van de manier waarop Nederlandse mime zich in de loop van de jaren zeventig 'onder nul' begint te ontwikkelen.

Ook de groep Consortium Waste of Time (1973), waarvan zoals gezegd onder andere Spoor en Steenbergen deel uitmaakten, manifesteerde in hun werk aspecten van wat ik het onder nul gaan van de Nederlandse mime in de jaren zeventig noem, op een heel andere manier dan Holla. Consortium Waste of Time werd in 1973 opgericht als opvolger van Mimetheater Will Spoor, en bestond tot 1983. De naam van de groep suggereert al een zekere anarchie en onderspanning: een groep die zichzelf tijdsverspilling noemt, maakt niet de gebruikelijke reclame voor het eigen product. Net als bij Holla is bij Waste of Time niet zozeer de beheersing (van het instrument, van de vorm) maar eerder het ondergraven van beheersing of het bevragen van de noodzaak tot beheersing het onderwerp. Zowel fysieke beheersing à la Decroux, als wat je zou kunnen noemen 'dramaturgische beheersing' werden in hun werk bevestigd. Waste of Time wilde op het podium niet zozeer het belangrijke of nuttige laten zien, maar juist het onbelangrijke, hetgeen over het hoofd gezien wordt,

¹⁸³

Een aantal voorbeelden: *Solo/Duo* 1985, *Medea* (1992), *Lulu* (1995), *Zwanenzang* 2010, *Fremd-Körper* (2015).

¹⁸⁴

Holla was tot 2015 als docent verbonden aan de Mime-opleiding. Over haar leerlingen zegt ze dat ze hoopt "dat ze hun eigen gebied durven te overschrijden, dus dat je ook wel eens een amateur bent, dat je struikelt, dat je lelijk bent of dat je vals zingt." (Holla 2009, 52)

het futiele, het onzinnige en het onnuttige. Speelster Geraldine Brans beschreef de voorstelling *Si vous l'aviez compris*, die soms pas om 12 uur 's nachts begon, als een vrolijke gebeurtenis:

Je kwam gewoon op de aanvangstijd binnen, het publiek zat er dan al, de ene speler was iets later dan de ander... Dan ging je lampjes indraaien, of je kostuum aandoen, of iets uit je koffertje halen. Er was bijvoorbeeld een tafeltje met gras erop en dat kreeg dan water via een constructie met een gietertje. We zongen een meerstemmig Frans lied. Op een gegeven moment werd een partituur ingezet.

(Brans 2004, z.p.).

Tijdens zo'n (bewegings)partituur werd op een muzikale en vervreemdende manier de krant gelezen, of werden aan een tafel cadeautjes uitgepakt.¹⁸⁵ De tijd werd in voorstellingen van Consortium Waste of Time gebruikt voor 'niets belangrijks': er gebeurt feitelijk weinig, schreef een recensent (Krul, 1973). De situatie was volgens een andere recensent voor de toeschouwers heel ongewoon: "Het publiek mag het zelf uitmaken. Het zit er tussenin, alle normale theatergewoonten aflerend, zich voortdurend afvragend hoe te reageren" ("Publiek hinderde (...)") 1973).

Karina Holla en Consortium Waste of Time manifesteren in hun werk beide op andere manieren aspecten van wat ik het onder nul gaan van de Nederlandse mime noem, namelijk de subjectiviteit en het groteske van Holla en de ontregeling en het anarchisme van Waste of Time. De groep die ik echter in dit hoofdstuk centraal stel om de genoemde verschuiving in het mimed Denken mee te illustreren en te analyseren is Nieuw West, opgericht in 1978. Ik kies om een aantal redenen voor Nieuw West. Dat doe ik ten eerste omdat de spelers van Nieuw West – in tegenstelling tot Holla en de genoemde spelers van Consortium Waste of Time – ná het kantelpunt van 1975 opgeleid werden. Zij maakten geen deel meer uit van de de generatie die opgeleid werd onder het artistiek leiderschap van Vogels, maar van een nieuwe, tweede generatie die werd opgeleid onder het artistiek leiderschap van Jansen. De vernieuwende poëtica van de mimepioniers van de jaren zestig was op dat moment zelf tot traditie geworden. Het ontstaan van een nieuwe lezing van Zero aan het einde van de jaren zeventig is ken-

¹⁸⁵

"Iedere speler of muzikant kreeg een eigen partituur van Will (Spoor- MdL). Daarin stond vooral de lengte, hoe je verder invulling gaf aan de noten moest je zelf weten. Die partituur moest je op allerlei manieren kunnen spelen: op de normale manier, maar ook bijvoorbeeld andersom, of alleen de 2e en 3e maat andersom en dan weer gewoon, of als een kreeft of kruislings... Personage vulde je zelf in. Wouter was bijvoorbeeld een bokser, en ik een té sjiek iemand." (Brans 2004)

merkend voor het feit dat er nu een generatie mimespelers ontstaat die op hun beurt hun docenten, de eerste generatie, gaat bevragen. Nieuw West is het voorbeeld dat dit bij uitstek representeert.

Een tweede reden voor het feit dat ik Nieuw West hier gebruik om een bredere ontwikkeling aan te tonen, is dat het werk van Nieuw West uiterst mime-reflexief is. Het gaat met andere woorden ook regelmatig over mime zelf. Dat maakt Nieuw West in de context van dit onderzoek tot een interessante case-study. De esthetiek van het bewegingstheater, de verankering in de *mime corporel*, het ‘geloof’ in Zero: dit alles wordt ook tot onderwerp gemaakt. Dit toont zich in de behoefte om te ondergraven, onderuit te halen, misschien zelfs kapot te maken, “om te kijken wat het is” (Jongewaard 2004, z.p.). Deze tegenbewegingen sluiten aan bij een breder gedragen zoektocht in de toenmalige kunst en maatschappij naar deconstructie en het postmoderne. Er ontstond onder jongeren behoefte aan een heel ander soort poëtica dan die van de jaren zestig: agressiever, ironischer, minder onschuldig.

Een derde doorslaggevend argument voor het inzetten van Nieuw West als case-study is dat in het werk van Nieuw West het concept Zero een cruciale rol speelt. Het begrip Zero werd door Nieuw West in de opvoeringspraktijk van eind jaren zeventig tot inzet van de discussie over mime gemaakt. Dit gebeurde voor het eerst in de reeds besproken voorstelling *We hebben je op het toneel gezien, je stond daar maar en je deed niets* uit 1978 (zie inleiding). In 1980 volgde de controversiële voorstelling *Below Zero*, waarin de groep onderzocht wat zich eigenlijk ‘onder nul’ bevond. Omdat zich juist in deze twee voorstellingen facetten van het toenmalige mimed Denken manifesteerden, staan ze centraal in dit hoofdstuk. Waar Zero in de context van het bewegingstheater geassocieerd werd met objectiviteit, transparantie en het tonen van een essentie, liet Nieuw West zien hoe onder nul, *Below Zero*, chaos en betekenisverwarring heersen. Door te onderzoeken wat ‘onder nul’ is, gaf Nieuw West het concept Zero een politieke en anarchistische lading en representeerde daarmee een nieuwe manier van denken over spelerschap en publiek in de Nederlandse mime.

In dit hoofdstuk analyseer ik wat Zero voor Nieuw West betekende, en hoe dat zich in bredere zin verhoudt tot het soort mimed Denken waar zij voor staan. Ik laat zien dat om Nieuw Wests lezing van Zero te begrijpen, er drie contexten belangrijk zijn. Dat is ten eerste de context van de Mime Opleiding en de manier waarop het begrip Zero daar gebruikt werd op het moment dat de leden van Nieuw West daar studeerden (1975-1978). Ten tweede is de context van de beeldende kunst cruciaal, met name de ZERO kunst en Arte Povera. Ten derde laat ik zien dat Nieuw Wests zoektocht naar het ‘onder nul’ begrepen kan worden binnen de

maatschappelijke context van eind jaren zeventig, begin jaren tachtig, waarin de No Future generatie ontstond.

Elk van de drie genoemde aspecten droeg bij aan wat Zero betekende voor Nieuw West en daarmee aan het soort van mimesis waar zij voor stonden – en waar zij in zekere zin nog steeds voor staan, anno 2017. Ik laat zien dat anti-beheersing, gewelddadigheid en onverantwoordelijkheid daarin kernbegrippen zijn. Om dat te laten zien volgt in het onderstaande om te beginnen een case-study van de voorstelling van Nieuw West die de nieuwe lezing van Zero bij uitstek in de theaterpraktijk manifesteerde: *Below Zero*.

4.1 Below Zero

De voorstelling *Below Zero* werd voor het eerst in 1980 opgevoerd, en vervolgens in steeds nieuwe variaties in 1984, 1987 en 1990, met verschillende casts.¹⁸⁶ Uit recensies, foto's, interviews en publiciteitsmateriaal is een beeld van de voorstelling te reconstrueren. De voorstelling bestond, in alle versies, grofweg uit twee delen. In het eerste dynamische deel werd er gewerkt met veel spelers en een montage van verschillende acts. Daarna volgde een statisch tweede deel waarin alle spelers uitdagend voor het publiek gingen zitten, om beurten een monoloog uitspreken en ondertussen grote hoeveelheden (echte) sterke drank dronken, waardoor de dronkenschap steeds groter werd.

De voorstelling van 1984 begon in zekere zin al voor aanvangstijd met een provocatie: een paar dagen voor de première verstuurden de leden van Nieuw West biljetten van honderd gulden naar theaterrecensenten van alle grote kranten. Deze daad was 'onder nul', want het doorbrak de ongeschreven regel dat een recensent altijd onpartijdig zou moeten zijn, en wekte tegelijkertijd de suggestie dat recensenten zich zouden laten omkopen.

De voorstelling van 1984 en 1987 begon met een solo-act van Jongewaard. Staande onder een straaltje water dat uit een emmer liep die boven zijn hoofd hing, riep hij een kwartier lang op alle mogelijke manieren de toeschouwers 'hoi' toe. Na deze opening verschenen ongeveer tien spelers op de vloer, mannen en vrouwen, die verschillende handelingen uitvoerden. In 1984 werd onder meer een spandoek gehesen met het woord 'Honger' erop, en zwaaiden de spelers met borden met daarop de woorden 'Herz' (hart) en 'Hirn' (hersenen). Er was een act met babypoppen. Recensente Loes Goedbloed noteerde: "In plastic verpakte

¹⁸⁶

In deze bespreking baseer ik mij – ingegeven door het beschikbare archiefmateriaal – met name op de voorstelling uit 1984.

babypoppen worden op een rood doek gesmeten door moeders met van smart vertrokken gezichten, vervolgens gebundeld en in een vlaggenmast gehesen. Socialisme? Argentinië? De krant gelezen maar het niet helemaal begrepen?” (Goedbloed, 1984). Marien Jongewaard herinnert zich: “Het was een persiflage op een bepaald soort slecht theater; er werden dingen met poppen gedaan waaraan dan veel drama werd toegevoegd, dat deden wij dan ook. Het was gewoon een soort onzin eigenlijk, maar vaak waren er dingen die we ook heel erg mooi vonden en waar we achter stonden” (Jongewaard 2006, z.p.).

De recensie van Goedbloed is getiteld “Nieuw West is als hun programma: ‘onder nul’”. In deze recensie passeert nog een aantal korte aanduidingen van scènes uit het dynamische eerste deel de revue: “onbegrijpelijk geschreeuw,” “choreografieën à la Pina Bausch maar dan zonder diens talent” en “een obsceen schimmenspel” dat zich afspeelt in een roodverlicht raamkozijn. Jongewaard noemde dit achteraf de ‘vieze pantomime’ (Jongewaard, 2006). In de versie van 1987 werd na de hoi-opening van Jongewaard onder andere door de spelers “gevreëen met grote houten gods kruizen, kruis tegen kruis” (Geerlings, 1987). Er werd daarmee gerefereerd aan de film *Dood in Venetië* van Luchino Visconti: “gehuld in nostalgische strandkleding,” en gebruik makend van de filmmuziek, riep de groep volgens een recensent “de weemoedige homo-erotische sfeer op die bij deze film past” (Post 1987). Vervolgens danste Truus Bronkhorst op een Mozart-requiem. In de versie van 1990 was de hoi-opening van Jongewaard gesneuveld en waren er minder beginscènes. Alle vijftien spelers kwamen hier verkleed als clown op.

In het tweede deel van de voorstelling kwamen de spelers zoals gezegd ‘gezellig’ dicht bij het publiek zitten en dronken ieder grote hoeveelheden sterke drank, waardoor ze steeds dronkener werden. Goedbloed noteerde dat de spelers ondertussen spraken over hun ‘fantastische succes’. Er werd aangegeven dat de voorstelling pas zou eindigen als de laatste toeschouwer de zaal had verlaten. Jongewaard: “Ieder had een fles drank, en die ging dan op. We hadden bijvoorbeeld een liter whisky, dat is heel erg veel...” (2006, z.p.). Om beurten declameerden de spelers teksten over de meest uiteenlopende onderwerpen. Jongewaard herinnert zich:

Het waren zeg maar sociaal, politiek, kunstzinnig heel onverantwoorde teksten (...) Kijk, als je het in die tijd, in een bepaalde context nog over zes miljoen had, zes miljoen staat dan voor zes miljoen vermoorde joden, maar als je zes miljoen op een andere manier toepaste en je ontkende dat, dan irriteerde dat, dat kon je eigenlijk niet maken (...) maar soms waren de teksten ook heel erg mooi. Heel stiekem zaten er

dingen van Oscar Wilde in en daar werd men nog kwader over. (Jongewaard 2006, z.p.)

De interactie met het publiek nam in de loop van de avond steeds extremere vormen aan. Het publiek werd rechtstreeks en op een provocatieve manier aangesproken. De spelers gingen in laveloze toestand met individuen uit het publiek in discussie, zochten ruzie, flirtten. Jongewaard: “Kijken of je diezelfde avond iemand mee kon krijgen. Dat woedde in die zaal, dat soort strijd” (ibid.). Maar ook tussen de spelers en hun collega’s in de zaal kon het er hard aan toe gaan: “particuliere ruzies met collega’s werden uitgevochten” (ibid.). In de versie van 1990 nam de interactie met het publiek de meest extreme vormen aan. Boutkan viel in dronken toestand een vrouw in het publiek lastig. Zij schreeuwde: ‘Blijf met je vuile poten van me af, klootzak!’ waarop Boutkan antwoordde: ‘Sorry schatje, maar het staat nu eenmaal in m’n script dat ik je lastig moet vallen’ (Van der Linden 1990). Ook recensenten werden niet gespaard: Parool-recensent Hans van den Bergh probeerde de voorstelling te verlaten, maar werd door Boutkan tot de orde geroepen. Hij riep: ‘Kom naar voren en zeg wat je er van vindt!’ Frenk van der Linden schreef in zijn recensie over dit moment: “Van den Bergh doet een serieuze poging zijn mening te geven, maar als Boutkan handtastelijk wordt, slaat hij van zich af” (Van der Linden 1990). Jongewaard herinnert zich: “Dan zit daar zo’n Hans van der Berg en Dick molesteert hem bijna verbaal, vernietigde die man. Gewoon door té dicht bij te komen: ‘Wat kom je doen?’” (Jongewaard 2006, z.p.).

Het einde van de voorstelling was in alle versies gelijk. Terwijl de avond vorderde liep de zaal langzaam maar zeker leeg. Sommigen bleven lang zitten om te weten wat er verder nog zou gaan gebeuren met de dronken spelers, óf er nog iets ging gebeuren, of de spelers het volhielden. Als de laatste toeschouwer zich gewonnen gaf en naar huis ging, was de voorstelling afgelopen.

Below Zero manifesteerde in de praktijk een nieuwe lezing van Zero, die representatief is voor een bredere ontwikkeling in Nederlandse mime. Hier stond niet het musiceren met het lijf centraal, of het zichtbaar maken van tijd en ruimte. Er werd niet gewerkt vanuit beheersing van lichaam, tijd en ruimte, er werd juist het tegenovergestelde nagestreefd: het verlies van beheersing. De alcohol die werd gebruikt is daarvan een duidelijke illustratie. Hier werd niet de beheersing van Zero getoond, maar de wanorde van *Below Zero*. Jongewaard herinnert zich: “Zo’n naam, daar moest je vreselijk om lachen want als je Zero had, dan had je ook iets wat daarboven zat en wat was dat dan? En dan had je toch ook iets wat daar-

onder zat en wat was dat dan?” (Jongewaard in De Langen 2008a, regel 1115). ‘Onder nul gaan’ was voor Nieuw West het tentoonstellen van het ogenschijnlijk zinloze, lelijke, lompe, marginale, overdadige, excentrieke, aanstellerige, afwijkende, ongemotiveerd gewelddadige: hetgeen waaraan in de samenleving weinig of geen waarde wordt toegekend. In het onderstaande laat ik zien hoe deze nieuwe lezing van Zero ontstond. Om dit te begrijpen zijn er zoals gezegd drie contexten belangrijk: de context van de Mime Opleiding in deze specifieke periode, de context van de beeldende kunst (ZERO) en de maatschappelijke context van eind jaren zeventig, begin jaren tachtig. Ik richt me in het onderstaande achtereenvolgens op deze drie contexten, te beginnen met de context van Nederlandse mime.

4.2 Geloven in Zero

Jongewaard omschrijft de Mime Opleiding in Amsterdam waar hij halverwege de jaren zeventig op terecht kwam, in retrospectief als een bijzondere plek voor ingewijden. “Onder de bogen bij de Haarlemmer Houstuinen werden obscure bewegingslessen gegeven,” vertelt hij (Jongewaard 1990, z.p.). De Mime Opleiding was volgens Jongewaard een plek waar mensen een geloof hadden, een wil om te bewegen, een “behoefte aan een autonome bewegingskwaliteit” en toewijding voor wat ze aan het doen waren. Hij herinnert zich onder andere bewegingslessen van danser Max Dooijes, die hem leerde dat ‘alles wat valt, valt in een spiraal’: “Hij staat daar en zijgt ineens in elkaar, en mijn vader was net overleden en ik ben in staat om ernaast ook dood neer te vallen van schrik, en die man staat op en spreekt dan de woorden: ‘alles wat valt, valt in een spiraal’. Nou dat vergeet je dan niet meer” (Jongewaard 1990, z.p.). Ook mime-speler Luc Boyer maakte indruk op Jongewaard: “Luc Boyer, en vroeger ook Hein Vrasdonk, dat zijn voor mij de mooiste bewegers, die kunnen mooie plastisch gespannen lijnen maken. En als ik zit te kijken en mensen weten een lijn zó te vullen, dan kan ik daar helemaal in meegaan en het begrijpen” (1990). Jongewaard kwam er echter al snel achter dat hij zelf geen echte beweger was maar de overtuiging waarmee op de opleiding bewogen werd en het vooral het geloof dat men had in beweging als een autonoom iets, inspireerde en intrigeerde hem zeer.¹⁸⁷

187

“Er wordt bewogen omdat er subsidie is, en omdat je nou eenmaal opgeleid bent enzovoort, maar er is geen echte wil om weer te bewegen, dat is allemaal fake. Wat ik heel jammer vind, want ik hou heel erg van beweging. Ik heb mijzelf nooit direct kunnen uitdrukken in beweging, ik ben ook een van de afgedwaalde zielen. Maar ik vind het ontzettend jammer dat het er niet is, ik ben er zowat verslaafd aan, ik zal me er altijd aan blijven relateren.” (Jongewaard 1990, z.p.).

Jongewaard, die samen met Boutkan net van de Rietveld academie kwam, en een sterke interesse in moderne beeldende kunst en architectuur had, werd ook gegrepen door het werken met materiaal en ruimte dat volgens hem essentieel was op de opleiding, essentiëler dan de Decroux-techniek (zie paragraaf 3.2). “Ik heb daar met Francis Verdonk onder plafonds gestaan en dan spraken wij uit: ‘Change the feeling, change the ceiling!’ En inderdaad, als het plafond lager komt geeft dat druk, en als het schuin staat dan gebeurt er iets anders...” (Jongewaard 1990, z.p.).¹⁸⁸ Het ruimte- en materiaalonderzoek dat ingezet werd door Vogels en Hamelberg op de School voor Bewegingstheater op basis van mime (zie hoofdstuk 3), was ook halverwege de jaren zeventig nog steeds een speerpunt in Nederlandse mime-educatie. BEWTH werd als groep op handen gedragen. Ook de spelers van Nieuw West waren onder de indruk van hun werk. Rob de Graaf, naast Jongewaard en Boutkan het derde lid van Nieuw West, omschrijft het werk van BEWTH als ‘sensationeel’ (De Graaf 2004, z.p.).¹⁸⁹

Toch was er meer dan alleen bewondering. Jongewaard, De Graaf en Boutkan waren enerzijds onder de indruk van de traditie en de esthetiek van het bewegingstheater, maar tegelijkertijd wilden ze zich ertegen verzetten. Jongewaard: “Het gebruik van tijd en ruimte, daar vonden we absoluut toch wel wat van. Maar de manier waarop dat ook weer heilig verklaard werd, dat irriteerde en moest onderuit gehaald worden” (De Langen 2008a, regel 1074). De Graaf herinnert zich: “Er was teveel goede smaak. Mime werd ooit uit anarchie geboren, er was al genoeg goede smaak vonden wij, we wilden kwaad maken. Dat lukte” (De Graaf 2004).

Het begrip Zero was volgens Marien Jongewaard op de Mime Opleiding zoals hij die vanaf 1975 leerde kennen “een zeer geldend woord”. Er werd gesproken over “een mooie Zero hebben” (Jongewaard 1990). Het begrip was volgens Jongewaard omgeven met een zekere heiligheid, die fascinerend maar ook irriterend was. “Je voelde meteen: dit is iets heiligs, hier mag niet om gelachen worden...” (1990, z.p.). In *We hebben je...* reflecteerde het trio samen met twee andere spelers, waaronder de toenmalige artistiek leider van de opleiding, op het heilige geloof in Zero.¹⁹⁰ Quasi ‘blanco’, quasi ‘persoonlijk objectief’ stonden ze een uur lang niets te doen, daarmee het betalende publiek hevig irriterend (Alkema 1978; Steenbergen 1993). Ze noemden het ironisch een ‘spatiaal drama’. Jongewaard herinnerde zich de kwaadheid van de bezoekers: “Met zo iets kon je de wereld waarin je vertoefde enorm sarren” (Jongewaard 1990, z.p.).

188

Verdonk was een schoolgenoot van Jongewaard.

189

Rob de Graaf was schrijver en een vriend van Jongewaard en Boutkan.

190

Artistiek leider Tom Jansen en Kathelijne Hoorweg.

In de inleiding van dit proefschrift heb ik laten zien dat de provocatieve kracht van de voorstelling voor een belangrijk deel gelegen was in het feit dat de spelers alles behalve neutraal, blanco of persoonlijk objectief waren. Hun ego's waren niet afwezig, sterker nog, ze waren juist nadrukkelijk aanwezig. De spelers stonden weliswaar 'gewoon' stil (ze liepen af en toe wat heen en weer), maar maakten een agressieve, arrogante en provocatieve indruk. De voorstelling liet zien dat het idee van een 'blanco aanwezigheid' een fictie is, omdat je – in de woorden van Jongewaard – als speler “toch altijd automatisch iets uit loopt te venten, hoe nul je ook probeert te zijn” (De Langen 2008a, regel 876). Zero is dus een fictie, aldus Nieuw West.

Tegelijkertijd – en dat is het interessante – vonden de spelers van Nieuw West Zero ook een mooi concept. Het had op hen een grote aantrekkingskracht. Ze wilden het wel proberen, een uur lang 'blanco' zijn. Zo stonden ze daar, in een zorgvuldig vormgegeven 'anonieme' ruimte met Rietveld stoeltjes en glaasjes water, Jongewaard in een lange zwarte leren jas en Boutkan met een vetkuif, een leren jasje en sjaal. Provocatief, arrogant en irritant.

Het was een anarchistische pose die in de Nederlandse mime tot dan toe ongekend was. Het werk van Mimetheater Will Spoor en BEWTH was absoluut anarchistisch te noemen ten opzichte van de toenmalige theaterconventies, maar het anarchisme van de eerste generatie verhiel zich niet tot de Nederlandse mime zélf als opvoeringstraditie: men verhiel zich tot het toneel en de dans. Nieuw West maakte expliciet het 'geloven in Zero' zoals dat in de toenmalige mime een rol speelde tot onderwerp.

Na *We hebben je...* was *Below Zero* de tweede Nieuw Westiaanse deconstructie van Zero. Werd in *We hebben je...* het geloven in Zero getoond in al zijn tegenstrijdigheden, in *Below Zero* ensceneerde de groep een uiterste consequentie van dit geloof. Wanneer er zoiets als een nulpunt bestaat, moet er ook een 'onder nul' bestaan. Een punt van dronkenschap, onbeheerstheid, agressie en onzinnigheid. Het was een radicaal idee, en zoals Jongewaard aangaf in zekere zin ook een grap. Tegelijkertijd was het ook een uiterst serieuze vraag van de makers en spelers van Nieuw West: wat ligt er onder nul? Deze vraag kan ook begrepen worden als: hoe verhouden wij ons tot de poëtica van de eerste generatie mimers? Hoe verhouden wij ons tot hun zoektocht naar, en geloof in zoiets als persoonlijke objectiviteit? En hoe verhouden wij ons tot hun interesse in het werk van Decroux?

Relevant is wat dit betreft dat er wel degelijk een link bestaat tussen het *Below Zero* van Nieuw West, en de *mime corporel* van Decroux, al waren de leden van Nieuw West zich daar toentertijd wellicht niet van bewust. Ook in de *mime corporel* van Decroux bestaat een notie die duidt

op iets wat zich onder nul bevindt. Decroux noemde het echter niet onder nul, zoals Nieuw West, maar dubbele nul (*double zéro*). Om te begrijpen hoe Nieuw West hun *Below Zero* definieerde, is het relevant Decroux' opvatting van onder nul erbij te halen, en met name de verhouding tussen nul en onder nul zoals hij die schetst, omdat dit duidelijk maakt hoe de poëtica van Nieuw West verschilde van die van Decroux.

4.3 Een dubbele nul

Decroux had het altijd over de *double zéro*. De *double zéro* dat was dus datgene waar echt helemaal níets meer aan de hand was... Dan moet je op een gegeven moment bepalen waar dan de *zéro* zit. Dus je hebt de *double zéro* en dan ontwikkel je van daaruit de *zéro* die aangeeft wat er gaat gebeuren. (Spoor 2008a, regel 506)

Met name in de periode dat Spoor in de leer was bij Decroux (1951-1956), was Decroux bezig met het gegeven van *double zéro*. Interessant genoeg duikt deze notie – net als de notie *zéro* zelf – wél op in een Nederlands discours over Decroux en *zéro* (zie naast Spoor ook Vogels 2015), maar niet zozeer in een internationaal discours over Decroux (Dashwood 2013; Leabhart en Chamberlain 2008; Leabhart 2007; Pezin 2003). De notie wordt besproken in het Mimehandboek van Vogels en De Haas (1994, 55) en ook Spoor sprak over *double zéro* als een voor hem heel relevante notie.¹⁹¹ Voor Spoor was *double zéro* onlosmakelijk met *zéro* verbonden. De notie duidt een verschuiving aan van de hoeveelheid energie en spanning in het lichaam ten opzichte van *zéro*. *Double zéro* duidt op ‘onderspanning’.¹⁹²

¹⁹¹

Vogels en De Haas noemen Decroux' *double zéro* in hun *Mimehandboek* (1994) *zéro laché*: een losgelaten *zéro*. Ook dit is waarschijnlijk een term van Decroux zelf, een synoniem voor *double zéro*. Op de bijbehorende tekening in het boek is een staande houding te zien met een enigszins ingestort bovenlichaam. “Het lichaam maakt de indruk stom en willoos te zijn” (Vogels en de Haas 1994, 55).

¹⁹²

Frits Vogels schrijft dat de zoon van Decroux nog een andere invulling aan deze dubbele nul geeft: “bij Maximilien Decroux was/is de *double zéro* een gespannen uitgangshouding om in een lagere spanning uit te komen. Will Spoor gebruikte in de herinnering van Frits Vogels ook nog een andere versie van *zéro/double zéro*, namelijk *trut* en *supertrut*, twee begrippen waar volgens Vogels “de onderspanning duidelijk in besloten ligt” (Vogels 2015, z.p.). Alhoewel moeilijk na te gaan is hoe Spoor en Waste of Time deze zero's exact hanteerden, zijn ze indicatief voor Spoor's anarchisme ten opzichte van Decroux en een bredere interesse in het onder nul gaan in de Nederlandse mime van de jaren zeventig.

Men zou kunnen zeggen dat het drankgelag in de tweede helft van de voorstelling *Below Zero* in *double zéro* gespeeld werd, onderuitgezakt, vanuit een onderspanning. Een significant verschil met Decroux echter is dat deze *double zéro* van Nieuw West geen enkel uitzicht gaf op een mogelijke *zéro* die zou aanbreken en die – in de termen van Spoor – aan zou gaan geven wat er verder zou gaan gebeuren. Dat was nu juist het ontwrichtende van de voorstelling: hoe langer hoe meer werd duidelijk dat er helemaal níets meer zou gaan gebeuren; dat dit gepraat, dit drinken en dit pesterige, onbeschofte gedrag zou voortduren, en dat de spelers tot op het bittere einde in deze *double zéro* zouden blijven vertoeven. Het stond immers in hun script dat zij deze staat van zijn niet mochten doorbreken. Dit staat haaks op de manier waarop Decroux het begrip *double zéro* gebruikte, namelijk als voorstadium dat onherroepelijk leidt tot iets anders.

Het bestaan van de notie *double zéro* in het systeem van Decroux geeft aan dat Decroux het begrip *zéro* zelf als een dynamisch gegeven opvatte. *Zéro* was voor hem, zoals ik in de inleiding reeds heb beschreven een stadium in een proces, niet een gefixeerde stilstand. Men kon van onder nul (*double zéro*), naar nul (*zéro*), naar ietsje boven nul bewegen (*zéro dynamique*). Dit was niet voorbehouden aan een specifieke houding.

In het eerste hoofdstuk heb ik laten zien dat *zéro* voor Decroux in essentie een punt is waar de speler zich naar zou moeten verheffen. *S'élever vers zéro*: men moet zich, vanuit het 'onder nul' verheffen naar nul. Zoals ik heb aangegeven is er juist op dit vlak een groot verschil met theatervernieuwers zoals Grotowski en Barba aan te wijzen, die denken in termen van een nulpunt van de speler als beginpunt waarnaar de acteur moet afdalen.¹⁹³ Onder of achter dat beginpunt ligt niets, de nul is de pure kern die overblijft. Interessant genoeg heeft Decroux hier een andere visie op. Door te spreken van *zéro* als een punt waarnaar men zich verheft (vanuit een dubbele nul), erkent Decroux in feite het bestaan van below zero, het onder nul waar Nieuw West zo in geïnteresseerd was.

Het onder nul gaan van Nieuw West is in een bepaald opzicht dan ook te vergelijken met de *double zéro* van Decroux. Beide begrippen gaan over datgene wat mogelijkwijs aan een nulpunt vooraf zou kunnen gaan. Echter, voor Decroux was *double zéro* een hulpmiddel, een voorstadium dat als een soort opstapje richting *zéro* bedoeld was. Decroux ging ervan uit dat datgene wat onder *zéro* ligt an sich voor een publiek niet zozeer het tonen waard was. Hij was in feite niet geïnteresseerd in onder-

¹⁹³

Zie voor de verschillende opvattingen van het nulpunt in het denken van Grotowski en Barba onder andere Grotowski's concept *via negativa* ([1968] 1985, 14-15), en Barba en Savarese's concept *pre-expressiviteit* (Barba en Savarese 2006, 216-234; Barba 1997a 137-142).

spanning als gegeven. Zoals ik in hoofdstuk 1 heb laten zien, was voor Decroux juist de zichtbare aanwezigheid van het spierstelsel (en dus de spierspanning) de manier waarop zich het intellect in het fysieke lichaam kon manifesteren. Het ging hem niet om de onderspanning, het draaide om het opklimmen richting *zéro*. In tegenstelling hiermee is voor Nieuw West juist de beweging de andere kant op aantrekkelijk: zij propageren eerder een beweging van afdalen: niet van onder nul naar nul, maar van nul naar onder nul. *Below Zero*. Richting de krochten van het menselijk zijn, de lelijkheid, de onaangepastheid. Nieuw West wilde juist dat wat ónder nul lag, het triviale, dat wat gewoner is dan gewoon, aan het publiek tonen (Kremer 2004). Ook Karina Holla en Consortium Waste of Time waren hierin zoals gezegd op hun eigen manier geïnteresseerd.

Wat voor invloed had nu precies de school op Nieuw West's idee van Zero? Nieuw West nam enerzijds het bestaande geloof in Zero tot op zekere hoogte over, anderzijds wilde zij dit geloof ook uit alle macht kapot maken. Het was met name de beschaving en de esthetiek die eraan moesten geloven. *Below Zero* is het verzet van een tweede generatie mimers tegen een eerste generatie. Het is spot, maar het is ook serieus: een zoektocht naar een eigen toon, los van de leermeesters.

4.4 Het klimaat van *het Stedelijk*

Ik vond het begrip Zero gewoon wel een mooi begrip. Ik was meer geïnteresseerd vanuit de beeldende kunst, de ZERO beweging, Armando, Schoonhoven... Kunst die objectief is. Dat vond ik interessanter dan wat de beweging ermee deed. Dat was toch, ja nou ja, je had dan die paar voorbeelden maar dat was toch eigenlijk al heel snel uitgewerkt. (Jongewaard in *Mimedenktank nr. 1*, regel 575).

De leden van Nieuw West raakten al lang voordat ze in 1978 Nieuw West oprichten vertrouwd met de betekenissen van Zero in de context van de beeldende kunst. Jongewaard groeide op met kunst in het Stedelijk Museum in Amsterdam onder de directie van Willem Sandberg, en herinnert zich dat de tentoonstelling *Bewogen Beweging* uit 1961, een visitekaartje van de internationale ZERO beweging, als kind van tien grote indruk op hem maakte. Ook als jong volwassene was het Stedelijk Museum voor Jongewaard en Boutkan een grote bron van inspiratie: "Het klimaat van het Stedelijk en de kunst die daar getoond werd sprak ons aan. Het ging helemaal om plezier en spel. In alles wat wij deden kwam dat terug. Zo gingen wij ook om met wat er in de kunst aan de hand was, voortdu-

rend deden zich kunstenaars voor die voor ons nieuw waren. We lazen *Artforum* en al die bladen...” (Kremer 2004, z.p.). De Nederlandse tak van de ZERO beweging (met o.a. Armando en Schoonhoven) vormde een inspiratiebron, maar sterker nog was de aantrekkingskracht van een aantal internationale ZERO kunstenaars, waaraan Nieuw West in hun werk van eind jaren zeventig en begin jaren tachtig letterlijk begon te refereren.

In het onderstaande laat ik zien hoe Nieuw West's actualisatie van Zero in het theater mede geïnspireerd werd door een aantal werken van Jannis Kounellis, Lucio Fontana en Yves Klein. Ik bespreek een drietal kunstwerken die een specifieke rol speelden in het werk van Nieuw West uit deze periode en die de manier waarop Nederlandse mime zich eind jaren zeventig *Below Zero* begon te ontwikkelen rechtstreeks heeft beïnvloed. Dat zijn het werk *Untitled* van Kounellis uit 1969, de serie *Concetti Spaziale* van Lucio Fontana die dateert van eind jaren veertig en vijftig, en *Le Saut dans le Vide* van Klein uit 1960.

4.5 Rome 1969: twaalf paarden

Dat de fascinatie voor ZERO in de beeldende kunst bij Jongewaard en Boutkan al op jonge leeftijd begon, spreekt duidelijk uit een jeugdherinnering van Jongewaard, die verder mooi illustreert hoezeer zij op zoek waren naar nieuwe indrukken en provocerende kunst. In 1969 vertrokken Jongewaard en Boutkan op achttienjarige leeftijd met hun tent naar Rome. Zij waren vastbesloten daar de Griekse kunstenaar Jannis Kounellis te gaan ontmoeten, van wiens werk ze afbeeldingen hadden gezien in het blad *Artforum* die indruk op hen hadden gemaakt (Kremer 2004). Ze bezochten zijn expositie in galerie l'Attico. De expositie bestond uit één werk: *Untitled*. Kounellis had de galerie ontruimd en er twaalf paarden ingezet. De paarden stonden langs drie wanden van de ruimte losjes met een touw aan de muur gebonden, het hoofd richting de muur. Ze bewogen wat aan hun touwen, ze aten, poepten, plasten, dampten... Er was in de galerie een koord gespannen van waarachter de toeschouwers naar de paarden konden kijken – en naar elkaar. Het werk was bedoeld als een surrealistisch gebaar. Kounellis werd ertoe geïnspireerd door een zin van surrealist André Breton die in een van zijn manifesten schreef dat “iets zou kunnen gebeuren dat net zo onmogelijk zou zijn als dat de Tartaren hun paarden zouden laten drinken in de fonteinen van Versailles.”¹⁹⁴

¹⁹⁴ André Breton in het tijdschrift *Le surrealisme au service de la revolution* (1930-1933). Jaargang en nummer onbekend. Bron: <http://www.museo-madre.it/opere.cfm?id=150>. Geraadpleegd op 27 februari 2013.

Jongewaard en Boutkan ervoeren in dit werk van Kounellis een sterke provocatieve kracht: het ondermijnde op een radicale manier de verwachtingen van het publiek, dat anno 1969 in een expositie van een beeldend kunstenaar geen verzameling levende dieren verwachtte aan te treffen. Het zaaide verwarring: hoe kijken we hiernaar? Waarom kijken we hiernaar? Is dit kunst? Is het anders dan wanneer we een paardenstal binnen zouden lopen? Mag je dit met levende dieren doen? Toen Jongewaard en Boutkan negen jaar later tijdens hun studie aan de Mime Opleiding in 1978 samen met Rob de Graaf Nieuw West oprichtten, vormden kunstwerken als dit van Kounellis een grote inspiratiebron. Het beeld van de stilstaande paarden keerde in de loop der jaren in hun werk terug, in taal, of met een werkelijk paard op het podium, zoals in de voorstelling Prae uit 1982. Ook in hun werk fungeerde het paard als een surrealistisch gebaar en als verwarrende provocatie.

Ondanks de provocatie die Jongewaard en Boutkan (en andere toeschouwers met hen) in het werk ervoeren, legde Kounellis zelf echter uit dat het geenszins als provocatie bedoeld was. Jongewaard:

Ik meende bij Kounellis iets als provocatie te herkennen, maar, zo bleek al snel in het gesprek met hem, dat hadden we helemaal fout gezien. (...) Hij was uiterst serieus en vreesde dat we helemaal de verkeerde kant op zouden gaan. We wisten het immers al zo goed. Van hem moesten we van alles lezen. Hij sprak met ons in een hele mooie werkkamer, vol met geweldige boeken. En hij sprak over wat geschiedenis is. (Kremer 2004, z.p.)

Van Kounellis kregen Boutkan en Jongewaard naar eigen zeggen het besef mee dat kunst zich altijd moet verhouden tot geschiedenis. Het werk met de twaalf paarden refereerde niet alleen aan het imaginaire beeld van de Tartaren en de fontein van Versailles, maar ook aan een historisch tijdperk waarin het op deze manier parkeren van paarden een uiterst normaal gebruik was. Het beeld refereerde aan een Europese geschiedenis en mythologie. Jongewaard: “Wat ik er achteraf van heb geleerd is het besef dat je werk wortels moet hebben, het moet ergens in aarden, het moet uit een beeldcultuur komen” (Kremer 2004, z.p.). Wellicht was het Kounellis die Jongewaard en Boutkan, negen jaar vóór de oprichting van Nieuw West, reeds in de richting dreef van hun latere cultuur- en mimekritische houding. Vragen als: van welke (beeld)cultuur en geschiedenis maken wij deel uit, wat is binnen die cultuur heilig en waarom, spelen in het oeuvre van Nieuw West een belangrijke rol. Men zou kunnen zeggen dat dit *Below Zero* vragen zijn: bedoeld om de eigen

positie en culturele en sociaal maatschappelijke gesitueerdheid te bevragen, te onderzoeken, onderuit te halen en te her-evalueren. Nieuw West betrok deze vragen op een provocatieve manier op de Nederlandse mime, maar ook op de beeldende kunst en op allerlei andere culturele verschijnselen. Voortdurend wordt in hun werk verwezen naar, en gestreden met, heel diverse beeldculturen.

4.6 Een mes in een schilderij

Een andere ZERO kunstenaar die Nieuw West heeft geïnspireerd in hun reflectie op Zero is de Italiaans-Argentijnse kunstenaar Lucio Fontana, die wel de *Godfather* van de internationale ZERO beweging wordt genoemd. Fontana verzette zich op eigenzinnige wijze tegen toenmalige opvattingen over beeldende kunst. In 1946 publiceerde hij zijn “Manifiesto Blanco,” (het witte manifest) waarin hij voor de kunst in de moderne tijd een nieuwe rol voorzag. De toon ervan is uiterst utopisch. Fontana was er van overtuigd dat er een nieuwe kunst moest komen, dat de oude niet meer voldeed aan de wensen van een nieuwe tijd. Hij vraagt in het manifest alle “wetenschappelijken” van de wereld om ten behoeve van dit doel “een deel van hun onderzoekingen te richten op de ontwikkeling van smeedbare, lichtende bouwstoffen en van instrumenten waarvan de klanken de ontwikkeling van de vierdimensionale kunst mogelijk zullen maken,” en hij vervolgt praktisch met: “wij zullen deze onderzoekers van de noodzakelijke documentatie voorzien” (Fontana 1949, 127).

De utopische toon van Fontana’s manifest resonanceert in de inleiding van de voorstelling *We hebben je...* die staande achter een kathedraal, door Tom Jansen met een aangezet stemgeluid werd voorgelezen.¹⁹⁵ De inleiding is zo treffend voor de stijl van Nieuw West dat ik hem hieronder in zijn geheel opneem.

Dames, heren, luisteraars. Wij weten dat u hier niets aan zult vinden, maar wij moeten dit brengen, want dit is onze cultuur.¹⁹⁶ *‘We hebben je op het toneel gezien, je stond daar maar en je deed niets’*; u zult, bij het zien van deze productie, kunnen waarnemen hoezeer in dit geval de titel en het spel met elkaar in overeenstemming zijn gebracht. U zult

¹⁹⁵

Saillant detail is dat Jansen op dat moment naast speler bij Nieuw West ook artistiek leider van de Mime Opleiding was.

¹⁹⁶

Deze zin werd door Nieuw West in meerdere van hun vroege voorstellingen aan het begin gebruikt.

zien hoe een groep van jonge ex-acteurs, en voormalige danseressen deze ruimte in beslag nemen. U zult zien hoe zij u confronteren met het nalaten van handelingen. Spatiale dramatiek. Lichamen die lopen of stilstaan, anders niet. De eenvoud, de helderheid als concept. Maar waarom? Waarom tijd en ruimte gebruiken voor zo weinig? Is dit een uiting van wanhopig nihilisme, een manifestatie van ongetalenteerdheid, of een blijk van maatschappelijke onvrede? Vragen die door ons niet beantwoord kunnen worden. Wij kunnen u geen oplossingen bieden, wij kunnen weinig meer dan u laten zien wat wij graag doen. Waar wij genoeg aan beleven. Helderheid, eenvoud, transparantie. ‘Zou de kunstenaar van de toekomst niet diegene zijn die, door middel van stilte, voor de eeuwigheid, zich uitdrukt in een immens schilderij waaraan elk begrip van dimensie ontbreekt?’ Het is maar een citaat, het is maar een vraag. Duidelijkheid, eenvoud, één helder beeld. Opgespoten land, betonnen muren, de vochtige geur in nieuwe nog onbewoonde huizen. Zwarte rechte asfaltwegen die zich strekken door het nieuwe land, op zoek naar steden vol glazen paleizen. Het tijdperk van de post post avant-garde is al aangebroken en wij zingen in stilte het lied van een betere toekomst. ‘*We hebben je op het toneel gezien, je stond daar maar en je deed niets*’ is het spel van de toekomst. Een spel dat u, kijker, mag interpreteren al naar het u goedgeeft. Zwarte symbolen of licht amusement, het maakt ons niet veel uit wat u er in ziet. Wij bieden u niets dan de aanwezigheid van wat mensen, wij vragen u niets dan wat tijd en wat aandacht.

Eenzijds is deze inleiding, geschreven door Rob de Graaf, verwant aan Fontana’s utopische “Manifiesto Blanco” en andere radicaal utopische manifesten van de internationale ZERO beweging. Anderzijds lijkt het deze manifesten bij vlagen ook te parodiëren. Jongewaard herinnert zich dat de ‘stupide’ inleiding verwees naar de gezwollen retoriek in toenmalige kunstgalerieën, en naar een traditie die op dat moment in de theaterwereld bestond: het geven van inleidingen bij theater. Die inleidingen waren volgens Jongewaard “allemaal te hoog van de toren geblazen... Allemaal nét iets te arrogant...” (De Langen 2008a, regel 1079). Het is deze arrogantie die Nieuw West encenseert en parodieert. Maar uit de tekst spreekt ook bewondering voor hun helden van ZERO, onder andere

door het (verborgen) citaat van Yves Klein, van wie de in de inleiding geciteerde vraag over de kunstenaar van de toekomst afkomstig is. De directe connectie tussen deze inleiding van Nieuw West en kunstwerken van Fontana ligt in het gebruik van de term ‘spatiaal drama’. Enerzijds wordt met die term zoals gezegd op een ironische manier verwezen naar de traditie van Nederlandse mime, en meer specifiek naar het theater van BEWTH, waarin het gebruik van de ruimte zo nadrukkelijk op de voorgrond stond maar waar tegelijkertijd ‘drama’ ten alle tijden werd geschuwd (zie hoofdstuk 3). Anderzijds is de kreet ‘spatiaal drama’ ook een (verborgen) verwijzing naar het werk van Fontana. Jongewaard: “Spatiaal drama, dat is een mooi begrip, wat we zelf opwierpen, maar natuurlijk kwam het eigenlijk van Lucio Fontana die schilderijen maakte met een snee erin. Die schilderijen heetten *Concetti Spaziale*. Ja, dat was voor ons... wauw... jeetje, geweldig” (De Langen 2008a, regel 1217).

Net als andere ZERO-kunstenaars¹⁹⁷ zette Fontana zich met kracht af tegen de traditionele praktijk van de beeldende kunst: “Wij leven in het mechanische tijdperk. Het beschilderde doek en het staande gips hebben geen zin meer” (Fontana 1949, 128). Fontana wilde “ontsnappen uit de gevangenis van het platte oppervlak” (Melissen 2011, 13). De essentie van de nieuwe kunst was beweging, aldus Fontana. Hij schreef in zijn “Manifesto Blanco”: “De esthetiek van de organische beweging vervangt het uitgeputte schoonheidsgevoel van de statische vormen. Door deze verandering, die de menselijke natuur en diens activiteit bepaalt, staken wij het gebruik van de bekende kunstvormen en beginnen de ontwikkeling van een kunst, gebaseerd op de eenheid van tijd en ruimte” (1949, 133). Het centraal stellen van beweging, de eenheid van tijd en ruimte als uitgangspunt nemen: Fontana’s woorden doen denken aan de ‘verering’ van beweging, tijd en ruimte zoals Jongewaard en Boutkan die leerden kennen op de Mime Opleiding. In plaats van “vastgenagelde beelden” te creëren, zocht Fontana naar nieuwe, dynamische vormen van kunst. Het ging hem erom “beweging te verwezenlijken” (1949, 131). Vanuit dit streven creëerde hij de *Concetti Spaziale* (ruimtelijke concepten). Dit zijn neutraal of monochroom geschilderde canvas doeken met een patroon van scherpe messneden erin. Een vaak terugkerend patroon was een beperkt aantal rechte lange sneden of soms hanteerde hij patronen van honderden kleine gaatjes, vaak in cirkel-achtige vormen. Het was Fontana voornamelijk te doen om de manier waarop zijn doeken beweging verwezenlijkten, de manier waarop ze ruimtelijk werkten, in tegenstelling tot het klassieke, tweedimensionale schilderij dat zich afspeelde binnen

197

Waaronder Gunter Uecker, Arman, Armando, Otto Piene, Henk Peeters, Jan Schoonhoven.

de “gevangenis van het platte oppervlak.” De sneden geven een grote suggestie van dynamiek en driedimensionaliteit.¹⁹⁸

Een messteek in een schilderij; het werd door kunstcritici opgevat als een uiterst provocatieve daad. Het is dit provocatief kunstzinnige gebaar dat veel indruk op Nieuw West maakte. Een snee maken in een schilderij is een destructief gebaar. Tegelijkertijd waren Fontana’s sneden uiterst esthetisch en precies gemaakt en viel het licht er op een bijzonder mooie manier doorheen, waardoor een spel van licht en schaduw ontstond. Zo balanceerde Fontana op de grens die later ook Nieuw West op zou zoeken: afbreken, verwoesten, maar tegelijkertijd uiterst esthetisch te werk gaan.

Het ‘spatiale drama’ van Nieuw West was dus naast een ironisch commentaar op het bewegingstheater, ook bedoeld als eerbetoon aan Fontana en andere ZERO kunstenaars. Tegelijkertijd ridiculiseerde de voorstelling het *salonfähige* karakter van de moderne kunst (waar Fontana onderdeel van uitmaakte). Fontana was voor Nieuw West zowel een lichtend voorbeeld, als iemand waar ze zich tegen wilde verzetten. En dat geldt niet alleen voor Fontana als persoon, maar zoals gezegd ook voor de utopie van ZERO, die door de groep enerzijds zo bewonderd werd, maar die ze anderzijds ook onderuit wilden halen.

4.7 Sprong in de leegte

Op de beroemde foto *Le Saut dans le Vide* (1960), de sprong in de leegte, is Yves Klein te zien, die in een Parijse straat over een muur springt, de leegte tegemoet.¹⁹⁹ Jongewaard herinnert zich hoeveel betekenis deze foto voor Nieuw West had:

Voor ons was de foto van Yves Klein vallend van die muur, ‘Leap into the Void’, dat was echt een heilig icoon. Ik geloof dat we het wel begrepen wat dat betekende... Dat je elke keer moest zoeken naar... hoe vul je nou die leegte en met wat?

¹⁹⁸

Fontana: “I called the first pictures ‘Spacial Concepts’...It was already the end of the picture, then, it was already the intention of the object: I didn’t call them objects because it seemed too materialistic. I called them concepts because of the new concept of seeing the mental act... My discovery was the hole and that’s all: I’d even be content to die after that discovery. (...) So I made a hole in this canvas, which was at the root of all arts, and I created an infinite dimension...” (Celant en Fontana 2012, 174).

¹⁹⁹

Le Saut dans le Vide: Yves Klein, Fontenay-aux-Roses 1960, fotomontage door Harry Shunk.

En dat je niet vooraf een beginpunt hebt, maar dat je echt met een tabula rasa, met dat lege blad voor je zit, en ergens bij je oorspronkelijke verlangens en passies terecht komt om die leegte in te vullen. (Jongewaard in De Langen 2008a, regel 1541)

Dit citaat is een mooie illustratie van de manier waarop Jongewaard, geïnspireerd door de sprong van Klein, het begrip Zero een nieuwe lading gaf. Jongewaard noemde Zero in 1990 voor hem persoonlijk het belangrijkste begrip van de mime (Jongewaard 1990, z.p.).²⁰⁰ Het verwijst voor hem naar het streven als persoon op het toneel los te zijn van alle bindingen aan wat dan ook. Je als het ware los te springen van bintenissen. Los van familie, van geschiedenis, van betekenis, van techniek, van machtsstructuren. Je op een radicale en onverantwoordelijke manier vrij maken van alle banden, en pogen enkel en alleen in het ‘sublieme’ moment zijn. Jongewaard: “Acteren in mijn voorstellingen is heel fysiek aanwezig zijn. Proberen het sublieme van het moment te pakken, alle spanning die op dat moment in de zaal heerst meenemen. (...) Geen poses, geen theaterregels of maniertjes; die bedekken het fysieke, het dierlijke” (Brommer 2003, 36). Het theater is voor Jongewaard een lege ruimte vol mogelijkheden en zonder wetten. De speler is zich bewust van deze (gapende) leegte én van de vrijheid die hier in schuilt. Zero geschiedenis, zero toekomst. De speler plaatst zichzelf zoveel mogelijk in het – in de woorden van Jongewaard – ‘sublieme’ nulpunt van de tijd: in het hier en nu. Om dit te bereiken heeft een speler volgens Jongewaard een hoge dosis onverantwoordelijkheid nodig. Dat betekent dat zij het lef moet hebben om zo nodig met geweld regels te doorbreken en vrijheid op het toneel te forceren. Zero is voor Jongewaard geen einddoel. Het opzoeken van de leegte is nodig om als speler iedere keer opnieuw bij de hoogst persoonlijke noodzaak terecht

200

Een anekdote kan dit verder illustreren: Jongewaard beschrijft hoe Wouter Steenbergen begin jaren negentig al tijdens de selectiedagen aan nieuwe leerlingen van de Mime Opleiding wist te leren wat Zero was, zonder daar iets bij te zeggen: “Wouter zegt dus de hele les niets en er wordt prachtig bewogen. Alle elementen van bewegen komen zoveel scherper aan bod. Mensen komen aangekleed binnen, je ziet ze bijna zeggen ‘moeten we ons niet verkleden?’, maar Wouter – en ik kan hem daarin niet hoog genoeg prijzen – zit daar op een stoel, met een bepaalde nadrukkelijkheid, en het is duidelijk dat jij ook zo moet gaan zitten. Die mensen komen naar een selectie, zijn zenuwachtig, willen alleen maar praten, zitten met vragen. Wouter beweegt niet, heeft een verheugd zero, een hele mooie autonome aanwezigheid. En op dat moment is het meest cruciale in beweging voor hen duidelijk. De meesten zullen dat op dat moment niet begrijpen, er is talent voor nodig om te begrijpen ‘wij zijn hier meteen bij het wezen, bij de godheid van ons werk aangeland’ (1990, z.p.).

te komen. Waarom sta ik hier? Wat doe ik hier? Hoe vul ik de leegte, en met wat? Het zijn deze existentiële vragen die de kern uitmaken van het anarchisme van Nieuw West.

Ik concludeer dat Nieuw West juist door de deconstructie, door het kapot maken en afbreken, een nieuwe relevantie en een nieuwe aantrekkingskracht aan het begrip Zero gaf, die de basis vormt van hun anarchisme. Zero is een punt van potentieel verzet: het tegen alle zekerheden in opzoeken van de vrijheid, de leegte, het niet – weten. Voor Jongewaard is spelen een ultieme sprong in de leegte.

Interessant is in dit verband dat de foto van Klein, in een tijd waarin fotomontage nog geen algemeen verbreid verschijnsel was, vragen oproep over de echtheid van het beeld. Klein poogde het publiek ervan te overtuigen dat dit een realistische foto was, en verspreidde om deze illusie te vergroten bij Parijse kiosken een nep pamflet ter ere van zijn zogenaamde sprong.²⁰¹ In werkelijkheid is de foto een montage. De discussie rondom de echtheid van de foto illustreert mooi de dubbelheid van Nieuw West ten opzichte van Zero: de utopie enerzijds en tegelijkertijd de onmogelijkheid ervan. Het is precies dat spanningsgebied dat Nieuw West in hun werk keer op keer op zocht. Vliegen kan niet, de foto is trucage. Maar je kunt het wel iedere keer opnieuw proberen: Zero, je kunt er in geloven.

4.8 Tussen bewondering en afbraak

We hebben dat modernisme helemaal meegemaakt. In dat modernisme zijn we opgevoed. Daar liggen ook onze grote voorbeelden. En we zitten exact op die kentering. Zelf hebben we daar niks meer aan toe te voegen. En wat doen wij, en wat doen wij, en wat doen wij dan nog?

(Jongewaard in De Langen 2008a, regel 1221)

Kounellis, Fontana en Klein vormden voor Nieuw West een inspiratiebron vanwege hun radicale eigenzinnigheid en hun recalcitrantie. Tegelijkertijd representeerde hun werk voor de spelers van Nieuw West een onbereikbare utopie. Hun werk vervulde hen zoals ik in het bovenstaande heb laten zien niet alleen met bewondering, maar ook met machteloosheid. De voorstelling *Below Zero* representeerde dus ook een existentiële vraag waar de spelers in deze tijd mee worstelden: hoe konden

²⁰¹

Zie voor een beschrijving van de totstandkoming van Kleins *le Saut dans le Vide* Mia Finemans publicatie *Faking it: manipulated photography before Photoshop* (2012), uitgegeven door het Metropolitan Museum of Art in New York.

zij de leegte die door hun helden achter werd gelaten vullen? Maar ook: hoe konden zij, eind jaren zeventig, nog geloven in de utopieën van de vorige generaties, de idealen van ZERO: puurheid, anonimiteit, minimalisme en transparantie?

Jongewaard, Boutkan en De Graaf groeiden op in de jaren vijftig in de nieuwe wijken aan de Westkant van Amsterdam: de ‘tuinsteden’ Osdorp, Slotervaart, Geuzenveld. Zij realiseerden zich achteraf dat ze werden grootgebracht in een modernistische utopie van Lucht, Licht en Ruimte, maar zij realiseerden zich ook dat deze utopie vals bleek te zijn (De Graaf, Jongewaard en Boutkan 1988). De wijken van Amsterdam Nieuw-West bleken in realiteit minder utopisch dan gedacht aan de ontwerptafel. Enerzijds bewonderden Jongewaard, De Graaf en Boutkan de modernistische utopieën, in de moderne ZERO kunst en ook in de bouwkunst; anderzijds wilden ze deze uit alle macht kapot maken omdat ze niet meer geloofden in hun kracht en waarheid. Jongewaard: “Onze geliefde voorbeelden wilden we eigenlijk kapot maken, daarom *Below Zero*, daar gaan wij nog eens onder zitten” (Jongewaard 2006).

Nieuw West representeert met hun drang naar destructie een aspect van de jongerencultuur van eind jaren zeventig: het optimisme en de vrijheid van de jaren zestig waren voorbij, de oliecrisis van 1973 veroorzaakte een serieuze financiële crisis en bij veel jongeren ontstond een gevoel van machteloosheid en leegte, wat zich onder andere uitte in de Punk en later de Skinhead-cultuur. Nieuw West staat als theatergroep dichtbij dit soort bewegingen in de jeugdcultuur, en wilde hieraan een stem geven.²⁰² Theater was voor hen te salonfähig. De utopie van ZERO/Zero in beeldende kunst en mime was aantrekkelijk en herkenbaar voor hen – schoonheid, helderheid, transparantie – maar maakte hen naar eigen zeggen ook kwaad en machteloos. Zo overzichtelijk en helder was de wereld om hen heen niet.

De behoefte om in *We hebben je...* en *Below Zero* het geloof in Zero van de mime én de moderne kunst te bevragen en zelfs gedeeltelijk kapot te maken, staat dus symbool voor een groter en breder maatschappelijk gevoel. De voorstellingen zijn meer dan alleen een reflectie op de Nederlandse mime of de moderne kunstwereld. Ze vertellen bovenal iets over een generatie jongeren die eind jaren zeventig, begin jaren tachtig niet meer kon geloven in de idealen van de voorgaande generatie. Een mengeling van bewondering en tegelijkertijd de behoefte aan gewelddadige afbraak van de utopie van ZERO/Zero, ligt aan de basis van het werk. In hun actualisatie van het concept Zero – *Below Zero* – brengt Nieuw West deze elementen bij elkaar: gewelddadigheid en Zero.

Juist deze intrigerende combinatie tussen Zero en gewelddadigheid

²⁰²

In de lovend ontvangen voorstelling *A hard day's night* (1991) speelde Jongewaard een skinhead: “Kan je het zien? Kan je het horen? Dit is de nacht.”

speelt ook in Roland Barthes' reflectie op de notie van het Neutrale een rol. Deze reflectie ontstond in 1980, in dezelfde periode waarin Nieuw West *Below Zero* maakte. In een postuum uitgegeven verzameling teksten over 'Le Neutre' (het neutrale) geeft Barthes woorden aan een aantal aspecten die ook spelen in het werk van Nieuw West. Barthes beschrijft neutraliteit als een gepassioneerde en fundamenteel ontregelende activiteit. In het onderstaande laat ik zien op welke manier Barthes' reflectie op het Neutrale uit 1980 helpt te begrijpen hoe en waarom Nederlandse mime zich vanaf eind jaren zeventig *Below Zero* ging ontwikkelen. Daarmee kan ik ook laten zien dat deze ontwikkeling in het Nederlands mimedelen onderdeel is van een groter maatschappelijk fenomeen.

4.9 Gewelddadige neutraliteit

Barthes raakte, net als de ZERO kunstenaars en de Nederlandse mimespelers, al in de loop van de jaren vijftig gefascineerd door het begrip *zéro* in filosofische zin. Zijn eerste en meest beroemde publicatie waarin het begrip een rol speelt is *Le degree zéro de l'écriture* uit 1953. Tegen het einde van zijn leven, in 1980 – het jaar dat zijn moeder overleed – maakte hij *zéro* opnieuw tot onderwerp. Hij noemde het 'le Neutre', het neutrale, en gaf over dit onderwerp een serie colleges aan het Collège de France.²⁰³

In zijn aantekeningen beschrijft hij 23 figuren (of 'twinkelingen') die mogelijke belichamingen zijn van het neutrale. Barthes zocht naar manifestaties, of beter gezegd naar de performance van het neutrale in de samenleving. Hij constateerde dat er in die samenleving (en bij hemzelf) een bepaald verlangen naar het neutrale leeft. Voor Barthes was het verlangen naar het neutrale een uniek en paradoxaal verlangen, omdat het – in tegenstelling tot andere verlangens – 'unmarketable' is, terwijl ons bestaan zijns inziens voornamelijk draait om verkoopbare verlangens (2005, 13).²⁰⁴

Het neutrale is, aldus Barthes, datgene wat paradigma's verstoort, buiten spel zet, blokkeert, verwacht, hindert, bespeelt. Het neutrale is in de ogen van Barthes een expositie van het niet-dogmatische. Hij schrijft:

I define the neutral as that which outplays the paradigm, or rather I call the Neutral everything that baffles the paradigm

²⁰³ Zijn aantekeningen werden in 2005 voor het eerst in een Engelse vertaling gepubliceerd (Barthes 2005).

²⁰⁴ 'We don't do anything but sell, buy, exchange desires. The neutral is the unmarketable.' (2005, 13)

(...) The paradigm, what is that? It's the opposition of two virtual terms from which, in speaking, I actualize one to produce meaning. (Barthes 2005, 6-7).

Barthes ageert tegen een maatschappij die vraagt om (partij) te kiezen – tussen zwart en wit, man en vrouw, rechts en links, mooi en lelijk, et cetera – om op die manier betekenis te produceren, conflicten aan te gaan, verantwoordelijkheid te nemen. Hier tegenover zet Barthes de wens om aan al deze indelingen, bevelen, wetten, en arroganties, zoals hij het noemt, te ontsnappen. Hij introduceert het neutrale als een derde term, die naast dwingende opposities staat, en deze ontkracht. Man, vrouw, neutraal. Zwart, wit, neutraal. Links, rechts, neutraal. Het neutrale is in zijn optiek een staat van verzet en ontkrachting.

Dit is precies wat de spelers van Nieuw West nastreven op het toneel. Verzet en ontkrachting, het onderuit halen van het bekend veronderstelde, van dat wat zogenaamd waarde heeft, van de regels en de goede smaak. Voor Barthes was neutraliteit in feite een anarchistische levenshouding, die effectief alle zekerheden ondermijnde. Barthes benadrukte dat 'neutraal' voor hem niet verwijst naar passiviteit of naar de slapte waar het woord vaak mee wordt geassocieerd. Neutraal was voor hem een actieve, vlamme en in potentie gewelddadige houding: "For me, the Neutral doesn't refer to 'impressions' of grayness, of 'neutrality', of 'indifference'. The Neutral – my Neutral – can refer to intense, strong unprecedented states. To 'outplay the paradigm' is an ardent, burning activity" (2005, 7). Potentieel gewelddadige neutraliteit. Het is een goede manier om de spelattitude van Nieuw West mee te beschrijven. Ze staan daar maar en ze doen niks. Zijn ze te vertrouwen? Hun 'neutraliteit' zorgt voor grote onrust. Ze maken de toeschouwers onzeker: hoe moeten we hier naar kijken, is dit een grap of serieus? Waarom betalen we hiervoor? Het is een fundamenteel ondermijnende aanwezigheid die de spelers van Nieuw West gevaarlijk en confronterend maakte voor het publiek.

4.10 Baffle the paradigm

Religies, merken, overtuigingen, en daarnaast politieke, sociale en kunstzinnige idealen en het aura van waarheid waarmee deze vaak gepaard gaan: dit soort thema's worden in Nieuw West voorstellingen sinds hun oprichting in 1978 tot onderwerp gemaakt. Jongewaard: "Functioneren is niets anders dan je voortdurend afzetten tegen al die geloven. En dan kijken waar je ergens uitkomt" (De Langen 2008a, regel 582). Enerzijds is er bewondering voor de mogelijkheden die het 'geloven' schept,

anderzijds is er altijd de bespotting van dat geloof, welk geloof het ook is: van Mercedes Benz tot de atoomproeven, van het Jodendom tot de stedenbouwkundige idealen van Cornelis van Eesteren, de architect van de de ‘tuinsteden’ van Amsterdam Nieuw-West.²⁰⁵ In *Below Zero* tuimelen in het eerste gedeelte van de voorstelling allerlei veelbetekenende en iconische beelden over elkaar. Politieke, religieuze, seksuele referenties wisselen elkaar af: spandoeken en vlaggemasten, beelden van prostitutie, het vrijen met grote houten godskruizen, et cetera. Gedurende de inmiddels bijna veertig jaar van hun bestaan toonde zich bij Nieuw West een niet aflatende behoefte om zich te verhouden tot allerlei ‘geloofsovertuigingen’, waarvan Zero de eerste is die ze tot onderwerp van twee voorstellingen maakten.²⁰⁶

Nieuw West dwong de toeschouwer tot een oordeel, tenminste, tot het gevoel te moeten oordelen. ‘Ik móest er iets van vinden,’ zegt Wouter Steenbergen over *We hebben je...* Maar wát de toeschouwer er precies van moest vinden was in deze voorstelling, net als in *Below Zero* en andere voorstellingen van Nieuw West uiterst ambigu, zo valt af te leiden uit de recensies. Nieuw West confronteerde de toeschouwer met zijn of haar eigen behoefte aan – en gewenning om te denken in termen van heldere paradigma’s. Goed, kwaad, onder, boven. Nieuw West maakte van die paradigma’s een puinhoop, brak ze af, gooide ze ondersteboven, verstoorde ze. Nieuw West *baffles the paradigm*, zo zou ik met een term van Barthes willen stellen. De toeschouwer wordt enerzijds sterk aangezet tot duiding, tot betekenisgeving – de spelers suggereren nadrukkelijk dat zij stelling nemen en dagen de toeschouwers uit hier iets van te vinden – en tegelijkertijd wordt het de toeschouwer moeilijk gemaakt te begrijpen wat er nu precies wordt beweerd. Er is weinig houvast. Ondanks of dankzij de veelheid en volheid van tekens, ontstaat een leegte van betekenissen. Er ontstaat een gebrek aan houvast, wat zowel irriterend, confronterend als bevrijdend genoemd kan worden. Die reactie is per toeschouwer verschillend.

²⁰⁵

In *A hard day's night* (1991) hangt de skinhead een enorm Mercedes-teken boven het hoofd, in *Bikini* (1987) wordt verwezen naar de omstreten atoomproeven op het gelijknamige eiland, in *Lokjoden* (2011) krijgt Nieuw West het voor elkaar dat het publiek – gekleed in zelf geknipte vuilniszakken met daarop een jodenster getekend – achter hen aan het theater verlaat, in processie de stad in gaat begeleid door het *erbarme dich* dat uit een speaker knalt die voortgetrokken wordt door Boutkan en Jongewaard, die er uit zien als rabbi’s. Zie voor de bespotting van de stedenbouwkundige idealen van Van Eesteren (De Graaf, Jongewaard en Boutkan 1988, 8-11).

²⁰⁶

Met het bijna veertig jarig bestaan steekt Nieuw West inmiddels BEWTH naar de kroon, tot nu toe het langst bestaande mimegezelschap in Nederland, dat bestond tussen 1965 en 2005.

Het neutrale gaat voor Barthes niet over de poging om terug te gaan naar een soort pre-betekenis, een soort betekenisloze oorsprong die aan betekenisgeving vooraf gaat. Hij zoekt eerder naar een post-betekenis: “one must traverse, as though the length of an initiatic way, the whole meaning, in order to be able to extenuate it, to exempt it” (2005, xv). Men moet de hele betekenis doorkruisen om er uiteindelijk van bevrijd te raken. Het doorkruisen van betekenissen, het ermee experimenteren, vechten en stukmaken, dat is precies waar Nieuw West zich mee bezig hield: met vallen en opstaan, ‘himmelhoch jauchzend und zum Tode betrübt,’ met de verheven pose van de kunstenaar (à la Kounellis, Klein, Fontana) én met de pose van de ‘rotjongen’, het straatschoffie uit Slotervaart met de grote bek dat alles kapot wil maken (Steijn 1987, 26-27).

4.11 Onverantwoordelijkheid

De spelers van Nieuw West gingen eind jaren zeventig, begin jaren tachtig bewust op zoek naar het verlies van controle, ze zochten in de woorden van Jongewaard naar onverantwoordelijkheid: “Onverantwoordelijkheid was een bewust item voor ons. Waar verlies je je verantwoording op het toneel?” (Jongewaard 2006). Het nuttigen van grote hoeveelheden alcohol in *Below Zero* zorgde er vanzelf voor dat de spelers hun verantwoordelijkheidsgevoel meer en meer kwijt raakten. Zo kwamen zij automatisch onder nul terecht: bij het niet-gecontroleerde. Jongewaard: “We wilden een bepaalde spanning oproepen (...) We wilden vrijheid scheppen en soms iets doen wat niet mag” (Jongewaard 2006). De onverantwoordelijkheid van de spelers toonde zich – naast de compromitterende uitnodiging aan de kunstcritici in 1987 – in het eerste deel van *Below Zero* voornamelijk in het creëren van een enorme (letterlijke) chaos en totale betekenisverwarring. In het tweede deel, het drankgelag, wordt de onverantwoordelijkheid vanwege de dronkenschap nog explicieter. Dat toont zich in de omgang met het publiek, maar ook in de teksten van de spelers. De spelers vertolken, terwijl ze steeds meer beneveld raken, om beurten allerlei ‘onverantwoorde teksten’, waarin onder andere de Holocaust wordt ontkend (Jongewaard 2006). De anonimiteit van het publiek wordt in dit deel (soms op een grove manier) doorbroken, de grens tussen wat ‘mag’ en wat ‘niet mag’ als acteur wordt opgerekt: individuen worden aangesproken, er wordt met ze geflirt, ze worden gepest. De toeschouwer kan niet meer gewoon zitten en kijken, maar moet – net als in *We hebben je op het podium gezien, je stond daar maar en je deed niets* – positie bepalen. De toeschouwer wordt gewezen op het feit dat alles zich in het hier en nu, echt en voor hun eigen ogen afspeelt. En dat de acteurs niet

heel erg te vertrouwen zijn. Zij nemen geen verantwoordelijkheid, de toeschouwer is dus in zekere zin onveilig.

Ook het feit dat de voorstelling pas eindigt als iedereen (boos, bevredigd, vermoeid...) weggelopen is, is een teken van de grenzeloosheid en de onverantwoordelijkheid van de makers en spelers. Sterker nog: zij geven de verantwoordelijkheid hier schijnbaar volledig uit handen; het publiek beslist wanneer de voorstelling definitief is beëindigd, en daarvoor indirect ook h^oe dronken de spelers dus worden. De spelers zaten zeker niet passief te wachten tot iedereen weg was: mensen werden weggepest, verleid, boos gemaakt en onheus bejegend tot op het bittere einde. De verantwoordelijkheid om dit te laten voortduren lag bij het publiek. De onverantwoordelijke speler legde de verantwoordelijkheid bij de kijker, met alle gevolgen van dien.

4.12 Amsterdam 1982: de jongen en het paard

Destructie schept in voorstellingen van Nieuw West nieuwe ruimte. Als de hele boel opnieuw kapot gemaakt is en de spelers elkaar beduusd of uitgeput aankijken, alsof ze zeggen “kijk, daar liggen we weer” (Steijn 1987, 26) ontstaat temidden van die leegte soms opeens poëzie. Alsof schoonheid pas kan, m^ág ontstaan bovenop de rokende puinhopen. Bovenop *Below Zero*. Opeens danst Jongewaard vanuit dat niets in tutu, met een ontroerend breekbaar lijf. Opeens staat Dik Boutkan daar in een ridderlijk kostuum, als in het verkleedkostuum van een kleine jongen, te praten tegen een paard. Dit laatste moment vond plaats in de voorstelling *Prae*, uit 1982. In deze voorstelling zette Nieuw West, misschien als eerbetoon aan Kounellis, zelf ook een paard op het podium. Een mooi groot donker paard. Dik Boutkan heeft een dialoog met het paard, waarin hij zegt:

Horse. I am alone, horse. People are watching. They don't like me. They like you. Not me. They like horses, and other animals. Sweet horse. (...) Horses are sweet, people are so cruel. Horse, I want to pay you. Because you are listening. Because you have patience. Because you are a sweet horse.
(de Graaf in De Graaf, Jongewaard en Boutkan, 25)

De onschuldige aanwezigheid van het paard is hoopgevend, het is een ideaal, een utopie van Zero. Boutkan – die zelf regelmatig als patiënt in psychiatrische klinieken verbleef – vertelt aan het paard dat hij eenzaam en ongelukkig is: zijn moeder is dood, zijn vader is een alcoholist, zijn

broer stierf in de oorlog, zijn zusje lacht hem uit en hijzelf is gestopt met eten. Het paard kijkt, staat, beweegt, bries, eet. Kan een mens ooit zo ‘gewoon’ aanwezig zijn als een paard? De spelers van Nieuw West laten vooral zien dat mensen niet ‘gewoon’ en zonder geschiedenis kunnen zijn. Ze lopen ‘automatisch iets uit te venten’ – misschien in tegenstelling tot paarden, die volgens Boutkan gewoon ‘lief’ zijn. Mensen zijn schuldig, ongelukkig, wreed, en kunnen niet anders dan denken in termen van geld. Ze dragen hun jeugd, hun geloof, hun geschiedenis, hun cultuur en hun rotzooi met zich mee. Dat is wat dit moment met het paard laat zien: dat het sublieme moment van Zero misschien alleen nog kan bestaan op de rokende puinhopen van *Below Zero*.

4.13 Conclusie: onder nul gaan

In dit hoofdstuk heb ik laten zien dat Nederlandse mime zich vanaf eind jaren zeventig *Below Zero* ontwikkelde, waarbij ik het werk van Nieuw West als case-study heb gebruikt. Ik heb laten zien dat een nieuwe generatie mimers opstond die de traditie en de manier van denken van de eerste generatie ging bevragen. De vernieuwende praktijk van de mimepioniers van de jaren zestig was inmiddels een traditie op zichzelf geworden, die door een jongere generatie onderzocht werd. Dit leidde tot nieuwe manieren van denken in en door de praktijk. Het concept Zero is, zo heb ik laten zien, bij uitstek geschikt om deze grotere beweging in het mimed Denken zichtbaar te maken. Juist in het gebruik van het concept Zero in de toenmalige opvoeringspraktijk toonde zich de manier waarop de mimetraditie bevestigd en zelfs tot op zekere hoogte onderuit gehaald werd. Opnieuw ontstond een andere lezing van Zero: *Below Zero*.

Het feit dat mime zich vanaf eind jaren zeventig *Below Zero* ging ontwikkelen betekende dat door een jongere generatie ernstig getwijfeld werd aan het idee van objectiviteit als mogelijkheid in het theater. Pure neutraliteit en anonimiteit leek voor hen geen optie, en ook geen verlangen meer te zijn. Een nieuwe generatie jongeren wilde laten zien wat achter, of onder de beheersing en de sereniteit van ‘nul’ verscholen ging. Dat uitte zich op de vloer, zoals ik heb laten zien, in het opzoeken van een potentieel gewelddadige neutraliteit en het benadrukken van de onverantwoordelijkheid van de speler.

Ik heb laten zien dat Nieuw West's actualisatie van het concept Zero ingegeven werd door drie contexten: die van Nederlandse mime, van beeldende kunst, en van de jongerencultuur. Aan de hand van Barthes' reflecties met betrekking tot wat hij het Neutrale noemt, die niet toevallig ook dateren van eind jaren zeventig, heb ik laten zien dat de manier

waarop Nieuw West zich ging verhouden tot de traditie van Zero in de Nederlandse mime, ingebed is in een bredere sociaal maatschappelijke ontwikkeling. Een generatie jongeren, ook wel de No Future generatie genoemd, ging eind jaren zeventig en begin jaren tachtig – geconfronteerd met een uitzichtsloze economische crisis – op zoek naar radicale manieren om bestaande paradigma's onderuit te halen, te bevragen en te bespotten. Barthes noemde de zoektocht naar het verstoren van dominante paradigma's 'neutraliteit' en relateerde dat aan een ontregelende en anarchistische houding. Ik heb laten zien hoe het *Below Zero* van Nieuw West verwant is aan deze opvatting van het Neutrale. Het is precies de door Barthes gemaakte koppeling tussen het neutrale en het gewelddadige en anarchistische die je ook bij Nieuw West terug ziet. *Below Zero* duidt op een kritische houding ten opzichte van de norm en ten opzichte van de eigen (politieke, maatschappelijke) gesitueerdheid. Dingen zijn niet zomaar zoals ze zijn, dingen zijn zoals ze zijn omdat wij ze zo zien, of willen zien, of geleerd hebben om ze zo te zien. *Below Zero* helpt dat duidelijk te maken: het stelt de vraag hoe Zero eigenlijk tot stand komt, hoe we geleerd hebben te kijken. Die gewoonte willen ondergraven is een typisch postmoderne gedachte. *Below Zero* duidt dus op een fundamenteel ontregelende houding ten opzichte van het theaterpubliek ('we wilden kwaad maken') en de zoektocht naar het creëren van een (utopische) vrijheid op de vloer. Essentieel daarbij is wat Jongewaard de onverantwoordelijkheid van de speler heeft genoemd. Het is de sprong in de leegte van Yves Klein, die Nieuw West in figuurlijke zin keer op keer als utopisch gebaar poogde te herhalen.

Below Zero duidt op de behoefte om te bevragen, te verwarren en om kapot maken 'om te kijken wat het is'. Het gevolg hiervan is dat in dit werk elementen als onaangepastheid, het groteske, lelijkheid, het ijdele, het manifesteren van 'slechte smaak' en het onbeheerste een belangrijke rol gaan spelen. Dit zijn allemaal elementen die tot op zekere hoogte in tegenstelling zijn met de uitgangspunten van de Nederlandse mimepioniers: (fysieke) beheersing, liefde voor constructie, objectiviteit, esthetiek, socialisme, anti-betekenis. In grote lijnen kan men zeggen dat zich een zestal grotere bewegingen voordoen:

- 1) van technische, fysieke beheersing naar het centraal stellen van het onbeheerste en onbeheersbare;
- 2) van constructie naar deconstructie;
- 3) van objectiviteit naar het tonen van de onmogelijkheid van objectiviteit en het tonen van (groteske) emotionaliteit, het 'je staat altijd iets uit te venten, hoe neutraal je ook probeert te zijn';

- 4) van esthetiek en stilering naar het anti-esthetische en het vormeloze;
- 5) van socialisme naar anarchie;
- 6) van anti-betekenis naar hyper-betekenis: het confronteren van het publiek met een grote veelheid van (conflicterende) betekenissen.

Deze verschuivingen ten opzichte van de mimepioniers zijn echter niet absoluut. Ik zou willen constateren dat de bovengenoemde tegenstellingen juist het spanningsveld construeren waarbinnen een nieuwe generatie mimers aan het werk gaat. Kenmerkend voor Nederlandse mime vanaf de jaren tachtig is een historisch gegroeid spanningsveld tussen de bovengenoemde punten: juist het laveren tussen techniek en anti-techniek, tussen beheersing en anti-beheersing, tussen het scheppen en naleven van regels en het doorbreken van regels, is bepalend voor de identiteit van mime in Nederland. De gelijktijdige aanwezigheid van uitersten is kenmerkend voor werk van deze generatie: niet kiezen voor de ene kant van het paradigma of voor de andere kant, maar een verwarrend spel spelen met tegenpolen, waarbij onduidelijk is waar precies waarde aan toegekend wordt, en wat nu precies verguisd of belachelijk gemaakt wordt.

Interessant is om vast te stellen dat daarmee het belang van (het spelen met) de waarneming van het publiek voor deze nieuwe generatie nog steeds even groot is als bij de mimepioniers van de jaren zestig, voor wie dit een essentieel aspect was. Ook hier treedt echter een verschuiving op richting *Below Zero*. Ook in het spel met de toeschouwer en diens waarneming wordt gezocht naar een grotere mate van (zelf)reflexiviteit: de toeschouwer wordt gedwongen zich vragen te stellen over het proces van waarnemen zelf, en wordt op een confronterende manier medeverantwoordelijk gemaakt voor wat er zich op het podium afspeelt.

5

Conclusie

Welke manieren van denken over spelen en maken manifesteren zich in de historische praktijk van Nederlandse mime? Aan de hand van deze hoofdvraag heb ik in dit proefschrift vier centrale gedachtes in het mimed Denken in hun historische context geanalyseerd. Dat waren achtereenvolgens de gedachte dat het lichaam een instrument is (hoofdstuk 1); de gedachte dat stilstand de ultieme mime is (hoofdstuk 2); de gedachte dat men door beweging ruimte zichtbaar kan maken (hoofdstuk 3); en de gedachte dat er, als er een Zero bestaat, ook zoiets zou moeten bestaan als *Below Zero* (hoofdstuk 4). Mijn methode van onderzoek steunde op drie belangrijke pijlers. Ten eerste was dat het uitgangspunt om Nederlandse mime op te vatten als een manier van denken in en door de praktijk, en niet als een lineaire, causale geschiedenis. Het tweede uitgangspunt was om Nederlandse mime te onderzoeken in samenhang met Franse *mime corporel*. Steeds stond de dynamiek tussen het denken in en door de praktijk van Decroux en het denken in en door de praktijk van Nederlandse mime centraal. Het derde uitgangspunt was dat ik het concept Zero, dat in het archief in steeds verschillende verschijningsvormen in het mimed Denken bleek op te duiken, in heb gezet als zoeklicht. Ik heb naar Nederlandse mime als uitvoeringstraditie gekeken met behulp van het concept Zero.

Een belangrijke conclusie van dit onderzoek is dat door Nederlandse mime als manier van denken in en door de praktijk te beschouwen, samenhang kon worden aangetoond binnen op het eerste gezicht vrij uiteenlopende, en soms zelfs contrasterende vormen van mime. Ik concludeer dat er een fundamentele samenhang bestaat in de manier van denken die mime is, hoe uiteenlopend de verschijningsvormen ook zijn. Mime is een theatervorm die in Nederland traditioneel gezien vele uitingsvormen heeft gekend en kent: abstract, verhalend, persoonlijk, gebaseerd op personages, humoristisch, serieus, geëngageerd, voor één toeschouwer, voor een heel dorp, sculpturaal, landschappelijk, op locatie, op de vlakke vloer... Juist vanwege deze verscheidenheid is de vraag wat mime nu precies is lange tijd onbeantwoord gebleven. Door vier fundamentele historische gedachtesporen in het Nederlands mimed Denken te analyseren, heb ik samenhang aangetoond in deze veelheid. Hierdoor wordt het ook mogelijk om op nieuwe manieren naar mime als hedendaags verschijnsel te kijken. Met het beschrijven van de vier fundamentele gedachtesporen in het Nederlands mimed Denken leg ik de basis voor vervolgonderzoek in die richting.

Dit onderzoek wijst uit dat *mime corporel* een essentiële invloed heeft gehad op Nederlandse mime. Niet alleen op een technisch niveau, maar ook op een filosofisch niveau. Bij elk van de vier besproken gedachtesporen heb ik laten zien waar die invloed feitelijk uit bestaat. Met name in de eerste drie hoofdstukken, in het denken over het lichaam als instrument, over stilstand, en over ruimte zichtbaar maken, werd duidelijk dat er heel directe connecties met het denken van Decroux aan te wijzen zijn. Deze connectie manifesteerde zich onder meer in de opvatting van de mimespeler als bespeler, in de opvatting van beweging als het verplaatsen van stilstanden en in het denken over persoonlijke objectiviteit. Wat ook duidelijk werd was hoe eigenzinnig Nederlandse makers het gedachtegoed van Decroux in de praktijk van het maken naar hun eigen hand hebben gezet. Hun uitwerkingen waren vaak verre van Decrouxiaans te noemen, denk bijvoorbeeld aan de beschreven experimentele voorstellingen van Spoor in het Arts Lab, het interdisciplinaire denken op de School voor Bewegingstheater op basis van mime, of de gewelddadige neutraliteit van Nieuw West. Publieksgerichtheid, het werken buiten de bestaande theaterinfrastructuur, interdisciplinariteit, sensualiteit, sensitiviteit, ruimtelijkheid, speelsheid, absurditeit, en het tot onderwerp maken van de waarneming zelf; het zijn een aantal van de kernbegrippen uit het Nederlands mimed Denken die weliswaar ontstonden in reactie op *mime corporel*, maar die zeker niet van Decroux afkomstig waren. Ik zou dan ook willen concluderen dat niet zozeer *mime corporel* pur sang, maar vooral de traditie van het openbreken van *mime corporel* in de Nederlandse context, de twist van de Nederlandse mime, het fundament vormt van het (hedendaagse) Nederlands mimed Denken. Het zijn in belangrijke mate de verworvenheden van de Nederlandse mime avant-garde zelf die de levendigheid en levensvatbaarheid van mime in Nederland hebben gecreëerd en waar door navolgende generaties op voortgebouwd werd. Nederlandse mime is gebaseerd op de interpretatie van Decroux door Spoor, Vogels, Bruinsma, Hamelberg, Waller Zeper, Zwaal, Brans, Boyer, Jongewaard, Steenbergen, om enkele sleutelfiguren te noemen. In die zin is dit proefschrift ook een ode aan deze makers, en een erkenning van hun bijdrage aan het theater.

In de vier hoofdstukken van dit proefschrift heb ik vier afzonderlijke gedachtesporen gevolgd. Echter, er zijn ook overeenkomsten aan te wijzen tussen de vier verschillende fundamentele aspecten van het mimed Denken die ik hier in kaart heb gebracht. Als conclusie licht ik in het onderstaande een aantal grotere, overkoepelende thema's uit, die kenmerkend zijn voor het Nederlands mimed Denken zoals ik dat in de afgelopen hoofdstukken heb onderzocht.

5.1 (On)zichtbaar maken

Wanneer men de vier besproken gedachtesporen in relatie tot elkaar beschouwt, valt de terugkerende gedachte van het zichtbaar maken op. Nederlandse mime poogt zichtbaar te maken. In de loop van de jaren zestig ontstond binnen het Nederlands mimed Denken – geïnspireerd door Decroux – het idee dat door het tot op zekere hoogte onzichtbaar maken van het eigen ego en de persoonlijkheid van de speler, andere facetten zichtbaar kunnen worden: tijd, ruimte, gedachte, beweging, beeld, compositie, muzikaliteit, ritme, toeschouwer, et cetera. In dit streven ‘zichtbaar te maken’, dat diep verankerd zit in het Nederlands mimed Denken, is een historische verwantschap met pantomime aan te wijzen. Pantomime is immers een theatervorm die zich ook, zij het op een heel letterlijke manier, toelegt op de poging het onzichtbare voor een kort moment zichtbaar te maken: het imaginaire glaasje, de imaginaire vlinder. In het Nederlands mimed Denken werd dit oude pantomimische streven complexer, poëtischer en politieker. Mimemakers gingen op zoek naar manieren om datgene zichtbaar te maken wat onzichtbaar is, dat wat over het hoofd gezien wordt, waar niet bij stil gestaan wordt, of, het werk van Nieuw West indachtig, dat wat we niet willen zien. De grote interesse voor de dynamiek tussen aanwezigheid en afwezigheid in Nederlandse mime is indicatief voor deze fascinatie. Kun je als speler gelijktijdig aanwezig en afwezig zijn? Kun je zichtbaar en tegelijkertijd onzichtbaar zijn? Dit soort vragen – die zoals ik heb laten zien terug gevoerd kunnen worden op het gedachtegoed van Decroux – spelen een belangrijke rol in het historische Nederlandse mimed Denken. Ze hebben niet alleen betrekking op het spelerschap, maar ook op manieren van maken en op dramaturgie: welke dramaturgische strategieën kunnen worden ingezet om voor de toeschouwer het spanningsveld tussen zichtbaarheid en onzichtbaarheid voelbaar te maken? Een voorbeeld van een dergelijke strategie waar in Nederlandse mime veel mee geëxperimenteerd werd is het zoeken naar manieren om waarneembare begin- en eindpunten uit te vlakken.²⁰⁷

²⁰⁷

Een indrukwekkend voorbeeld van (on)zichtbaarheid ervoer ik tijdens het zien van een voorstelling van Rob List (*Greffe*, 2008). Een speler, Tjebbe Roelofs, draaide heel langzaam om zijn as totdat hij in een schijnbaar onmogelijke positie terecht kwam. Maar men zag hem nooit bewegen. Waar speelde de beweging zich af? Wat is waarneming? Wat is waarneembaar en wat wordt aan ons zicht onttrokken? List, die tussen 1986 en 1990 artistiek leider van de Mime Opleiding was, en een hoogst eigenzinnig oeuvre heeft gecreëerd, beschreef in 2012 op zijn blog treffend waarom voor hem het onzichtbaar maken van begin en einde van beweging aantrekkelijk is: omdat het ervoor zorgt dat de intenties van een maker onzichtbaar worden: “A gesture too can come from nowhere and vanish without a trace. This could be more important than the choreography” (List 2012).

Een ander voorbeeld is het insceneren van wat ik in dit onderzoek tussenmomenten heb genoemd: mimemakers hebben traditioneel gezien een voorliefde voor het tonen van de momenten voorafgaand of na afloop van dramatische hoogtepunten, ná de klap, ná het hoogtepunt: die momenten waarin schijnbaar niets gebeurt, waarin in plaats van hoogtepunten juist het onbelangrijke, het ongeziene zichtbaar kan worden.

5.2 Menselijkheid

Een sleutelvraag in het historische Nederlands mimesdenken was de vraag hoe menselijkheid en abstractie met elkaar te verbinden. Hoe kan het lichaam een vorm worden, een materiaal, een element in de ruimte? En hoe kan het lichaam daarbij tegelijkertijd menselijk blijven? Hoe kan zoiets als ‘menselijkheid in de vorm’ gevonden worden? In dit proefschrift heb ik laten zien dat dit soort vragen als een rode draad door het historische Nederlandse mimesdenken lopen, en dat hier op uiteenlopende manieren mee werd omgegaan. Men was niet op zoek naar een robotachtige, onmenselijke aanwezigheid, maar juist naar het tegenovergestelde daarvan: een levende, menselijke aanwezigheid van de speler, die toch niet té persoonlijk was. Men zocht naar ‘de menselijke maat’ (Zwaal), naar ‘persoonlijk objectief’ (Vogels), naar absurde humor in abstracte beweging (Spoor), naar een gewelddadige manier van neutraal zijn (Nieuw West). Anders gezegd: men zocht naar menselijkheid. De pijp van Spoor, het shagge van Steenbergen, de erotiek van *Bossche Bollen*: het zijn allemaal manifestaties van het uiterst menselijke, dat voor Decroux in het theater taboe was. Dit uiterst menselijke werd in Nederlandse mime op bijzondere manieren gecombineerd met het uiterst vormelijke, het gecomponeerde, het gestileerde en het objectieve. Ook de dronkenschap in *Below Zero* van Nieuw West kan begrepen worden als een manier om te laten zien dat de utopie van de pure objectiviteit onhaalbaar is, omdat de mens het volgens Nieuw West nu eenmaal niet in zich heeft objectief te zijn.

5.3 Het lichaam, in relatie tot...

In het Nederlands mimesdenken ontstaat een visie op het lichaam waarin het lichaam niet als autonoom wordt opgevat, maar waarin nadrukkelijk wordt uitgegaan van het lichaam in relatie tot... Centraal staat niet zozeer het lichaam op zich, als begrensd gegeven, maar het lichaam in verbintenis met andere elementen: ruimte, tijd, andere lichamen (van spelers en toeschouwers), objecten, materialen, architectuur, muziek et cetera. In

het eerste hoofdstuk heb ik Spoors uitspraak ‘alle leven is beweging, alle beweging is mime’ aangehaald, die illustratief is voor deze opvatting. Het gaat in Nederlandse mime, zoals ik heb aangetoond, historisch gezien niet alleen om het lichaam, het gaat om beweging, en beweging manifesteert zich overal, zo werd geredeneerd. Vanuit die blik kon geëxperimenteerd worden met feitelijk alle vormen van beweging (en stilstand als integraal onderdeel daarvan). Het ontstaan van het woord *bewegingstheater* (1965) is indicatief voor de toenmalige wens om mime als een ruimere bewegingskunst op te vatten. Het gevolg van deze opvatting is dat in Nederlandse mime de mens niet als fundamenteel dominant neergezet wordt ten opzichte van de elementen om zich heen. Antropocentrisme wordt ondermijnd door steeds mogelijke relaties tussen lichaam, tijd, ruimte, andere lichamen, objecten of materialen te onderzoeken. Wat dit betreft is een verwantschap aan te wijzen met het gedachtegoed van Gertrude Stein, die in haar beroemde tekst *Plays* (1934) zo treffend verwoordde hoe voor haar toneelschrijven als het creëren van een landschap is, waarbij het vooral gaat om het tonen van elementen in relatie tot elkaar:

The landscape has its formation and as after all a play has to have formation and be in relation one thing to the other thing and as the story is not the thing as anyone is always telling something then the landscape not moving but always being in relation, the trees to the hills the hills to the fields the trees to each other any piece of it to any sky and then any detail to any other detail, the story is only of importance if you like to tell or like to hear a story but the relation is there anyway. And of that relation I wanted to make a play, and I did, a great number of plays. (Stein [1934] 2001, 463)

Het is deze landschappelijke benadering van het theater, die tevens een verzet tegen psychologie en klassieke Aristotelische narrativiteit impliceert, die ook sterk in Nederlandse mime als uitvoeringspraktijk te herkennen is.

5.4 Interdisciplinariteit

De hierboven beschreven fascinatie voor het lichaam ‘in relatie tot...’ houdt direct verband met het interdisciplinaire uitgangspunt van Nederlandse mime zoals ik dat in dit onderzoek geschetst heb. Ook dat is een belangrijke overeenkomst die uit de verschillende hoofdstukken naar voren komt. Ik heb laten zien hoezeer mime zich als theatervorm heeft

laten inspireren en voeden door andere disciplines. Muziek, architectuur, beeldende kunst, sculptuur, het zijn allemaal bronnen waaruit dankbaar geput werd en waarmee een uitwisseling tot stand werd gebracht. In het eerste hoofdstuk bleek hoe in Nederlandse mime via de verbinding met muziek een unieke manier van denken over de muzikaliteit van spelen en maken ontstond. ‘Mime is muziek voor de ogen,’ zo werd gesteld. In het tweede hoofdstuk heb ik laten zien dat het ‘koppelingen maken’ naar andere disciplines (Steenbergen 1993) ingezet werd als een krachtig middel op de vloer: met mime als basis schakelen richting tekst, breakdance, dans... In hoofdstuk 3 heb ik laten zien dat BEWTH expliciet de verbinding met de beeldende kunsten als uitgangspunt koos. Hun werk ging een dialoog aan met schilderkunst (*De tuin der lusten* van Bosch), installatiekunst, architectuur en sculptuur, met *happenings* en *environments*. Ook het werk van Nieuw West, dat is besproken in hoofdstuk 4, was ondenkbaar zonder invloeden uit de beeldende kunst en vroege vormen van Performance Art. Ik concludeer dat het interdisciplinaire denken, dat wordt gevoed door de gedachte van mime als Zero van de kunsten (denk aan Vogels’ mimecentrische visie, zie paragraaf 3.1), bepalend is geweest voor de vitaliteit van de Nederlandse mimetraditie. Het interdisciplinaire uitgangspunt zorgde ervoor dat mime in Nederland zichzelf steeds opnieuw kon (en moest) uitvinden.

5.5 (De)constructie

Een ander gegeven dat uit de afzonderlijke hoofdstukken naar voren komt is een gedeelde interesse in constructie en deconstructie. In het Nederlands mimed Denken spelen begrippen als bouwen en maken, maar ook uit elkaar halen en kapot maken (‘om te zien wat het is’) een belangrijke rol. Dit is te herleiden naar een interesse in de analyse van beweging ‘in haar samenstellende onderdelen’ (Vogels), die (mede) ingegeven werd door *mime corporel*. Decroux’ blik op het menselijk lichaam kan constructivistisch genoemd worden, vanwege de nadruk die hij legt op het lichaam als constructie die opgebouwd is uit allerlei afzonderlijke elementen. Bewegen is dus ook steeds een vorm van analyseren: welk deel van het lichaam beweegt, hoe lang en met welke intensiteit, in welke richting? Deze analytische blik ten opzichte van het lichaam en beweging vertaalt zich in het Nederlands mimed Denken naar een fascinatie voor (de) constructie met betrekking tot alle middelen van het theater: uit elkaar halen en opnieuw in elkaar zetten, maar dan anders, het laten zien hoe iets gemaakt wordt, de toeschouwer in een constructie plaatsen, het zichtbaar maken van processen van opbouwen en afbreken. Dit (de)construeren

manifesteert zich niet alleen in letterlijke zin, maar bijvoorbeeld ook in de steeds groter wordende dronkenschap in *Below Zero*, waarin langzaam maar zeker de nuchterheid van de spelers ‘afgebroken’ wordt, of in *Pink Metronome* (Mimetheater Will Spoor) waar de toeschouwer geconfronteerd wordt met een steeds transformerend absurdistisch bouwwerk van lichamen.

5.6 De makende speler

De fascinatie voor (de)constructie is nauw verbonden met het idee van de makende speler zoals dat in het Nederlands mimesdenken is ontstaan. Het opvatten van het lichaam als instrument leidt, zo heb ik in het eerste hoofdstuk laten zien, tot een opvatting van de speler als bespeler van het eigen lichaam. Spelen is dus ook op te vatten als een vorm van construeren, vormgeven. Ik heb laten zien dat dit uitgangspunt van de makende speler leidt tot het bewust benadrukken van het hier en nu van de opvoering. Maken is immers een actieve handeling, en niet een herhaling van iets dat van te voren werd afgesproken. Decroux plaatste dit actieve makerschap tegenover de opvatting dat theater draait om ‘doen alsof.’ “Een mimespeler doet niet alsof, een mimespeler doet,” aldus Suzanne Lodieu, Decroux’ echtgenote (Leabhart 2007, 78). Spelen is maken in het moment. Ik heb laten zien dat geëxperimenteerd werd met verschillende strategieën om dit makerschap te benadrukken, zoals de metafoer van het lichaam als instrument en de daaraan verbonden metaforen voor de speler als tegelijk pop én poppenspeler, beeld én beeldhouwer, viool én violist. Ook het Nieuwe Stilstaan van Steenbergen (hoofdstuk 2) is een strategie om de makende speler de ruimte te geven, net als het werken met ingebouwde improvisatiecodes van BEWTH, waardoor de speler gedwongen wordt op het moment zelf te reageren (hoofdstuk 3).

5.7 De makende, meespelende toeschouwer

In het verlengde van het idee van de makende speler zou ik willen concluderen dat in Nederlandse mime ook gezocht wordt naar een makende toeschouwer. Kenmerkend voor Nederlandse mime, zoals ik die bestudeerd heb binnen de vier historische gedachtensporen, is het herdefiniëren van het toeschouwerschap en het centraal stellen van de handeling van het kijken zelf. Het waarnemen van de toeschouwer wordt tot onderwerp gemaakt, bijvoorbeeld in het werk van BEWTH, die het publiek een ruimte wilde laten ervaren als nooit tevoren, of in het werk van Nieuw West

die een toeschouwer zich af liet vragen: wil ik hier eigenlijk wel naar kijken? Het vraagt van de toeschouwer een actieve, makende houding. Ook de toeschouwer kan zich niet beroepen op eerder verworven kennis of ervaring. Van de toeschouwer wordt inventiviteit en nieuwsgierigheid gevraagd. Zij wordt uitgedaagd om op zoek te gaan naar betekenis of verschillende elementen aan elkaar te puzzelen. Soms wordt letterlijk mede-maken verwacht, zoals in de performances van BEWTH waarin de toeschouwer als toeschouwer-medewerker (Hamelberg) werd uitgedaagd met ballen te rollen, met haar hoofd in een laag plastic te zitten of op een constructie van steigerpijpen te klimmen. Ook door provocatief 'niet te spelen' (Nieuw West) of door toeschouwers te confronteren met absurde bewegingssequenties (Mimetheater Will Spoor) en door gebruik te maken van het Nieuwe Stilstaan (in de definitie van Steenberg) werden toeschouwers aangezet tot een eigen vorm van makerschap.

5.8 Naar buiten

De uitspraak 'uit het theater, naar tijd en plaats' (BEWTH) is indicatief voor een specifieke ontwikkeling in het Nederlandse mimed Denken die ik in dit onderzoek heb geschetst. Op verschillende manieren werd in de Nederlandse mimetraditie het 'buiten spelen' centraal gesteld: men verliet het traditionele theatergebouw en ging op zoek naar allerlei andere ruimtes, locaties en uiteindelijk ook landschappen, die nieuwe mogelijkheden boden voor het creëren van een ander soort theaterervaring.²⁰⁸ Deze ontwikkeling is van grote invloed geweest op het ontstaan van genre-aanduidingen als locatietheater, landschapstheater en ervaringstheater. Nederlandse mime ging naar buiten om in dialoog te treden met ruimte, locatie en landschap, maar ook met de argeloze voorbijganger en een nieuw soort publiek. Het experimenteren met ruimte leidde, zoals ik heb laten zien, onder andere tot een nieuwe opvatting over de speler als ruimtenaar.

Het spel met de ruimte is misschien wel het meest in het oog springende kenmerk van Nederlandse mime, dat heel zichtbaar is geworden in een indrukwekkende en soms spectaculaire opvoeringstraditie, waarin landschappen, fabrieken, kerken en allerlei andere soorten gebouwen en ruimtes tot medespelers werden. Het verschijnsel past, zo zou ik willen beweren, goed in een land dat beroemd werd om haar landschapsschilders en haar ruimtelijke ordening.

²⁰⁸

Ik heb in dit proefschrift niet beschreven hoe BEWTH zich naast locatietheater na verloop van tijd ook op landschappen begon te richten. Met name de groep SLEM (Stichting Landschapstheater en meer), in 1996 opgericht door Vogels en landschapsarchitect Bruno Doedens, heeft zich hierin gespecialiseerd.

5.9 Ontregeling

Een laatste thema dat ik hier uit wil lichten omdat het in meerdere van de hoofdstukken naar voren komt is de poging tot ontregeling die zich in Nederlandse mime manifesteert. In meerdere van de hier beschreven praktijken werd gespeeld met het ontregelen van vertrouwde manieren van kijken en denken. In het werk van Nieuw West van eind jaren zeventig en begin jaren tachtig leidde het doorbreken van verschillende theaterwetten tot boze, verbaasde en geïntrigeerde toeschouwers. Door de weigering om te spelen, het pesten van de toeschouwers, het parodiëren of het doorbreken van morele en ethische grenzen werd een ontregelende en potentieel explosieve situatie gecreëerd. Het werk dat Mimetheater Will Spoor eind jaren zestig in het Arts Lab in London maakte was op een heel andere manier eveneens ontregelend en vervreemdend. Het absurdistische werk werd omschreven als ‘raar en ontstellend’. Ook BEWTHS vroege performances die ik in dit onderzoek beschreven heb, werden gekenmerkt door een ontregelende kwaliteit. Het publiek werd uitgenodigd om op hele nieuwe manieren te kijken en te ervaren. De ontregelende werking van sommige van de in dit onderzoek beschreven voorstellingen houdt verband met een zoektocht naar manieren om aan betekenisgeving te ontkomen of betekenisgeving te verstoren. Hier toont zich ook een politieke kant van Nederlandse mime, waarin stilstaan een vorm van verzet is en waarin gepoogd wordt bestaande denkkaders onderuit te halen en te bevragen.

5.10 Hedendaagse Nederlandse mime

De hierboven genoemde thema's en fascinaties spelen nog steeds een belangrijke rol in de hedendaagse mimepraktijk. Ik besluit dit proefschrift met een korte blik op de actualiteit. Aan de hand van het werk van vijf hedendaagse makers die allen in een internationaal werkveld opereren, Jakop Ahlbom, Boogaardt/VanderSchoot, Boukje Schweigman, Schwalbe en David Weber-Krebs geef ik een aantal voorbeelden van de manier waarop de hierboven genoemde thema's resoneren in actueel werk.

Het spel met *(on)zichtbaarheid* speelt op een heel concrete manier een hoofdrol in het werk van Jakop Ahlbom.²⁰⁹ Ahlboms werk heeft een sterk illusionistisch karakter: mensen verdwijnen regelmatig door een muur om vervolgens opeens weer ergens anders op te duiken, bijvoorbeeld in *Horror* (2016) en *Vielfalt* (2006). Ahlbom creëert werk met een

²⁰⁹

Jakop Ahlbom werd geboren in Zweden en studeerde in 1998 af aan de Mime Opleiding in Amsterdam.

vervreemdende, absurdistische of surrealistische inslag, waarin regelmatig ‘heel gewone mensen’ in uiterst vreemde, magische of gewelddadige werelden terecht komen. Een technisch hoogstaande toepassing van mimetechniek ligt aan de basis van zijn werk: de spelers gebruiken hun lichaam als ritmisch en elastisch instrument.

De tegenpolen zichtbaar/onzichtbaar en aanwezig/afwezig spelen op een meer conceptueel niveau ook een rol in het werk van David Weber-Krebs.²¹⁰ In Weber-Krebs’ meest recente voorstelling *The Guardians of Sleep* (2016) pogen de spelers gezamenlijk in slaap te vallen, en zo gelijktijdig aanwezig en afwezig, zichtbaar en onzichtbaar te zijn.²¹¹ In *Fade Out* (2005) speelt Weber-Krebs met het thema van de (on)zichtbaarheid, door tijdens de gehele lengte van de voorstelling een zeer langzame fade out te ensceneren, waardoor het spanningsveld tussen wel zien en niet zien uiterst voelbaar wordt voor de toeschouwer. Ook in *This Performance* (2004) wordt het thema van de (on)zichtbaarheid op een intrigerende en meeslepende manier onderzocht. De toeschouwers betreden een lege ruimte waarin twee kleine witte speakertjes opgesteld staan. Een vrouwenstem klinkt: ‘This performance is about to start. This performance is about to tell a story. This performance is about to make statements. This performance is about to raise expectations...’ Allerlei ‘onzichtbare’ aspecten, verwachtingen van de toeschouwer, ideeën over wat theater is of zou moeten gaan zijn worden benoemd. De ruimte blijft echter leeg, er gebeurt ‘niets’. Uit een lamp dwarrelt na verloop van tijd plots een wolkje stof langzaam door de lucht. En op een bepaald moment wordt de toeschouwer zich ervan bewust dat ergens langs een muur een klein straaltje water stroomt. Het zijn uiterst effectieve manieren om, in de traditie van BEWTH, ruimte zichtbaar te maken voor de toeschouwer. Er vormt zich langzaam een plasje water op de grond. Was dat steeds al aan de hand? Of was het eerst onzichtbaar? Een speelster duikt op. Ze doet in eerste instantie weinig. Is ze er wel, niet, helemaal of half?

Het spanningsveld tussen zichtbaarheid en onzichtbaarheid wordt ook expliciet gethematiseerd in de voorstelling *Bimbo* (2012) van Boogaerdt/VanderSchoot, die onderdeel uitmaakt van hun serie *Visual Statements*.²¹²

²¹⁰

David Weber-Krebs werd geboren in België en studeerde in 2002 af aan de Mime Opleiding in Amsterdam

²¹¹

Weber-Krebs schreef op zijn website: ‘*The Guardians of Sleep* is a collective attempt at defiance in a switched-on universe that doesn’t have an “off”-button.’ Ook mimemaker Roy Peters experimenteerde meerdere malen met het gegeven slaap in zijn werk (Zie De Langen 2009a, 39-40).

²¹²

Kernleden en oprichters van de groep zijn Suzan Boogaerdt, afgestudeerd aan de Mime Opleiding in 2000, en Bianca van der Schoot, afgestudeerd aan de Mime Opleiding in 1999.

Boogaardt/VanderSchoot plaatst het publiek in deze voorstelling aan vier kanten rondom een rechthoekige open kooi. Het publiek zit echter met de rug naar de speelvloer toe. Voor de gezichten van de toeschouwers is een grote hoeveelheid beeldschermen naast elkaar geplaatst, waarop een live registratie te zien is van wat zich op de speelvloer achter hen afspeelt. Echter, de camera, geplaatst op een vast punt, registreert slechts een gedeelte van wat zich daar afspeelt. Als de toeschouwers zich durven om te draaien zien ze hoe de spelers zich voorbereiden op de constructie van de beelden. De voorstelling is een visuele trip langs hedendaagse gemediatiseerde constructies van vrouw-zijn en een waanzinnige opeenvolging van beeltenissen, shockerend, uitpuittend, pornografisch en soms hilarisch. Bij de toeschouwers wordt grote verwarring gezaaid over hoe zij moeten, mogen of durven kijken. De toeschouwer wordt voor de keus gesteld: kijk ik naar het gemanipuleerde beeld, of naar de live performance achter mijn rug? Waar kijkt mijn buurman naar? Maar de toeschouwer vraagt zich ook af: wat mag ik zien, wat wil ik zien, wat wil ik liever niet zien? Wat is onder nul? Op deze manier refereert de voorstelling aan het anarchisme en de *ontregeling* van Nieuw West. Waarneming zelf wordt, zoals in Nederlandse mime gebruikelijk is, tot onderwerp gemaakt. De toeschouwer wordt daarbij uitgenodigd *medemaker* te zijn: betekenis ontstaat pas door de individuele kijkkeuzes die de toeschouwer maakt.

De voorstelling *Bimbo* laat eveneens zien hoe *makend spelen* er anno 2012 uit kan zien. Het lichaam wordt door de vijf speelsters ingezet als instrument om, in het hier-en-nu, een grote hoeveelheid beeltenissen te creëren.²¹³ Fysieke muzikaliteit en gevoel voor (beeld)compositie zijn daarbij essentieel. De speelsters zijn zich tot in het extreme bewust van de compositie die zij gezamenlijk creëren. Niet alleen de lichamen, maar ook materialen spelen hierbij een hoofdrol. Het lichaam staat altijd *in relatie tot...* De speelsters zijn voortdurend aan het werk met plastic folie, pruiken, maskers, dildo's, scheerschuim et cetera. Het doet denken aan de manier waarop Will Spoor materialen inzette als tegenspelers, en aan zijn spel met de peniskokers in *Penis Invention*. De voorstelling van Boogaardt/VanderSchoot refereert aan een heel andere beeldcultuur en maatschappelijke actualiteit dan die waar Spoor zich eind jaren zestig in bevond. Men zou kunnen zeggen dat Boogaardt/VanderSchoot op hun beurt een twist geeft aan het gedachtegoed van Spoor, waarbij het spel met de materialen en het makende spelerschap niet zozeer absurdistisch, maar eerder feministisch genoemd zouden kunnen worden.

Het werk van Boukje Schweigman is ook een goed voorbeeld van de manier waarop in Nederlandse mime het lichaam nadrukkelijk *in relatie*

²¹³

Suzan Boogaardt, Bianca van der Schoot, Erica Cederqvist, Marie Groothof, Floor van Leeuwen.

tot andere elementen wordt geplaatst.²¹⁴ Op een heel letterlijke manier verhouden de lichamen in Schweigmans werk zich altijd tot verschillende ruimtelijke elementen, hetzij een draaiende molenwiek (*Wiek*, 2009), een steeds lager zakkend plafond (*Benen*, 2003), een bewegende hoek (*Hoek*, 2007) of een grote berg aarde (*Gronnd*, 2006). Hiermee plaatst Schweigman zich nadrukkelijk in de traditie van BEWTH.²¹⁵ Het feit dat ze deze elementen de naamgevers laat zijn van haar voorstellingen benadrukt dat het niet draait om alleen lichamen, maar juist om de relatie, soms zelfs de strijd tussen mens en ruimte, object of materiaal.

De wens om *naar buiten* te gaan en de traditionele theaterruimte te verlaten is nog steeds zeer levend in Nederlandse mime, vrijwel alle hier genoemde makers werken regelmatig op locatie.²¹⁶ In het werk van Schweigman spelen ruimtes, landschappen en locaties een hoofdrol. De voorstelling *Wiek* wordt gespeeld in een veld met windmolens. Drie spelers pogen de zwaabewegingen van een enorme wiek die horizontaal over de grond beweegt te ontwijken. De voorstelling toont de bewegingen van mens, machine en muziek en hun onderlinge relaties. *Walking* (2008) is een slow-motion wandeling over het Friese eiland Terschelling die Schweigman maakte met haar vaste scenograaf Theun Mosk en theatericoon Robert Wilson. *Walking* is een ontregelende ervaring voor de toeschouwer. Dit gebeurt niet zozeer vanwege wat men te zien krijgt, maar vanwege wat men *doet*. De toeschouwer, of beter gezegd, medemaker, wordt gevraagd om in een vervreemdend traag tempo vier uur lang door een duinlandschap te lopen. Verschillende ingrepen van de makers in het landschap sturen de belevenis. Hierdoor verandert de manier waarop men waarneemt intens. Iedere toeschouwer krijgt een individuele aanvangstijd. Je volgt je voorganger op een meter of dertig afstand. Ergens op driekwart van de wandeling openbaart zich, op een plek met een wijds uitzicht op de duinrand, opeens het zicht op de lange ketting van wandelende lichamen die totaal vertraagd, samen maar toch alleen door het landschap trekken. Opeens zie je de structuur waar je deel van uitmaakt. Het is een intieme ontmoeting op afstand. Enerzijds ontstaat bij de toeschouwer-speler op dit moment bewustzijn van de compositie, de vorm waarvan je als eenling deel uit maakt, anderzijds

²¹⁴

Boukje Schweigman studeerde in 2003 af aan de Mime Opleiding.

²¹⁵

Haar werk vertoont ook veel verwantschappen met het werk van Bewegingstheater Bart Stuyf.

²¹⁶

Weber-Krebs maakte een *Sacre du Printemps* in een kerk in Utrecht, Boogaerd/VanderSchoot speelde jarenlang tijdens het theaterfestival Oerol op het eiland Terschelling in verschillende landschappen. Hun meest recente voorstelling *Freddie* werd gespeeld in een oude wasserij in Rotterdam Noord.

ontstaat een gevoel van mede-menselijkheid in en door deze vorm: we doen dit samen.

Een soortgelijke zoektocht naar *menselijkheid* in relatie tot abstractie en vorm manifesteert zich ook in het werk van de groep Schwalbe.²¹⁷ Een voorbeeld is de voorstelling *Schwalbe op eigen kracht* (2010) waarin acht jonge mensen zich kapot fietsen op fietsen die verbonden zijn aan één grote lamp. Door te blijven fietsen verlichten zij het podium en maken zij zichtbaar wat zich daar afspeelt: het fietsen zelf. Na verloop van tijd wordt het licht steeds zwakker, omdat de vermoeidheid toeslaat en de spelers één voor één het fietsen moeten opgeven. De uitgangspunten die door Schwalbe gebruikt worden zijn meestal rigide: het voorstelingsconcept is leidend en dwingend. Na verloop van tijd wordt expliciet ‘menselijkheid’ zichtbaar, wanneer het volhouden van de ideale vorm of het concept problematisch wordt, omdat er fysieke of mentale grenzen worden bereikt. ‘Menselijkheid in de vorm’ wil hier zeggen dat de spelers, druipend van het zweet, uiteindelijk wel moeten opgeven. Het licht dooft uit. In een andere voorstelling, *Schwalbe zoekt massa* (2013), is een geometrische vorm, een cirkel, het uitgangspunt. De voorstelling bestaat voor een groot deel uit het met een grote groep mensen gezamenlijk rennen van cirkels. Ook hier draait het om de menselijkheid in de vorm; de ontroering die een (grote) groep rondrennende individuen voor een publiek teweeg brengt. De voorstelling wordt op iedere locatie steeds opnieuw door een groot aantal plaatselijke vrijwillige deelnemers uitgevoerd, samen met de spelers van Schwalbe. Ook hier is sprake van een makende en zelfs meespelende toeschouwer.

De fascinatie voor (*de*)*constructie* is in hedendaagse Nederlandse mime onverminderd groot. Een toeschouwer laten kijken hoe iets ontstaat, opgebouwd wordt of langzaam uit elkaar valt blijft voor veel makers belangrijk. Het gaat er niet om een verhaal te vertellen, het gaat er om de beweging te tonen. Boogaerdt/VanderSchoot maakt deze fascinatie heel letterlijk in hun *Spectaculaire voorstelling* (2013). Acht mannelijke spelers bouwen op een braakliggend terrein voor de ogen van het publiek op de tribune een (andere) tribune op. Ze breken deze vervolgens voor de ogen van een nieuw publiek weer af. Ook Schwalbe deelt de fascinatie voor bouwen en afbreken. De voorstelling *Schwalbe speelt een tijd* (2016) wordt tussen twaalf uur ’s nachts en zes uur ’s ochtends opgevoerd. Tijdens deze nacht worden in onbruik geraakte décors van andere thea-

²¹⁷

Het collectief Schwalbe werd opgericht in 2008, alle leden van de groep (Ariadna Rubio Lléo, Daan Simons, Christina Flick, Marie Groothof, Floor van Leeuwen en Kimmy Ligtfoot) studeerden in dat jaar af aan de Mime Opleiding.

termakers opnieuw opgebouwd én weer afgebroken. Hierdoor ontstaat een zorgvuldig en verstillend portret van vergankelijkheid én het verloop van een theatergeschiedenis.

5.11 Nieuwe twists

Mime is een bloeiend gebied in het actuele Nederlandse theaterland-
schap. De hedendaagse opvoeringspraktijk is gevarieerd en rijk. Het veld
ontwikkelt zich op een dynamische manier. De *twists* die door de Neder-
landse mime avant-garde aan het gedachtegoed van Decroux werden
gegeven, en die ik in dit proefschrift beschreven heb, zijn op hun beurt
onderdeel geworden van een traditie die uiterst levend is. Vervolgonder-
zoek zou zich kunnen richten op de manier waarop de vier fundamentele
aspecten in het historische mimed Denken zoals ik die geschetst heb, in de
hedendaagse Nederlandse mime doorwerken. Waar manifesteert zich dit
Denken? Hoe werkt het door? En waar worden nieuwe *twists* gegeven
aan deze gedachten over spelen en maken? “The past bubbles around us,”
aldus Pearson en Shanks (2001, xvii). Laat het gesprek beginnen.

Dankwoord

Dit proefschrift is geschreven op een heleboel bijzondere plaatsen, en is tot stand gekomen dankzij een heleboel bijzondere mensen. Graag wil ik in dit dankwoord een aantal plekken en mensen beschrijven en bedanken, omdat zij zo onlosmakelijk verbonden zijn met deze tekst.

Het huis met de slingerende planten in Amsterdam, het huis van mijn promotor Maaïke Bleeker, werd tijdens de ontwikkeling van dit proefschrift een dierbare plek voor mij. De planten wezen de weg. Ze slingerden zich de trap op. Ik volgde hun spoor naar boven. De houten tafel waaraan we mijn teksten bespraken, de ideeën die er ontstonden, de thee die we dronken. De zeepaardjes, de kleine struisvogel. Lieve Maaïke, ik heb intens genoten van de genuanceerdheid van je denken en spreken, ik wil je danken voor je toewijding, je nieuwsgierigheid, je gevoel voor humor, je ernst, en je diepe inzicht. Je hebt me veel geleerd: over manieren van kijken, van schrijven en van denken. “Vrouwen die schrijven leven gevaarlijk”, heette het boek dat je mij, Laura en Sigrid stuurde op onze fameuze eerste *writing retreat* in Montefollonico. Ik verheug me op alles dat je in de toekomst zult schrijven.

In mijn huidige woonplaats Haarlem zat ik thuis aan dit proefschrift te schrijven, in ons huis aan de Dickmansstraat. Ik schreef ook regelmatig in onze werkruimte in de Jansstraat, midden in het centrum van de stad. Ik had daar een prachtig uitzicht: uit het ene raam had ik zicht op kastanjabomen, uit het andere raam op de grote Sint Bavo, de kerk waar mimegroep BEWTH verschillende memorabele voorstellingen maakte. Het uitzicht op deze kerk gaf me altijd het gevoel in direct contact te staan met die geschiedenis. Ik wil alle theatermakers en spelers over wie ik in dit proefschrift schrijf bedanken voor hun inspirerende theater, hun vernieuwende kracht en hun lef. Ik wil alle makers en spelers die ik in de loop der tijd heb geïnterviewd danken voor hun openhartigheid en hun herinneringen, in het bijzonder Klaske Bruinsma, Tine Bronk- de Vries, Marlies Heuer, Will Spoor, Ria Marks, Karina Holla, Frits Vogels, Geraldine Brans, Rob List, Jan Taks, Rob de Graaf, Marien Jongewaard, William Dashwood.

In Amsterdam schreef ik op vele plekken: in ons huis in de Pijp, in het huis van mijn geliefde Natasja André de la Porte in de Van Boetzelstraat, waar de zon zo mooi op de geel en blauw geschilderde vloeren viel, in allerlei bibliotheken, in het Science Park, ‘op de kade’ in het huis van Laura Karreman en Karim Benammar. In het voormalige Theaterin-

stituut Nederland op de Herengracht bestudeerde ik de mime-archieven, mijn dank gaat uit naar archivaris Tuja van den Berg. Op vele dinsdagen bracht ik Bibi naar haar lieve oma Marja en opa Paul in Westerpark, en fietste vervolgens naar de Jodenbreestraat. Daar staat het gebouw van de Theaterschool, inmiddels omgedoopt tot Academie voor Theater en Dans, onderdeel van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.

In dit instituut, het huis van de Mime Opleiding, ligt de bron van dit onderzoek. Ik wil artistiek leider van de Mime Opleiding Loes van der Pligt hartelijk danken voor het feit dat ze me op een dag, een jaar of vijftien geleden, vroeg of ik, naast de theatergeschiedenislessen die ik al gaf, ook les zou kunnen gaan geven over de Nederlandse mimegeschiedenis. Ik reageerde enthousiast en informeerde voorzichtig of daar eigenlijk een boek over bestond. ‘Nee’, zei Loes. Het was even stil. We keken elkaar aan. ‘Misschien moet jij dat boek maar gaan schrijven’, zei ze. Het is een suggestie waarvoor ik je nog immer dankbaar ben. Dank lieve Loes, voor je enthousiasme, je vertrouwen en je ondersteuning, en voor het feit dat je me binnen de opleiding zoveel ruimte hebt geboden voor het ontwikkelen van mijn ideeën en voor het vormgeven van projecten die samenhangen met mijn onderzoek. Dank ook aan mijn inspirerende collega docenten van de Mime Opleiding, waarvan ik er een paar in het bijzonder wil noemen. Jon Silber, hartelijk dank dat ik mocht meedoen met je unieke chi-kung lessen. Irene Schaltegger, Fleur van den Berg en Fried Mertens: dank voor jullie vertrouwen en de manier waarop jullie mij hebben laten voelen dat dit onderzoek belangrijk is.

Graag wil ik Henk Borgdorff bedanken, die als voormalig lector Kunsttheorie en Onderzoek aan de AHK vanaf 2003 mijn project op een bijzondere manier heeft ondersteunt en mogelijk gemaakt. Mede dankzij zijn inspanningen kreeg ik een promotievoucher toegekend, een financiële ondersteuning die de lading van de volledige inspanning van dit onderzoek zeker niet heeft gedekt, maar die absoluut onmisbaar was. Henk, hartelijk dank voor je inspanning en je geloof in mijn project. Dank ook aan de leden van de kenniskring van het lectoraat, ARTI, waaronder Sher Doruff, Jeroen Fabius, Scott deLahunta, Karen Lancel, Bertha Bermudez, Paul Craenen, Marion Tränkle en Carolien Hermans, die mij in een vroeg stadium van mijn project van inspirerende en opbouwende kritiek voorzagen, en die mij inspireerden met hun eigen werk en onderzoek. Dear Sher, ik zal nooit vergeten hoe je me vertrouwen gaf in mijn eigen kunnen, en me zelfs wat streng toesprak: ‘don’t you ever doubt yourself again!’ Dank aan André Veltkamp, voormalig directeur van de Theaterschool, hartelijk dank ook aan beleidsmedewerker Marianne Gerner, dank aan het toenmalige college van bestuur van de AHK, Bridgit Kieviets en Jet de Ranitz.

Een andere belangrijke mentor van dit proefschrift was AHK lector Marijke Hoogenboom, die zowel financieel als mentaal voor ondersteuning zorgde. Zij was eveneens zo genereus om in de laatste fase van mijn onderzoek haar eigen werkkamer in de Theaterschool aan mij ter beschikking te stellen, terwijl zij aan de overkant van het IJ bezig was de daar inmiddels verrezen Graduate School op te bouwen. Ik schreef in haar kamer, een bastion van geweldige boeken, waar grote schema's hangen met pijlen die alles aan alles verbinden. Lieve Marijke, dank voor je niet aflatende steun, voor je erkenning en voor je gedrevenheid. Je bent een pijler in het Nederlands theaterlandschap.

Ik heb ook vaak in treinen geschreven. Sinds 2012 reis ik regelmatig vanuit Haarlem naar Deventer. Het Honours Programme van ArteEZ, dat ik daar samen met mijn collega's Iris van der Kamp, lector Peter Sonderen, Marlies van Hak en Dalila Sehovic vormgegeven heb, is een zeer inspirerende en innovatieve omgeving. Hartelijk dank aan jullie allen, voor de mentale support, voor het bieden van nieuwe perspectieven, en voor het medeleven.

En dan de mensen die misschien wel het meest onmisbaar zijn en die ik zo graag om me heen heb: studenten. Studenten van de Mime Opleiding, studenten van het Honours Programme van ArteEZ, studenten van de vakgroep Media en Cultuur van de Universiteit Utrecht, van Utrecht University College en van de vakgroep Theaterwetenschap van de Universiteit van Amsterdam: jullie zijn een bron van inspiratie geweest en hebben mij de ruimte geboden mijn ideeën verder te ontwikkelen en te toetsen. Jullie hebben ervoor gezorgd dat ik het contact met de realiteit niet uit het oog kon verliezen. Niki Hadikoesoemo, Anne Breure, Oscar van der Kruis, Erica Cederqvist, Julie Solberg, Marijn Brussaard, Kajetan Uranitsch, Matteo Bifulco, Mirjam Soegner, Annelie Koning, en vele anderen: dank. Er zijn twee ex-studenten die ik hier nog speciaal wil vermelden. Ik wil Fleur van den Berg (Mime Opleiding) bedanken, vanwege haar passie voor Decroux, haar kritische blik en het plezier. En ik wil Nina Aalders (UvA) bedanken, die bij mij stage liep en met wie ik het archief van Will Spoor te lijf ging, om vervolgens naar Parijs te rijden om de wegen van Decroux en Spoor in die stad na te volgen.

Hartelijk dank ook aan mijn inspirerende collega promovendi: Konstantina Georgelou, Jeroen Fabius, Ruben de Roo, Liesbeth Groot Nibbelink, Joao da Silva, Zeynep Günduz, Isis Germano, en Laura Karreman. Dankzij jullie kreeg ik het gevoel van een gemeenschap deel uit te maken. Ik heb genoten van onze inspirerende uitwisselingen.

Aan de Whemerweg in Almen schreef ik meerdere malen in het oude huis van wijlen mijn grootouders Jannetje Janzen en Cornelis de

Langen. Het huis is alles wat je van een schrijvershuis zou wensen: het is een voormalige boswachterswoning met uitzicht over de velden, een heen en weer rijdende trekker op een akker zo nu en dan, en in de verte het riviertje de Berkel. Marijke Bootsma – de Langen en Pieter Bootsma: hartelijk dank voor jullie generositeit, ik vind het een bijzonder gevoel dat de plek waar ik als kind zo vaak geweest ben, ook de plek is waar ik zoveel jaar later mijn proefschrift afgerond heb.

Ik schreef na de geboorte van onze dochter Bibi in 2014 regelmatig in Bergen, in het zomerhuis in de tuin van mijn ouders. Terwijl Bibi met opa en oma speelde, schreef ik aan mijn proefschrift. Het was een bijzonder vreugdevolle ervaring voor ons allemaal. Ik wil mijn ouders Marius de Langen en Mieke de Langen-van Ede hartelijk danken voor hun vertrouwen, hun liefde en hun steun op vele gebieden. Het dorp Bergen is, net als de stad Haarlem en de stad Amsterdam ook een belangrijke plaats geweest in de Nederlandse mimegeschiedenis: op het centrale plein bij de Ruïnekerk stond in de zomers van begin jaren zestig de tent van het Mimetheater Will Spoor. Ik wil ook mijn broers Matthijs de Langen en Peter de Langen bedanken voor hun trots, en het vertrouwen dat zij altijd hebben gehad in deze onderneming van hun zus.

Speciale dank gaat uit naar Will Spoor, die in 2015 overleed. Will, als ik jouw werk in de archieven niet op het spoor gekomen was, dan vraag ik me af of ik deze onderneming was aangegaan. De rijkdom van je ideeën, het anarchisme, het plezier en de totale muzikaliteit waren voor mij een enorme inspiratiebron. Ik heb genoten van onze ontmoetingen, samen op je tractor door de stad te rijden, te eten bij Scharrebier, het zijn momenten die me dierbaar zijn. Ook Etienne Decroux wil ik postuum bedanken. Beste Etienne, dank voor je radicaliteit en je poëzie, voor je bizarre uitspraken en je totale non-conformisme. Op blote voeten door de sneeuw. *Merci monsieur Decroux, c'était un dialogue merveilleux.* Frits Vogels, nestor van de Nederlandse Mime, wil ik danken voor onze gesprekken, in grote en kleine kring, en voor de uiterst waardevolle brief die hij mij schreef in 2015 in reactie op een artikel dat ik publiceerde in het tijdschrift *Theatermaker*.

Dank ook aan Erica Bilder, voor haar mooie (ongepubliceerde) manuscript over Spoor, en aan Mike van Alphen die mij deelgenoot heeft gemaakt van zijn fascinatie en liefde voor het werk van Wouter Steenberg. Je bezorgde mij Steenbergens unieke tekst 'Het Nieuwe Stilstaan', waarvoor ik je erg dankbaar ben.

In café de Plantage, met zicht op de ooievaars, ontmoette ik kort geleden Connie Nijman, die de vormgeving van dit boek heeft gedaan. Ik wil je hartelijk danken Connie voor je scherpe oog en de manier waarop

je met mij in het diepe bent gesprongen. Mijn dank gaat ook uit naar Dimitri Nieuwenhuizen en Marijke Cobbenhagen. Dimitri, oneindig veel dank voor alles wat je bent en voor je onvoorwaardelijke liefde. Marijke, het zijn vreemde omstandigheden waarin we elkaar hebben ontmoet, maar de ontmoeting is me bijzonder dierbaar.

Ik heb regelmatig en met veel plezier in het buitenland aan dit proefschrift geschreven. Ik schreef in Italië, in het dorp Montefollonico, op een heuvel in Toscane. Jørgen André de la Porte en Greetje Kreulen, hartelijk dank voor jullie generositeit in het uitlenen van deze super plek. En Sigrid Merx, weet je nog dat we in een sneeuwstorm terecht kwamen, terwijl we elkaar nauwelijks kenden en zouden gaan schrijven in Italië? Wat hebben we het goed gehad. Toen de zon eenmaal doorbrak en we onze huurauto al prikkend in de sneeuw hadden terug gevonden kon het feest beginnen. Dank.

De enige de ik bijna nooit meekreeg op mijn *writing retreats* was Liesbeth Groot Nibbelink. Lieve Liesbeth, ik heb genoten van onze gesprekken, over proefschrift en leven, in de duinen, bij jou thuis, in café Bern, en op al die andere plekken waar we elkaar in de loop der jaren spraken. Dank voor de manier waarop je me in voor- en tegenspoed in dit proces hebt ondersteunt. Je bent steeds een anker voor me geweest. Ik wil je ook hartelijk danken voor je mooie eindredactie, je was de enige aan wie ik mijn tekst in de eindfase in handen durfde te geven.

Laura Karreman, what can I say? Je bent zo ontzettend dichtbij gekomen in mijn schrijfproces, en ik bij het jouwe. Karreman 2017 en de Langen 2017. Bijna alle bovengenoemde plekken heb ik ook al schrijvend met jou gedeeld: Haarlem, Amsterdam, Almen, Gent, Montefollonico. We schreven in je mooie huis in Gent, liepen langs Portus Ganda en langs het water op een van onze vele *short walks* die een belangrijk deel uitmaakten van het unieke systeem voor samen schrijven dat wij ontwikkelden. Sessies van drie kwartier, *short walks*, lekkere broodjes, *guilty pleasures*, *swap-a-session*, *writing challenge*... Werken met jou aan mijn zijde was een groot geschenk. Ik zal nooit vergeten hoe je mij én Bibi, die toen nog geen half jaar oud was, verwelkomde in ons phd-groepje: natuurlijk is Bibi ook welkom, zei je. Het ontroerde me diep. Dank voor je vriendschap, je energie, en voor je ongelofelijke respect voor wat ik aan het doen was. Dank voor alles lieve Lau. What can I say? Sessie?

In Griekenland schreef ik in alle stilte onder een citroenboom, in de hele vroege ochtend terwijl mijn liefste Natasja en Bibi nog lagen te slapen. Natasja en Bibi, mijn allerspeciaalste dank gaat uit naar jullie. Met jullie in mijn leven kan ik alles. Lieve Natasja, het is gelukt! Je hebt sinds het allereerste begin van dit project in 2003 mijn onderzoek van heel

dichtbij meegemaakt, je hebt me geïnspireerd met je ideeën en je kritische suggesties. Samen hebben we mijn onderzoek meegenomen naar vele plaatsen, van onze huizen in Amsterdam, naar de duinen en de zee, naar allerlei theaters, naar Brussel, naar Montefollonico naar het huis van je vader, naar Parijs en de school van Lecoq, naar Griekenland... Jij schreef aan je films en ik aan mijn proefschrift: wat een ijzersterke combinatie. Ik ben dankbaar voor de vele manieren waarop we elkaar inspireren, uitdagen en liefhebben.

Bibi, lieve schat, je bent nu drie jaar, nog te klein om te begrijpen wat een proefschrift is, maar je was een enorme bron van inspiratie en geluk voor mama Lijn toen ze dit boek schreef.

Summary

Dutch mime: a distinct mode of thought in theatre practice

In this thesis I detail the development of modern Dutch mime, a performative practice that took shape in the 1960s. In the 1940s the internationally successful film *Les enfants du Paradis* (Carné 1943) and the 1947 tour of the Netherlands by French mime artist Marcel Marceau had led to the revival in the Netherlands to the far older tradition of nineteenth-century French pantomime. A key event in this development was the founding in 1952 of the Dutch Mime Institute (Stichting Nederlandse Pantomime) which was to be the source of a new wave of modern mime that emerged in the 1960s, one that made a radical break with the traditional mime/pantomime idiom under the direct influence of the French mime innovator Etienne Decroux.

It was in Paris of the 1930s that Decroux first developed *corporeal mime*, a modernist interpretation of the genre that went on to gain an international following. Among them were the Dutch students of Decroux who worked under him in Paris in the 1950s and 60s and brought *corporeal mime* back to the Netherlands, where, in their own work, they gave a distinctive and anarchic twist to their mentor's ideas. In so doing, they laid the foundations for the development of modern Dutch mime, the subject of this thesis.

The Dutch mime tradition has received scant attention either from the field of theatre studies or within the professional practice itself. This absence of reflection on Dutch mime contrasts starkly with its important position on the Dutch theatre landscape. From the 1960s to the present day, Dutch mime has disrupted and innovated theatre practice, domestically and internationally. As a discipline, it has been central to a number of home-grown theatrical genres, including *locatietheater* (site-specific performance), *bewegingstheater* (movement theatre), *landschapstheater* (landscape theatre) and *ervaringstheater* (experiential performance).

In the four chapters comprising this thesis, I set out the development of the four fundamental paradigms associated with the practice and performance of Dutch mime: 'using the body as an instrument', 'physical stillness', 'making space visible', and 'the *Below Zero* principle'. They played a crucial role in the development of Dutch mime in the 1960s, and they underlie its practice to this day. I will show how these ideas have evolved within and through mime-making practice, with illustrated examples from specific performances and sources.

Extensive research of source material underpins the three methodological instruments I have devised for the purposes of study. The first is to engage with mime in terms of a *mode of thought*. I argue that it is in and through mime practice that modes of thought around performance and performance-making becomes manifest. My proposal is that mime *thinks*, and it does so through the practice of making. The central question posed by my thesis is this: In what *ways* does Dutch mime think? And, more specifically: What modes of thought about performance and performance-making are manifested in the historical practice of Dutch mime? I introduce the term ‘mime thinking’ (*mimedenken*) to describe and examine the common core of the modes of thought activated in and through the practice of Dutch mime.

The second methodological instrument I use in this study is the assumption of a crucial and ongoing dynamic between Dutch mime thinking and the legacy of Decroux. I show that Dutch mime should be viewed as *corporeal mime* with a Dutch ‘twist’. In so doing, on the one hand I establish just how powerful the connection is between Decroux’s *corporeal mime* and Dutch mime as an educational tradition, and on the other I show that Dutch mime offered a singular and revitalising interpretation of Decroux’s ideas.

The third and final methodological instrument is my use of the ‘Zero’ concept as a searchlight in this study. I show that Zero is a key concept in past and present mime thinking, and that it can serve to make visible the tradition and identity of Dutch mime. The term Zero as used in this context is derived from Decroux’s *corporeal mime*, and pops up within Dutch mime tradition in a profusion of guises, denoting states such as ‘neutrality’, ‘physical stillness’, ‘personal objectivity’, ‘blankness’ and ‘transparency’; it is also used to refer to ideas about the relation between a performer and his or her body, and to ideas about interdisciplinarity and dramaturgy. The Zero concept has always had a part to play within the practice of Dutch mime, in the past and in the present, in all manner of forms and applications. Following in the tradition of Mieke Bal, I use Zero as a *searchlight*, an indispensable tool in my efforts to identify particular lines of mime thinking, and also to clarify them, make them transparent, and, most importantly of all, connect them.

The central theme of the first chapter is the concept of the body as an instrument. I ask why Dutch mime performers view their body as an instrument, and I examine the implications of this mindset. To thoroughly explicate this theme I look in detail at Decroux’s notion of *zéro*, and more specifically at his statement that a mime performer must learn how he or she ‘may rise to the level of zero’ (*s’élever vers zéro*). He believed that the performer on stage should strive to attain a particular level of objectivity

(*zéro*) in order to be able to project the symbolic, rather than the personal. This quest for objectivity on the part of the performer lies at the heart of the way in which the body is instrumentalised in Decroux's *corporeal mime*. I show that assigning the status of instrument to the body was one of the ways in which Decroux sought to preclude thinking about performance in terms of expression, particularly personal expression.

Whereas Decroux used the body as an instrument so that it could attain a *symbolic* dimension, the Dutch context of the 1960s saw the emergence of an *absurdist* dimension. Taking as my examples a number of pieces performed by the Dutch mime company Mimetheater Will Spoor in London in 1968, I identify the ways in which this mode of thought came to the fore in Dutch mime practice. The company's director Will Spoor was an innovator who in his mime work transformed the body into an absurdist instrument that captivated and thrilled its audience. 'Mime is music for the eyes', said Spoor. I argue that Spoor's interpretation of Decroux's *corporeal mime* defined Dutch mime thinking and its approach to performance in the 1960s; within this paradigm, to perform is not to *pretend*, but to *play* – to play the body as if it were an instrument.

Mime is most generally thought of as an art of movement, so why is it that Dutch mime performers so often focus on stillness? This is the question that lies at the heart of the second chapter, in which I show that the exceptional interest that Dutch mime traditionally attaches to the Zero concept is indicative of the importance this tradition attaches to physical stillness. In Dutch mime, Zero has become synonymous with stillness, which was by no means the case for Decroux. This exemplifies the 'twist' that the Dutch applied to Decroux's ideas. For Dutch mime performers, stillness is the wellspring of all other performative forms.

Basing my analysis on the work of mime performer Wouter Steenberg, particularly his text entitled 'Het Nieuwe Stilstaan' ('The new stillness' 1993), in this chapter I examine stillness and the central part it plays in Dutch mime thinking. Inspired by Decroux, the Dutch mime avant-garde of the 1960s conceived movement as 'the repositioning of stillnesses' (*het verplaatsen van stilstanden*). I show that historically speaking Dutch mime is less about presenting movement than it is about using the body to make the passage of time visible and palpable; the mime player uses his body to play time. Stillness is of key importance in this context not only as a posture, but also as a concept throughout all considerations of the nature of performance and performance-making. This fascination for stillness finds expression in mime dramaturgy, such as in the penchant for what I term 'in-between moments' (*tussenmomenten*): Dutch mime practitioners have a long-established predilection for showing the moments preceding and following dramatic climaxes – before or

after the blow has struck; before or after the high point – the moments in which apparently nothing happens, but in which the insignificant, the unseen, can become visible. Stillness is the potentially provocative obverse to the meaning-laden, the dramatic and the spectacular. Hence, in contrast to Decroux, in the Dutch mime tradition stillness as a posture acquires a more anarchistic charge.

The third chapter explores the notion of ‘making space visible through movement’, a phrase that originated in 1965 in the context of the founding of the School for Mime-Based Movement Theatre (School voor Bewegingstheater op basis van mime) by Frits Vogels and Arnold Hamelberg. This school produced the influential group BEWTH. The devising of the term *bewegingstheater* introduced a distinction between this form and Decroux’s *corporeal mime* that was symptomatic of the new mode of thought that had just emerged within Dutch mime. While Decroux’s players trained and performed indoors, mostly in a Paris basement, in the Netherlands BEWTH’s Dutch mime performers were outdoors, engaging in an explicit dialogue with the space, the surroundings, the landscape. Fundamental to these developments was a search for forms of equivalency and exchange between performer, spectator and space.

Thinking in terms of the performer’s zero state (Vogels called it ‘personal objectivity’) enabled him or her to ‘level’ not only with the space itself, but also with the objects, materials and spectators in that space. This way of thinking was a manifestation of a deep-seated desire to break the traditional dominance of expression and the performers as the centres of attention in theatre performances. By so doing a new kind of perception was created; another form of exchange between performer and public. Here, the performer was a ‘space player’ and the spectator, a ‘co-creator’.

In chapter four, I trace the development of the ‘*Below Zero*’ concept in Dutch mime. I document the emergence in the late 1970s and early 80s of a ‘below zero’ tendency in Dutch mime thinking that arose out of a need to question and disrupt the objectivity, aesthetic, transparency and control of the 1960s mime avant-garde. A new, young generation wanted to find out what lay behind (or beneath) the masterful serenity of Zero. This curiosity gained expression on stage in the pursuit of a potentially destructive neutrality and the emphasis on irresponsibility on the part of the performer. The mime company I focus on in this chapter to illustrate and analyse the shift taking place in mime thinking with respect to the Zero concept is Nieuw West (‘New West’), which was founded in 1978. Their *Below Zero* (1980) had an important part to play in this process.

I use Nieuw West’s work to show that *Below Zero* reflected a critical attitude to the norm and to the group’s own political and social situated-

ness. Equally, this piece reflects the group's fundamentally disruptive attitude to the theatre audience, an attitude born out of a visceral urge to create utopian freedom on stage. The result was a work that gave centre stage to maladjusted behaviour, the grotesque, ugliness, vanity, displays of 'bad taste' and lack of control. To one extent or another, all these qualities contravene the founding principles of the Dutch pioneers, with their physical control, love of construction, objectivity, aesthetics, socialism and absence of expression.

An important conclusion of this study is that considering Dutch mime as a practice-based mode of thought makes it possible to demonstrate coherence among what at first sight appear to be widely disparate, sometimes even contrasting, forms of mime. My descriptions of the four fundamental paradigms underlying Dutch mime lay the basis for follow-up research in this area. In the conclusion I show that several overarching themes can be derived from the description and analysis of the four distinct paradigms, and that these themes are still clearly identifiable in contemporary Dutch mime practices. Interpreting mime as a practice-based mode of thought makes it possible to understand and discuss current Dutch mime in new ways.

Bronnenlijst

A

- Aitchison, William John. 2007. "From A-Z to II-VI: Integrating Corporeal Mime into a Performance Art Practice." Proefschrift, Goldsmith College, University of London.
- Alkema, Hanny. 1978. "Verveling aan beide zijden van het voetlicht." Recensie van *We hebben je op het toneel gezien. Je stond daar maar, en je deed niets* van Nieuw West. In *Nieuw West: 100% toneel = 100% leugen*, onder redactie van Rob de Graaf, Marien Jongewaard en Dik Boutkan, 15. Rotterdam: FAAct / Kerngroep Bijzondere Projecten.
- Artaud, Antonin. 1958. *The Theater and its Double*. New York: Grove Press.

B

- Baart, Jan. 1982. *Mime in Nederland*. Amsterdam: Meulenhoff Informatief in samenwerking met het Nederlands Mime Centrum.
- Bal, Mieke. 2006. "Scared to Death." In *A Mieke Bal Reader*, 149-168. Chicago: The University of Chicago Press.
- Barba, Eugenio. 1997a. *De Kano van Papier: verhandeling over de theaterantropologie*. Vertaald door Rob Klinkenberg. Amsterdam: International Theatre and Film Books in samenwerking met Passepartout.
- _____. [1997] 2008. "The hidden master." In *The Decroux Sourcebook*, onder redactie van Thomas Leabhart en Frank Chamberlain, 28-35. 2008. Londen en New York: Routledge.
- Barba, Eugenio en Nicola Savarese. 2006. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. Tweede editie. Londen en New York: Routledge.
- Barthes, Roland. [1964] 1983. "The Eiffel Tower." In *A Barthes Reader*, onder redactie van Susan Sontag, 236-250. New York: Hill and Wang.
- _____. [1968] 2004. "De dood van de auteur." In *Het Werkelijkheidseffect*, onder redactie van Rokus Hofstede en Jürgen Pieters, vertaald door Rokus Hofstede, 113-122. Groningen: Historische Uitgeverij.
- _____. 2005. *The Neutral: Lecture Course at the Collège de France (1977-1978)*. Samengesteld, geannoteerd en gepresenteerd door Thomas Clerc onder leiding van Éric Marty, vertaald door Rosalind E. Krauss and Denis Hollier. New York: Columbia University Press.
- Beckett, Samuel. 1951. *Molloy*. Londen: Faber and Faber.
- Beck, Julian. 1992. *Theandric: Julian Beck's Last Notebooks*, onder redactie van Erica Bilder, met aantekeningen van Judith Malina. Philadelphia: Harwood Academic Publishers.
- Benhaïm, Guy. 2003. "Le style dans le mime corporel." In *Etienne Decroux, mime corporel: textes, études et témoignages*, onder redactie van Patrick Pezin, 309-366. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps.
- Bilder, Erica. 1992. "Manuscript Will Spoor." Ongepubliceerd, zonder titel. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 671.
- Bleeker, Maaike. 2002. "The Locus of Looking: Dissecting Visuality in the Theatre." Proefschrift, Universiteit van Amsterdam.
- Boogaerd, Suzan, en Bianca van der Schoot. 2015. "De waarde van nul." *Theatermaker*, jaargang 19, nummer 2 (april-mei): 28.
- Borias, Fred. 2003. "To perform: cultuuranalyse Ulay en BEWITH." Doctoraalscriptie, Universiteit van Amsterdam.
- Boutkan, Dik. 1980. "Ik zag je op het toneel staan, en je deed helemaal niets." Registratie van *We hebben je op het toneel gezien, je stond daar maar, en je deed niets* van Nieuw West. Amsterdam: Academie voor Theater en Dans. DVD.
- Brans, Geraldine. 2004. Interview door Marijn de Langen. Amsterdam. Gedeeltelijke transcriptie.
- Brecht, Bertolt. 1972. *Teatereksperiment en politiek*. Samengesteld en vertaald door Wim Nootenboom en Jacq Firmin Vogelhaar. Nijmegen: SUN.
- Brommer, Cecile. 2003. *Het gestolen succes*. Amsterdam: Nieuw West / Stichting Plotloos drama.
- Bronk, Jan. 1959. "Mime en Pantomime." *Bestek: kaderblad moderne jeugd- en jeugdraad*, jaargang 8, nummer 3, 3-28.
- _____. [1961? MdL]. *Mime en Pantomime: in het theater, in het onderwijs, in het jeugd- en vormingswerk*. Bussum: Ons Leekenspel De Nieuwe Spool.
- _____. 1961. *En de mens, hij vluchtte voort: een mimo-drame van Jan Bronk*. Bussum: Ons Leekenspel De Nieuwe Spool.

- _____. 1971. "Mime in Nederland: een gesprek met Jan Bronk". Interview afgenomen door Jan Besemer. Bussum: Ons Leekenspel.
- Brook, Peter. [1968] 1990. *The Empty Space*. London: Penguin Books.
- Bruinsma, Klaske. 2003. Interview door Marijn de Langen. Amsterdam. Gedeeltelijke transcriptie. 15 december.

C

- Cage, John. 1961. *Silence: lectures and writings by John Cage*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Cantrill, Arthur, en Corinne Cantrill. 1969. *Moving Statics: The Abstract Kinetic Art of the Dutch Mime Will Spoor*. 16mm zwart-wit film. 28 minuten. DVD. Collectie Academie voor theater en dans, plaatscode 2389.
- Carné, Marcel (regie). 1945. *Les enfants du paradis*. Film. Met Jean-Louis Barrault, Arletty en Etienne Decroux. Société nouvelle Pathé Cinéma/A-Film Benelux, 2005. DVD.
- Celant, Germano, en Lucio Fontana. 2012. *Lucio Fontana. Ambienti spaziali: architettura, arts, environments*. Ter gelegenheid van de tentoonstelling *Lucio Fontana: Ambienti Spaziali* in de Gagosian Gallery, New York. Milaan: Skira.
- Cutler Shershow, Scott. 1995. *Puppets and "Popular" Culture*. New York and London: Cornell University Press.

D

- Dashwood, William. 2013. *This Precious Jewel: Mime, the Body as Instrument*. Haarlem: Back2Base Publishing.
- Dashwood, William, en William Aitchison. 2009. "Another Truth." *RTRSCH* (Het is / It is: negen ontmoetingen tussen theatermakers), jaargang 1, nummer 2 (oktober): 31-37. Onder redactie van Marijn de Langen. Uitgave van ARTI research group, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.
- Decroux, Etienne. 1955. "Destiné à Willy Spoor". Ongepubliceerde tekst. Brief van Decroux aan Will Spoor, geschreven op 22 oktober in Stockholm. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 678.
- _____. 1963. *Paroles sur le mime*. Parijs: Editions Gallimard.

- _____. [1977] 1994. *Paroles sur le mime*. Parijs: Librairie théâtrale.
- _____. [1977] 1985. *Words on Mime*. Vertaald door Mark Piper op basis van de Franse tweede editie uit 1977. *Mime Journal*.
- _____. 1997. "Decroux on Artaud." Vertaald door Thomas Leabhart. *Mime Journal* (Words on Decroux 2), ongenummerd, 109-110.
- Decroux, Etienne, en Thomas Leabhart. 1978a. "The Origin of Corporal Mime." *Mime Journal* (Etienne Decroux 80th Birthday Issue), nummer 7 en 8, 8-28.
- _____. 1978b. "80th Birthday Interview." *Mime Journal* (Etienne Decroux 80th Birthday Issue), nummer 7 en 8, 59-63.
- Dekker, Peter den. 2010. *The Dynamics of Standing Still: Zhan Zhuang Chi Kung: the Ancient Art of Recharging your Batteries*. Haarlem: Back2Base.
- Diderot, Denis. [1830] 1985. *Paradox over de toneelspeler*. Vertaald door Gemma Pappot. Amsterdam: International Theatre Bookshop.
- Dobbels, Daniel (regie). 2006. *Enfin voir Etienne Decroux bouger*. Documentaire. Brussel: La Maison d'à côté. DVD.

E

- "Een honderdje voor 'n andere kijkattitude." 1984. Recensie van *Below Zero* van Nieuw West. *De Volkskrant*, 20 maart. Auteur onbekend.
- Erenstein, Rob. (red.) 1996. *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Esslin, Martin. [1961] 2004. *Theatre of the Absurd*. New York: Vintage Books.

F

- Felsenthal, Stefan (regie). 1967. *Etienne Decroux in Amsterdam*. Documentaire (26 minuten) en nagesprek onder leiding van David Koning met onder andere Erik Vos, Frits Vogels, Koert Stuyf, Yolande Bertsch en Sonia Gaskell (15 minuten). NCRV. Zwart-wit, 40 minuten. DVD. Collectie Academie voor theater en dans, plaatscode 1106.
- Fialka, Ladislav (regie). 1986. *Der lange, stille Weg*. Documentaire in 4 delen. Bratislava: čST. VHS Video.
- Fontana, Lucio. 1946. "Manifesto Blanco." In: *De Nieuwe Stijl, deel 2: werk van de internationale avant-garde*, onder redactie van Armando, Henk Peeters, Hans Sleutelaar,

- Cornelis Bastiaan Vaandrager, en Hans Verhagen, 127-138. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Foucault, Michel. 1972. *The Archeology of Knowledge and The Discourse on Language*. New York: Pantheon Books.
- _____. [1969] 2010. "What is an author?" In *The Foucault Reader*, onder redactie van Paul Rabinow. New York: Vintage Books.
- Fuchs, Elinor. [1983] 1996. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press.
- G**
- Gayon Lopez, Jorge Arturo. 1998. "La cinégraphie Laban et le *mime corporel* d'Etienne Decroux: bilan théorique du projet Laban-Decroux/notation du *mime corporel*." Proefschrift. Université Paris.
- Geerlings, Eddy. 1987. "Nieuw West brengt drama zonder einde." Recensie van *Below Zero* van Nieuw West. *Algemeen Dagblad*, 27 november.
- Goedbloed, Loes. 1984. "Nieuw West is als hun programma: 'onder nul.'" Recensie van *Below Zero* van Nieuw West. In *Nieuw West: 100% toneel = 100% leugen*, onder redactie van Rob de Graaf, Marien Jongewaard en Dik Boutkan, 35. Rotterdam: FAct / Kerngroep Bijzondere Projecten.
- Graaf, Rob de. 2004. Interview door Marijn de Langen. Amsterdam. Gedeeltelijke transcriptie.
- Graaf, Rob de, Marien Jongewaard en Dik Boutkan. 1988. *Nieuw West: 100% toneel = 100% leugen*. Rotterdam: Fact / Kerngroep Bijzondere Projecten.
- Grossman, Evelyne. 2006. *Antonin Artaud: un insurgé du corps*. Parijs: Gallimard.
- Grotowski, Jerzy. [1968] 1986. *Naar een sober theater*. Vertaald door Annelies Eulen. Amsterdam: International Theatre Bookshop.
- H**
- Hamelberg, Arnold. 1963. "3e VORM (de actieve toeschouwer)." *Idee* (voorjaar): 35-37.
- _____. [vermoedelijk begin jaren zestig, MdL] "Het decor ontwikkelt zich beeldend." Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 519.
- Handke, Peter. [1966] 2008. *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Berlijn: Suhrkamp Frankfurt.
- Hasting, Margarete (regie). 1968. *Mensch und Kunstfigur: Oskar Schlemmer und die Bauhausbühne*. Film, reconstructie. BR Deutschland. 35 mm, 13 minuten.
- _____. 1970. *Das Triadische Ballet: Ein Film in Drei Teilen*. Film. Bonn: Inter Nationes. 31 minuten.
- Haynes, Jim. 2006. Interview door Marijn de Langen. Parijs. Gedeeltelijke transcriptie.
- Heuer, Ben. [1963? MdL]. *Pantomime: Praktische aanwijzingen voor amateurs: 'n Studie over mime en pantomime*. Den Haag: Uitgeverij Sint-Joris.
- Heuer, Marlies. 2004. Interview door Marijn de Langen. Amsterdam. Gedeeltelijke transcriptie.
- Hoorn, Marcus van (regie). 1969. "Het bewegingstheater BEWTH in de tuin der Lusten." Televisie-uitzending. Gedeeltelijke registratie van *Bossche Bollen*, uitgezonden in het programma *Eigentijds*, NOS, 30 juli. Zwart-wit, 23 minuten.
- _____. 1971. "Een visioen vol warme jassen." Documentaire Bewegingstheater BEWTH. Sunshine Productie. Zwart-wit, 20 minuten.
- Holla, Karina. 2004. Interview door Marijn de Langen. Amsterdam. Gedeeltelijke transcriptie.
- _____. 2009. "Gewond zijn en je wond openhouden." *RTRSRCH* (Het is / It is: Negen ontmoetingen tussen theatermakers), jaargang 1, nummer 2 (oktober): 51-55. Onder redactie van Marijn de Langen. Uitgave van ARTI research group, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.
- Hornstra, H. 1951. "Mime-kunst van Decroux." Persbericht. Vooraankondiging van een optreden van Théâtre du Mime Etienne Decroux in De Kleine Komodie in Amsterdam. *De Groene Amsterdammer*, december. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 519.
- _____. 1952. "Théâtre de Mime van Etienne Decroux." Recensie van een optreden van Théâtre du Mime Etienne Decroux in De Kleine Komodie in Amsterdam. *De Groene Amsterdammer*, januari. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 490.

Hulst, Elske van de, en Marijn van der Jagt. 1990. *Mime en Mime*. Amsterdam: Nederlands Instituut voor Theateronderzoek.

J

Jagt, Marijn van der. 1990. "Het gaat niet om de inleving maar om de verbeelding." *Toneel Theatraal*, nummer 10, 31-33.

Jagt, Marijn van der, Paul van der Laan en Jochem Stavenuiter. 2014. *Groot Bambi Boek*. Amsterdam: International Theatre and Film Books.

"Janskerk als 'marktplein' voor Bewegingstheater." 1967. Recensie van de manifestatie "Beweeg 67." *Utrechts nieuwsblad*, 18 maart. Auteur onbekend.

Jongewaard, Marijn. 1990. "De rechtvaardiging van Decroux is voor mij dat hij bij nul start." In *Mime en mime*, onder redactie van Elske van de Hulst, Elske en Marijn van der Jagt, z.p. Amsterdam: Nederlands Instituut voor Theateronderzoek.

_____. 2006. Interview door Nina Aalders. In het kader van de cursus "Mime en bewegingstheater in Nederland 1951-2006" Universiteit van Amsterdam. Gedeeltelijke transcriptie. 22 januari.

Joseph, Artur, Peter Handke, en E. B. Ashton. 1970. "Nauseated by Language: From an Interview with Peter Handke." *The Drama Review: TDR* jaargang 15, nummer 1, 57-61.

K

Kamphoff, A.T. 1966. "Bizarre mime van Vogels." Recensie van *Stoelen=3 en Lankeschwitters* van BEWTH). *Het Parool*, 3 februari.

"Kermist in Vondelpark." 1965. Recensie van de tentvoorstelling van Mimetheater Will Spoor in Amsterdam. *Het Parool*, 14 augustus. Auteur onbekend.

Kershaw, Baz. "*Uncle Harry, or Hakuin and Harry, or The moral tale of the priest Hakuin, re-enacted in Uncle Harry's head*" (scenario). Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 652.

Kleist, Heinrich von. [1810] 1997. "De zieleweg van de danser: over het marionettentheater." Vertaald door Ton Naaijkens en Gerrit Jan Berendse. In *De muzische stad: bij de opening van de nieuwe Theaterschool*, onder redactie van Karin Buschman en Max

van Rooy, 41-46. Amsterdam: Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.

Krans, Anja, Manon Wittebol, en Arthur Sonnen. 2005. *Vertraagd effect: hedendaags theater in 1 inleiding en 18 Interviews*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.

Kremer, Mark. 2004. "Die kale pure zin in een museum die zal me nooit verlaten." Interview met Marijn Jongewaard. Amsterdam: Studio Bronkhorst. <http://www.nieuwwest.com/images/nieuwwest/interviewDiekalepurezinineenmuseum.pdf>. Geraadpleegd op 11 maart 2017.

Krul, Inge. 1973. "Weinig nieuws in 'Waste of Time', Spoor wekt bewondering maar geen enthousiasme" (recensie). Recensie van *Waste of Time 1* door Waste of Time). *Haarlems dagblad*, 12 februari.

Kusler Leigh, Barbara. 1979. *Jacques Copeau's School for Actors*. *Mime Journal* nummer 9-10. Onder redactie van Thomas Leabhart.

L

Langen, Marijn de. 2005a. "Mime: de ontwikkeling van een unieke Nederlandse theatervorm." In *Theater Topics 1: Multicultureel drama?*, onder redactie van Maaik Bleeker, Lucia van Heteren, Chiel Kattenbelt en Kees Vuyk, 127-129. Amsterdam: Amsterdam University Press.

_____. 2005b. "Vijftig jaar mime in Nederland, of hoe een vraag geschiedenis maakt." Lectoraat Kunsttheorie en Onderzoek, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. <http://www.ahk.nl/lectoraten/kunsttheorie/onderzoeksprojecten/lopende-projecten>. Geraadpleegd op 11 maart 2017

_____. 2008a. "Gesprek 1: De aanwezigheid van de speler." Geluidsopname, video-opname en transcript van dit gesprek tijdens Mime Denktank nr. 1. Persoonlijke collectie Marijn de Langen. Amsterdam: Academie voor Theater en Dans, 1 maart. r. 1-1675.

_____. 2008b. "Gesprek 2: Het spanningsveld tussen het dagelijkse en het metafysische." Geluidsopname, video-opname en transcript van dit gesprek tijdens Mime Denktank nr. 1. Persoonlijke collectie Marijn de Langen. Amsterdam: Academie voor Theater en Dans, 1 maart. r. 1-1673.

_____. 2008c. "Gesprek 3: Ruimte." Geluidsopname, video-opname en transcript van dit gesprek tijdens Mime

- Denktank nr. 1. Persoonlijke collectie Marijn de Langen. Amsterdam: Academie voor Theater en Dans, 1 maart. r. 1-1797
- _____. 2008d. "Gesprek 4: Tijd." Geluidsopname, video-opname en transcript van dit gesprek tijdens Mime Denktank nr. 1. Persoonlijke collectie Marijn de Langen. Amsterdam: Academie voor Theater en Dans, 1 maart. r. 1-1435.
- _____. red. 2009a. *RTRSRCH* (Het is / It is: Negen ontmoetingen tussen theatermakers) Jaargang 1, nummer 2 (oktober). Uitgave van ARTI research group, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.
- _____. 2009b. "Wir nennen es 'mime'" In *Go West: theater in Flandern und die Niederlanden*, onder redactie van Alexandra Koch en Jörg Vorhaben, 85-95. Berlijn: Theater der Zeit.
- _____. 2015a. "Mime in Nederland. Les Enfants (terribles) du paradis." *ETCETERA*, jaargang 33, nummer 140 (maart): 26-31.
- _____. 2015b. "Werken met je bast." In Memoriam Will Spoor 1927-2014." *Theatermaker*, jaargang 19, nummer 1 (februari-maart): 78.
- _____. 2015c. "Nul, nuller, nulst: Decroux' vele manieren van beginnen." *Theatermaker*, jaargang 19, nummer 2 (april-mei): 31-34.
- _____. 2017. "Turning, Turning. Theory is Movement." In *Theory||Arts||Practices*, onder redactie van Marijn de Langen en Peter Sonderen, 157-180. Arnhem: Artez Press.
- Langen, Marijn de, Sylvia Berfelo, en Marijke Vrieling. 2006a. "Plaatsingslijst archief Stichting Nederlandse Pantomime (SNP)." Archief Stichting Nederlandse Pantomime, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam.
- _____. 2006b. "Plaatsingslijst archief Nederlands Mime Centrum (NMC)." Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam.
- Leabhart, Thomas, red. 1978. "Etienne Decroux 80th birthday issue." *Mime Journal*, nummer 7-8.
- _____. 1989. *Modern and Post-Modern Mime*. New York: St. Martin's Press.
- _____, red. 1997. "Words on Decroux 2." *Mime Journal*. Ongepubliceerd.
- _____. 2007. *Etienne Decroux*. Londen en New York: Routledge.
- Leabhart, Thomas, en Frank Chamberlain, red. 2008. *The Decroux Sourcebook*. Londen en New York: Routledge.
- Lecoq, Jacques. 2000. *Het lichaam als dichter: lessen in scheppend theater*. Vertaald door Rina Sikkema. Amsterdam: International Theatre and Film Books.
- Lehmann, Hans Thies. 2006. *Postdramatic Theater*. Vertaald door Karen Jürs-Munby. Londen en New York: Routledge.
- Linden, Frenk van der. 1990. "Volgens het script moet ik je lastig vallen." Recensie van *Below Zero* door Nieuw West. *Parool*, 17 november.
- List, Rob. 2012. "Moving ideologies 4: beginnings and endings." *Mirror to the flower*. Blog. 8 juni. <https://roblist.wordpress.com/>. Geraadpleegd op 1 maart 2017.
- Louwes, Annaleen. 2015. "Fotoserie Zéro." *Theatermaker*, jaargang 19, nummer 2 (april-mei): 27-59.
- Lust, Annette. 2003. *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond: Mimes, Actors, Pierrots, and Clowns: A Chronicle of the Many Visages of Mime in the Theatre*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.

M

- M.B. 1968. "The theatre of experiment." Recensie van *Crossmembers* door Mime-theater Will Spoor. Londen. *The Times*. 10 juni. In: Mime archieven, collectie Theater Instituut Nederland, plaatsingslijst NMC, omslagnummer 451.
- Maanen, Hans van. 1997. *Het Nederlandse toneelbestel van 1945-1995*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Melissen, Antoon. 2011. "Nul=0: Nederlandse avant-garde van de jaren zestig in een Europese context." In *Nul=0: de Nederlandse Nulgroep in een internationale context*, 12-23. Schiedam: Stedelijk Museum.
- Menke, Hans (regie). 1973. "Filmimpressies Waste of Time." Opgenomen in het Shaffy theater in Amsterdam. Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam.
- Michael Walton, J. 1983. *Craig on Theatre*. Londen: Methuen.
- "Midnight Garden: Ballet." 1968. Recensie van *The Art of Fugue* van Mimetheater Will Spoor. *The Sunday Times*, Londen, 25 februari. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 451.

Mime Opleiding, z.j. "Beschrijving studieprogramma Mime Opleiding." <http://www.ahk.nl/atd/opleidingen-theater/mime/>. Geraadpleegd op 1 maart 2017.

Mimetheater Will Spoor. 1964. "Zomerprogramma Bergen binnen 1 juli tot 1 september." Programmaboekje. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 445.

_____. 1966. "Pas op: losbladig! Mimetheater Will Spoor" Programmaboekje. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 449.

_____. 1968. "Die Kunst der Fuga en Crossmembers." Programmaboekje. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 451.

N

NCRV. 1966. *TWIEN* [voor tieners en twintigers]. Televisieprogramma. NCRV, 7 oktober. Zichtkopie uit de collectie van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid in bezit van auteur.

"Nieuw en snelgroeiend vermaak in Londen: Clubtheaters in keldertjes." 1968. *De Tijd*, 13 augustus. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 451.

NOS. 1990. *Vogels uit een nest*. Televisie-uitzending. Filmportret van de familie Stuyf. NOS, 9 oktober. 48 minuten.

O

Oosterling, Elisabeth. 2015. "Worstelen met het ongrijpbare nulpunt." *Theatermaker*, jaargang 19, nummer 2 (april-mei): 48-50.

P

Pearson, Mike, en Michael Shanks. 2001. *Theatre / Archaeology*. Londen en New York: Routledge.

Percival, John. 1968. "Mime with a difference." Recensie van de voorstelling *The Art of Fugue* van Mimetheater Will Spoor. *The Times*. Londen. 27 februari. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 451.

Pezin, Patrick, red. 2003. *Etienne Decroux*,

Mime Corporel: textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretiens.

_____. 2008. "The imaginary interview." In *The Decroux Sourcebook*, onder redactie van Thomas Leabhart en Frank Chamberlain, 61-160. Londen en New York: Routledge.

Pool, Hans (regie). 2004. "De onuitputtelijke fantasie." *Allemaal Theater*, aflevering 8. Idtv-DITS in opdracht van de VandenEnde foundation, AVRO, 9 september DVD.

Post, Alma. 1987. "Nieuw West: vormloos." Recensie van *Below Zero* van Nieuw West. *Haarlems Dagblad*, 25 november.

Pritchett, Oliver. 1968. "Crossmembers at the Arts Laboratory." Recensie van *Crossmembers* van Mimetheater Will Spoor. *The Guardian*. Londen. 18 juni. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 451.

Pronk, Anja. 1980. "Verslag van een studie aan de Ecole de Mime d'Etienne Decroux over de periode '78-'79/'79-'80." Verslag geschreven in opdracht van de Raad voor de Kunst. Amsterdam: Academie voor Theater en Dans.

"Publiek hinderde Will Spoor niet." 1973. Recensie van *Waste of Time* door Mimetheater Will Spoor in een Dordrechtse krant, 1 mei. Auteur onbekend. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 658.

R

Rietstap, Ine te. 2007. "Wie is er bang voor Ine te Rietstap." Documentair verslag van een repetitieproces. Arnhem. Zonder uitgever.

Rij, Joop van. 1969. "Intervjoe met Frits Vogels." In "Verslag kaderweekend beweging 1969", z.p. Groningen: Werkschuit - Werkcentrum.

S

Schade, Karel, en Ben Zwaal. 2005. *BEWTH Voltooid 1965-2005*. Bussum: Uitgeverij THOTH.

Schaik, Eva van. 1981. *Op gespannen voet: geschiedenis van de Nederlandse theaterdans vanaf 1900*. Haarlem: De Haan.

Smits, Erica. 2007. "Het nulpunt van de mime: terugblik 2006-2007." *Theatermaker*, jaargang 11, nummer 6 (september): 70-72.

- _____. 2008. "Mime bolwerk na veertig jaar onaangetast." *Theatermaker*, jaargang 12, nummer 8 (november): 40-42.
- _____. 2013. "William Dashwood: wat het betekent om mens te zijn." <http://www.ericasmits.nl/?p=373>. Geraadpleegd op 1 maart 2017.
- Sontag, Susan. [1964] 2002. "Tegen Interpretatie." In *De tweede helft gedocumenteerd*, onder redactie van Ad de Visser, 190-198. Amsterdam: SUN.
- Spoor, Will. 1955. "Chère Monsieur Decroux." Ongepubliceerde tekst. Brief aan Etienne Decroux, geschreven op 25 oktober, Huis ter Heide. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 678.
- _____. 1962. "Mime-i-cri." Televisieprogramma. Televisieoptreden van Spoor met drie soli: *De metronoom*, *Spiegelgevecht* en *De buizerd*. NCRV, 20 juli. 21 minuten. Zichtkopie uit de collectie van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid in bezit van Marijn de Langen.
- _____. 1967. "Mime contra Mime: Will Spoor en Rob van Houten op de vuist." *Tiq* (september), z.p. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 450
- _____. 1969a. "Bewegende Statica" (transcriptie en vertaling). Nederlandse vertaling van de door Spoor uitgesproken Engelse tekst in de Documentaire *Moving Statics: the abstract kinetic art of the Dutch Mime Will Spoor*, Cantrill 1969. Vertaald door Piet Hiemstra. In "Verslag kaderweekend beweging 1969", z.p. Groningen: Werkshuis - Werkcentrum.
- Spoor, Will, en Anton van Geffen. 1969b. "Credo." Beschrijving van de uitgangspunten van de groep Mimetheater Will Spoor. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 452.
- Spoor, Will. 2005; 2008; 2010. Interviews met Marijn de Langen. Amsterdam. Gedeeltelijke transcriptie.
- Stanislavski, Konstantin. [1936] 1985. *Lessen voor acteurs: deel 1*. Vertaald door Anja van den Tempel. Amsterdam: International Theatre Bookshop.
- Steenbergen, Wouter. 1993. Zonder titel (gebruikte titel: "Het Nieuwe Stilstaan"), z.p. Persoonlijke collectie Mike van Alphen.
- _____. 1994. "Handreiking naar alle woordneukers." *Notes: maandblad over theaterdans en mime*, jaargang 9, nummer 11, 19-21.
- Steijn, Robert. 2000. "Zomaar een hand, een rechte lijn of een sigaret." In *De Iconografie van het Verlangen*, onder redactie van Robert Steijn, 13-19. Tilburg: Moving Mime Festival.
- _____. 1987. "De poëzie van een mokerslag." Recensie van *Bikini* van Nieuw West. *Notes*, nummer 1, 29-30.
- Stein, Gertrude. [1934] 2001. "Plays". In *Theater of the Avant-Garde*, onder redactie van Bert Cardullo en Robert Knopf, 450-465. New Haven en Londen: Yale University Press.
- Stichting Nederlandse Pantomime. 1959. *Ik zou weleens willen weten*. Televisieuitzending. Kinderprogramma met item over de Stichting Nederlandse Pantomime. Met Jan Bronk, Frits Vogels, Eric Herfst. 2 december. Zichtkopie uit de collectie van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid in bezit van auteur.
- _____. 1961. *Vakantie*. Televisieuitzending. Kinderprogramma. Presentatie Sepha Die-rikkx. Theo Vesseur vertelt over de Stichting Nederlandse Pantomime, geeft commentaar bij repetitiefragmenten van het stuk *De beer en de mensen*. 15 juli. Zichtkopie uit de collectie van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid in bezit van auteur.
- _____. 1961. *Kijk op Kunst*. Televisieuitzending. Item over het tienjarig bestaan van Stichting Nederlandse Pantomime. KRO, 2 november. 5 minuten. Zichtkopie uit de collectie van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid in bezit van auteur.
- _____. 1962. *Rooster*. Televisieuitzending. Item over de Stichting Nederlandse Pantomime, met Frits Vogels en een demonstratie. 2 november. Zichtkopie uit de collectie van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid in bezit van auteur.
- Struik, Mieke. 2009. *Carver Plakboek: 20 jaar Carver*. Amsterdam: International Theatre and Film Books.

T

- "The theatre of experiment" 1968. Recensie van *Crossmembers* van Mimetheater Will Spoor. *The Times*. Londen, 10 juni Auteur

- onbekend. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 451.
- Topp, Marty, Gwen Brown, Steve Ben Israel, Julian Beck, en Judith Malina. 2008. *Paradise now, a collective creation of the Living Theatre*. Filmregistratie. New York: Arthur Magazine. DVD. 263 minuten.
- Turk, Edward Baron. 1989. *Child of Paradise: Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*. Cambridge en Londen: Harvard University Press.
- V
- Vandenabeelen, Lukas. 1995. "Etienne Decroux". *ETCETERA*, jaargang 13, nummer 50 (rubriek "Manifest"): 30-31.
- Verbeeck, Herman. 1998. *Het bewegings-theater van Etienne Decroux: riens dans les mains, riens dans la poche*. Antwerpen: Vlaams Centrum van het Internationaal Theater Instituut.
- _____. 2004. *De acteur, atleet van het hart*. Amsterdam: International Theatre & Film Books.
- Vogels, Frits, red. 1963a. "Mime-Essenties." *Idee* (voorjaar): 38-42. Amsterdam: Stichting Nederlandse Pantomime.
- _____. 1963b. "Mime-Essenties (II)." *Idee* (zomer): 39-44. Amsterdam: Stichting Nederlandse Pantomime.
- _____. 1963c. "Ontwerp mimeschool." *Idee*. (najaar): 17-28. Amsterdam: Stichting Nederlandse Pantomime
- _____. 1963d. *Twee Dansduetten*. Televisie-uitzending. Programma met twee balletten, met de solo "Diepzee" van Vogels als intermezzo. NCRV. 4 januari. Zwart-wit, 3 minuten. Zichtkopie uit de collectie van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid in bezit van auteur.
- _____. 1964. "Aanleiding." *Idee*. (voorjaar): 3-4. Amsterdam: Stichting Nederlandse Pantomime
- _____. 1966. "Het vak mime: systeem – scholing – mogelijkheden." Tekst geschreven voor Dick Zweers, toenmalige rijksinspecteur voor het kunstvakonderwijs, z.p. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 165.
- _____. 2003. Interview door Marijn de Langen. Amsterdam. Gedeeltelijke transcriptie.
- _____. 2006. *Grif: van studio tot landschap*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland / Stichting Landschapstheater E.M. (SLEM).
- _____. 2010. "Een leven vol ruimte, Arnold Hamelberg 1931-2010." *Theatermaker*, jaargang 14, nummer 3 (april): 62.
- _____. 2015. "Naar aanleiding van de gedachten over Zero in Dossier Mime." (brief aan Marijn de Langen). 24 mei.
- _____. 2016. *Etsen op het netvolies: bewegingstheater*. Amsterdam: Zuiderzwaluw.
- Vogels, Frits, en Amos de Haas. 1994. *Mime handboek*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.
- Vos, Erik. 1999. *In de arena: toneelherinneringen*. Amsterdam: Bezige Bij.
- W
- Waller Zeper, Fran. 1963a. "Visie op een mimetraining." *Idee* (zomer): 30-32. Amsterdam: Stichting Nederlandse Pantomime.
- _____. 1963b. "Mime in beeld." *Idee* (voorjaar): 12, 20. Amsterdam: Stichting Nederlandse Pantomime.
- Weill, Etienne Bertrand. 1947. *Recueil de photographies. Ecole Etienne Decroux* (foto-collectie). <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85398080.r=etiennedecroux>. Geraadpleegd op 1 maart 2017.
- "Will Spoor berecht." 1968. Nieuwsbericht. De Telegraaf, 29 oktober. Auteur onbekend. Archief Nederlands Mime Centrum, Theatercollectie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Omslagnummer 451.
- Z
- Zeami. [1424] 2008. "A Mirror to the Flower." In *Zeami: Performance Notes*, vertaald door Tom Hare, 96-128. New York: Columbia University Press.
- Zonneveld, Loek. 2000. "De architectuur van onze dromen: opleiden tot theatermakers in Utrecht." <http://www.loekzonneveld.nl/docs/dromen.htm>. Geraadpleegd op 1 maart 2017.

Biografie

Marijn de Langen studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam (2001, cum laude). Sinds haar afstuderen werkt ze als docent aan verschillende universiteiten en hogescholen. Ze doceerde in het BA programma Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam (2004-2008), in het BA programma Media en Cultuur aan de Universiteit Utrecht (2009, 2016), en aan University College Utrecht (2017). Ze publiceerde artikelen in onder andere *Theatermaker*, *Etcetera*, *Theater Der Zeit* en *Theater Topics*.

Sinds 2002 is Marijn de Langen theorie docent aan de Mime Opleiding aan de Academie voor Theater en Dans (Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten). Zij organiseerde diverse seminars: Mime Denktank (2008), Mime Memory Boom (2011) en There is a Discussion (2014/2015). Tussen 2008 en 2011 was zij als promovenda verbonden aan het AHK lectoraat Kunst-theorie en Onderzoek (lector: Henk Borgdorff). Ze was lid van onderzoeksgroep ARTI (Artistic Research, Theory & Innovation). Ze initieerde en publiceerde vanuit deze positie de bundel *Het is / It is* (ARTI 2009). In 2012 was ze als promovenda verbonden aan het AHK lectoraat Kunstpraktijk en Artistieke ontwikkeling (lector: Marijke Hoogenboom).

Sinds 2011 maakt Marijn de Langen als programmamaker, docent en onderzoekscoach deel uit van de staf van het Honours Programme Theory and Research, multidisciplinair onderzoeksprogramma van ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten. Met ArtEZ lector Peter Sonderen was zij initiator, co-auteur en redacteur van het boek *Theory||Arts||Practices* (ArtEZ Press 2017), een onderzoek naar de rol van theorie in het Europees kunstonderwijs. Tussen 2006 en 2012 had ze een eigen praktijk als dramaturg. In 2002 studeerde ze af aan Studio ST&M, deeltijd kleinkunstopleiding in Amsterdam. Tussen 1995 en 2005 trad ze op als kleinkunstenaar en singer-songwriter.