

85-437

S1766



BMS001004630
S1766
Grize Literatuur

de kwestie mime

kester freriks

frits vogels

jan kassies

instituut voor theateronderzoek

Verschenen:

- | | | |
|----|--|-------------|
| 01 | Maatschappij Kunst Onderwijs. Verslag van een symposium. Uitg. ism Theaterschool. Mei 1979. | Uitverkocht |
| 02 | Tomaat documentatie. Reprint van alle documenten van de Actie Tomaat (1969). Uitg. ism Holland Festival. Mei 1979. | Uitverkocht |
| 03 | Tien jaar ontwikkeling van het toneel, 1970-1980; feiten en cijfers, cultuurpolitieke achtergronden. Verslag van een studio-gesprek. Hierin opgenomen: W.P. Knuist, Vermeulen, Verheffen en Verdelen. Mei 1980, herdruk maart 1981. Nog enkele exemplaren. | f 11,50 |
| 04 | Adriaan van der Staay, Twee opstellen over cultuurpolitiek: De Nederlandse cultuurpolitiek, een benadering. Kansen voor een stedelijke cultuurpolitiek. December 1980. | Uitverkocht |
| 05 | Over schouwburg(en); mogelijkheden, verantwoordelijkheden. Verslag van een onderzoek. Mei 1981. | f 10,- |
| 06 | Regionaal theater; problemen, perspectieven. Verslag van een studio-gesprek. Inleiding door prof. dr. P. Thoenes. Februari 1982. | f 10,- |
| 07 | Belevingsprocessen bij toeschouwers van teater. Verslag van een onderzoek door ir Ton Roodink. Januari 1984. | f 20,- |
| 08 | Zwarte kunst; werken met een uitkering in de (podium)kunsten. Hans Olink, Gerard Hoskens, Tinke Pronk, Ineke van Hamersveld, Wil Fase. Uitg. ism Stichting Funda en Boekmanstichting. Januari 1984. | f 20,- |
| 09 | De crisis van het theater. Verslag van een studio-gesprek. Deel 1, Algemene inleiding. Inleiding door prof. ir Th. Quené. Januari 1984. | f 10,- |

De prijzen zijn inclusief verzendkosten.

Bestellingen schriftelijk bij het Instituut voor Theateronderzoek, onder gelijktijdige overmaking van het verschuldigde bedrag op postgiro 1890054 tnv Theaterschool, Amsterdam, onder vermelding van publikatienummer en gewenst aantal exemplaren.

ISBN 90-70972-04-2

Foto's: Bob van Dantzig, Kees Maas, BEWTH

Druk: H. Broerse, Amsterdam

7.01: 792.78

81766

85-437

de kwestie mime

kester freriks
frits vogels
jan kassies

Boekmanstichting-Bibliotheek
Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam
Tel.: 243736/243737/243738/243739

instituut voor theateronderzoek
herenmarkt 10, 1013 ED amsterdam, tel. 020 - 25 35 47

Het Shaffy Theater heeft in zijn 15-jarig bestaan veel laten zien van eerste proeven van theatermakers. Het heeft in elk geval van één kunstvorm de ontwikkeling laten zien van een vroeg begin tot vandaag. Wie de mimeuitvoeringen in het Shaffy volgde, was getuige van een veelzijdig ontwikkelingsproces, waarin tal van opvattingen, visies en ideeën aan bod kwamen. Shaffy heeft de mime en het theater in het algemeen daarmee een stevige impuls gegeven.

Het Instituut voor Theateronderzoek heeft binnen de bescheiden mogelijkheden waarover het beschikt aan de mime een zekere prioriteit gegeven: een kunstvorm die onderbedeeld was en is, en die nog op zoek is naar een eigen gestalte, verdient extra-aandacht van een instituut dat ook en vooral op zoek wil zijn naar wat nog onderbelicht is.

De mime-weken in Shaffy waren een goede aanleiding voor een gezamenlijke onderneming, waartoe Shaffy het initiatief nam. Ditmaal geen historisch overzicht, maar enkele discussiebijdragen over de ontwikkeling en de stand van zaken in de mime.

Kester Freriks geeft een overzicht van wat er aan de hand is: meningen, denkbeelden, mensen.

Frits Vogels actualiseert vragen die al eerder gesteld zijn en geeft zijn visie op de toekomst.

Zelf heb ik de vraag naar de identiteit van de mime op een andere manier benaderd, in de hoop daarmee bij te dragen tot verheldering van de discussie.

De drie bijdragen zijn uiteraard voor persoonlijke verantwoording van de auteurs. Wie zich geroepen voelt te reageren, hetzij beamend, hetzij afwijzend, schrijve ook een (goed, leesbaar, liefst controversieel) artikel. Als er meer artikelen binnenkomen, maken we nog een brochure, anders zorgen we voor verspreiding op andere wijze.

Instituut voor Theateronderzoek

Jan Kassies

Juni 1984

INHOUD

Kester Freriks, Lichaamstaal en bewegingstheater	5
Frits Vogels, De identiteit van de mime begint bij zijn beoefenaars	23
Jan Kassies, Tien opmerkingen over de groei van een professie	33

Boekmanstichting-Bibliotheek
Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam
Tel.: 243736/243737/243738/243739

Kester Freriks

De taal van de mimespeler is de expressie van zijn lichaam. Het verhaal, het drama, dat aan zijn voorstelling ten grondslag ligt, vertelt hij met behulp van alle uitdrukkingsmogelijkheden die het lichaam bezit. 'Lijfelijke poëzie' wordt deze fysieke taal ook genoemd, waaraan in principe geen of nauwelijks woorden te pas komen. De communicatie tussen een mimespeler en zijn publiek is van oudsher gebaseerd op de herkenning door het publiek van zijn bewegingen, waarmee hij emoties uitbeeldt en personen creëert.

De figuren uit de Commedia dell'arte zijn daarvan een goed voorbeeld: Dottore, Pierrot, Pantalone, Capitano en Arlecchino roepen meteen bij hun verschijning op het toneel herkenning op; zij zijn uitvergroete verwijzingen naar werkelijk bestaande personen die handelen en reageren volgens een vast stramien. Dankzij hun stereotype gedrag bezitten zij persoonlijkheid, dat wat hen onderscheidt van de andere figuren uit de Commedia dell'arte.

Minder realistisch, abstracter, is de lichaamstaal van Etienne Decroux, de 'mime corporel'. Zonder rekvisieten of doordachte kostumering treedt Decroux' mimespeler voor het voetlicht en beeldt hij emoties uit in zo naakt mogelijke bewegingsvormen. Met Decroux is het terrein van de pantomime, vergelijk de Commedia dell'arte, gedeels verlaten en bevinden we ons op het grensgebied tussen mime en bewegingstheater. Decroux vertelt geen afgerond verhaal, zijn voorstellingen kunnen gezien worden als zelfstandige en zuivere bewegingen die niets anders meedelen dan zichzelf, in ieder geval geen anekdote vertellen. Voor de Nederlandse mime geldt dat de grens tussen mime en dans steeds meer vervaagt; de eerste aanzet tot die verschuiving heeft Decroux gegeven. De laatste voorstelling van Termiek, Tussen twee voetstappen, grijpt terug op de lichaamstaal van Decroux, met als enige verschil dat er wel een verhaal wordt verteld en spaarzaam gebruik gemaakt van rekvisieten. Maar het grootste deel van de voorstelling bestaat uit gestileerde bewegingen die associatief zijn opgebouwd vanuit een allesbeheersende emotie: wanhoop om de vergeefse liefde. Ook in deze uitvoering balanceert Termiek op het scherp van herkenbaarheid en niet herkenbaarheid: een groot aantal bewegingspatronen zijn direct tot die kernemotie te herleiden, andere zijn zo abstract dat ze louter een visuele en geen verhalende werking bezitten.

Terug naar het historische overzicht om een derde stroming

in de mime te behandelen die van belang is geweest voor de mime in Nederland. In talloze recensies en beschrijvingen van de explosie van de moderne mime, in het begin van de jaren zeventig, kunnen we lezen dat de nieuwe gezelschappen het witte gezicht hebben afgezworen. In Toneel Teatraal schreef Frits Vogels over de ontwikkeling van de moderne mime: '(...) zo werd allengs alles wat geen wit gezicht had (pantomime) en wat niet rechtstreeks was terug te brengen op de vader van de mime corporel, Etienne Decroux, aangeduid met de term 'nieuwe mime'.' (1)

Het witte gezicht is afkomstig van Marcel Marceau, leerling van Decroux, die terugrijpt op de pantomime. Evenals de Commedia dell'arte voert hij herkenbare types ten tonele, onder wie Monsieur Bip die later Rob van Reijn zal inspireren tot de creatie van het Mannetje Maccus. De mime van Marceau is, net als die van Rob van Reijn, de mime van de lach en de traan, de mime die gevoelens van mededogen bij de toeschouwer oproept met de personen op het toneel, in tegenstelling tot de moderne mime die strikt particuliere gevoelens bij de toeschouwer weet op te roepen. Ik identificeer me nooit met de spelers die optreden in produkties van BEWTH of Het Veem; die identificatie is wel de voorwaarde om Van Reijns Kastjanka te begrijpen en te beleven. De moderne mime is introvert, op zelfexpressie of autonome bewegingsexpressie gericht; de traditionele pantomime is extravert en beoogt het publiek bij de voorstelling te betrekken door het emotioneel en niet verstandelijk te raken.

In 1980 schrijft de pers, verwijzend naar de gevestigde mime om een duidelijk beeld te geven van de nieuwe ontwikkelingen: 'Veel nieuwe mimegroepen in ons land hebben het traditionele voorland verlaten. Geen treurige vlindervangers meer die tegen denkbeeldige levensstormen optornen of onzichtbare ladders beklimmen met volumineuze vazen van lucht. Bart Stuyf is de richting ingeslagen van de dans, BEWTH speelt met architectonische ruimten, maar de hoofdstroom is op weg naar het moderne toneel. Tekst is geen taboe meer en de grootste bron van inspiratie zijn alledaagse bewegingen, houdingen en uitdrukkingen. De persoonlijkheid van de mime-speler is niet meer gevangen in regels en techniek. Hem staat een groter arsenaal aan middelen ter beschikking om zich te manifesteren. (...) De traditie houdt de mimespeler gevangen in een vorm, die vaak belangrijker is dan de inhoudelijke ideeën.' (2)

Deze ontwikkeling stemt overeen met vergelijkbare verschuivingen in de beeldende kunst, hoewel die eerder plaatsvonden en consequenter zijn doorgevoerd. Het is de ontwikkeling van realisme naar abstractie, van overdracht van emoties (pantomime, Marceau, Van Reijn) naar de autonome expressie van emoties door middel van bewegingen die vaak gestileerd zijn, vloeiend, maar waaraan tegelijkertijd een dwingende vorm ontbreekt. Een Pierrot drukt, droevig kijkend, mondhoeken omlaag, een geschilderde traan op de wang, een onmiddelijk herkenbare emotie uit die door het publiek moeiteloos benoemd kan worden. Een abstract bewegingsspel (Ide van

Heijningen, Naomi Duveen, Bart Stuyf) benoemt geen emoties maar creëert dynamische patronen waaraan de toeschouwer emoties kan toekennen, ze worden hem niet op een zilveren dienblaadje gepresenteerd. Daardoor wordt het raadsel van de voorstelling groter en is een beschrijving ervan bijna onmogelijk. Bovendien zijn de interpretaties, als bij een abstract schilderij, gevarieerder en kunnen ze zelfs tegenstrijdig aan elkaar zijn. Een Pierrot is eenduidig, een louter visueel spel van beweging niet.

Een andere belangrijke ontwikkeling van de nieuwe mime - de mime zonder witte gezichten, zonder vlindervangers - is het verlangen uit andere theaterdisciplines ideeën en materiaal te putten. Mime heeft altijd een sterke annexatiedrift gemanifesteerd. Niet alleen taal maakt een belangrijk onderdeel uit van de moderne mime, ook video, filmbeelden, muziek, en een groep als Waste of Time laat zich inspireren door bestaande toneelstukken als Camino Real van Tennessee Williams. En onlangs speelde het Ka Theater Dagboek van de dief naar Jean Genet. Vervaagt het onderscheid tussen toneel en mime, Parfait Amour van Termiek is bijna een toneelvoorstelling, de grens tussen dans en mime is evenmin scherp te trekken.

Het gebruik van andere theatermiddelen in de regie van mimevoorstellingen verklaart Sjoerd Schwibettus van Bewegingsstudio Het Veem als volgt: 'De nieuwe mime heeft geen traditie van bestaande stukken, als het toneel, zodat iedere voorstelling door de groep zelf, op basis van eigen ideeën, uitgedacht en opgevoerd moet worden. Het is daarom niet verwonderlijk dat mimespelers naar andere mogelijkheden en disciplines zoeken om hun eigen expressiemogelijkheden te vergroten, als de essentie van de mime maar behouden blijft. Die essentie is het begrip dynamiek. Zowel taal, muziek en film bevatten de voor de mimespeler noodzakelijke dynamiek die hij over kan brengen naar zijn voorstelling; een mime-speler vertaalt filmbeelden bij voorbeeld in de dynamiek en het ritme van zijn eigen bewegingen, omdat een mimevoorstelling altijd gedacht wordt vanuit die beweging en niet vanuit een verhaal of een dramaturgisch perspectief. De verschuiving naar het theater betekent dat de mime over niet al te lange tijd het beste omschreven kan worden als 'theater maken met beweging'.'

Theater maken met beweging: bewegingstheater - dat woord lijkt het toverwoord te zijn voor de ontwikkeling van de mime van de laatste jaren, terwijl het woord moderne mime alweer aan betekenis heeft ingeboet. Mime blijkt uiterst gevoelig te zijn voor veranderingen, en dat is zowel zijn kracht als zijn zwakte.

In het nu volgende overzicht zal geprobeerd worden een schets te geven van de Nederlandse mime, zoals die zich tot op dit moment heeft ontwikkeld. Het begrip pantomime blijkt niet veel van zijn waarde en betekenis verloren te hebben; moderne mime en bewegingstheater onttrekken zich daarentegen meer aan een nauwkeurige omschrijving. Dit is geen wezenlijk pro-

bleem - waardoor zal bewegingstheater binnenkort vervangen worden? door bewegingsmuziektheater? - als de voorstellingen van de mimegezelschappen mij als toeschouwer maar blijven boeien, de dynamiek waarover Sjoerd Schwibettus heeft gesproken blijft gehandhaafd en de voorstellingen vooral telkens een nieuw licht op de werkelijkheid werpen, waardoor ik weer anders dan voorheen naar mijn omgeving en ook naar de mogelijkheden van de mime kijk.

Een voorbeeld. Sinds acteur teo Joling in een interview verslag deed van zijn gevecht met een eenvoudig theezakje kan ik niet meer onbevangen een pot thee zetten zonder aan de volgende regels te denken, die precies weergeven hoe een mimekunstenaar zijn materiaal tegemoet kan treden. Citaat van Teo Joling: 'Ik heb de problematiek altijd heel dicht bij huis gezocht. Bij een kop thee bij voorbeeld. Dan had ik een theezakje en dat moest in dat kopje zakken om die thee te kunnen maken. Het papiertje liet van dat touwtje los en het zakje viel naar beneden. Wat iedereen dan normaal doet is dat papiertje weggooien en dat zakje aan dat touwtje vasthouden. Maar ik probeerde dat touwtje weer aan dat papiertje vast te knopen. Terwijl ik bezig was om dat papiertje vast te maken liet het zakje ook van het touwtje los. Dan had je een los stukje papier, het touwtje en het zakje. Dus drie elementen en ik moest twee knopen maken in plaats van één. En het ascaleerde steeds meer. Op dit been had ik het stukje papier, hier het touwtje en hier het zakje. Dus echt helemaal uitgestald. Maar hoe komt dat touwtje nou daar? Dat werd steeds erger. Hoe komt het papiertje nu van dit been naar dat been? Ik schoof het zakje zo en dan hier dat touwtje, maar waar leg ik nou de knoop? Want als ik hier de knoop leg moet ik dit daar weer vanaf halen. Laat ik eerst het zakje maar ophangen. Uiteindelijk was de oplossing dat de thee uit het zakje liep en op de grond viel. Dan houdt het gewoon op.' (3)

Een mooiere omschrijving van hoe ontwrichtend de werkelijkheid van alledag kan zijn, is nauwelijks denkbaar. En tegelijkertijd geeft dit citaat een goed beeld van Jolings eigen werkwijze waarin hij de werkelijkheid telkens vanuit een verrassende en onverwachte invalshoek benadert. Even ontwrichtend als het gestoei met een theezakje. Deze ontregelende functie van kunst komt in de mime nauwelijks voor; theatergroep West (voorheen Nieuw West) is een ander voorbeeld.

Pantomime is in zijn zuiverste vorm behouden gebleven in de produkties van Rob van Reijn en de vroegere voorstellingen van Jan Bronk en zijn gezelschap Carrousel.

Terecht trok Rob van Reijn met zijn mimografie van Mozarts Die Zauberflöte veel aandacht. De voorstelling is een instrumentale bewerking van de opera, uitgevoerd door het Haags Blazersensemble, terwijl de dramatische lijn uitgebeeld wordt als pantomime. De opening van Van Reijns versie is al veelbetekenend voor zijn sobere interpretatie van Die Zauberflöte: prins Tamino, belaagd door een slang, komt Zu Hilfe zingend op maar van het wilde dier zien we niets, die

wordt door het spel gesuggereerd. Ook in latere voorstellingen van Van Reijn is de suggestie van voorwerpen, zoals het hoort in pantomime, een wezenlijk onderdeel van de verhaallijn. Daarbij komt hij tot treffende visuele en dramatisch sterke vondsten. In Kastjanka verbeelden verschillende doeken op het toneel, die doorzichtig zijn en waarop tegelijkertijd door middel van lichtprojectie afbeeldingen te zien zijn, de verschillende plaatsen van handeling die de toeschouwer in één oogopslag kan vatten. Daardoor krijgt de zoektocht naar het verloren hondje een krachtig effect. In beide produkties speelt Van Reijn de hoofdrol; Papageno in Die Zauberflöte en de clown Wladimir Doerow in Kastjanka, gebaseerd op een verhaal van Tsjechow.

Over zijn rolinterpretatie merkt Van Reijn op: 'Ik ga een figuur ontleden, niet typeren. Ik bouw een persoonlijkheid op, geef geen imitatie, dat is het verschil tussen een type en een karakter. In die karaktereigenschappen graaf ik. Ik vergroot en versterk ze en dan krijgt de figuur zijn eigen vorm. Een goede karikatuur hoeft niet zozeer een gelijkenis te zijn als wel een heel treffend beeld van iemand zijn persoonlijkheid.' (4)

Iedere handeling heeft in de voorstelling van Van Reijn betekenis, we hoeven nooit - als in de moderne mime - te gissen. Zijn voorstellingen zijn helder en humoristisch, wat hem tot de meest geliefde pantomimespeler van Nederland maakt. De traditionele en realistische vorm van mime die Van Reijn representeert dankt op dit moment zijn belang vooral aan diens perfecte technische vermogen. Op de Haarlemmerdijk 31 heeft Van Reijn met zijn gezelschap, Pantomime Theater Rob van Reijn, een eigen studioruimte gevonden.

Pantomimegroep Carrousel gebruikte in 1974 met Huize Achterom al bestaande teksten waarbij het doel was de muzikale bewegingen van taal te transponeren naar een mimografie. Sneeuwitje, dat al enkele jaren op het repertoire staat, is geïnspireerd op het bekende sprookje waardoor de groep de ontwikkeling van zuivere pantomime naar het spelen van stukken die tot het repertoire behoren voortzet.

Interessant en invloedrijk is BEWTH, in 1965 ontstaan op initiatief van Frits Vogels. BEWTH bespeelt niet met een afgeronde voorstelling een bestaande theaterruimte, maar het creëert voorstellingen binnen een architectonisch bijzonder bouwwerk waardoor de vorm van de uitvoering afhankelijk is van het gebouw waarin gespeeld wordt. Als locatie voor het maken van puur theater zonder betekenis, zonder boodschap of moraal koos BEWTH, verkorte vorm van Bewegingstheater, onder meer de Hollandse Manege in Amsterdam, het Koninklijk Paleis, de Pieterskerk in Leiden, de Fabriekshal Muysenweg in Utrecht. Het werk van BEWTH is het beste te vergelijken met visuele poëzie: zoals woorden op een bepaalde manier op de bladspiegel geordend een poëtisch visueel effect krijgen waaraan de lezer/kijker zijn eigen betekenis kan toekennen, zo bepaalt de opeenvolging van handelingen en bewegingen in een ruimte de betekenis van een BEWTH-

voorstelling die daardoor theatrale poëzie wordt, poëzie die geen eenduidige betekenis bezit en die ondergaan moet worden. Verhaal of logica is niet te vinden in de stijl van BEWTH, of het zou moeten zijn dat de wisselwerking tussen een statische ruimte en de bewegingen daarin van de mime-spelers en dansers van het gezelschap het verhaal vertelt van de spanning tussen stilstand en beweging.

BEWTH licht zijn stijl als volgt toe: 'Nee, we hebben nooit behoefte aan hevige schokeffecten. Het trilt wel, maar binnen onze stijl. We doen toch eigenlijk niet anders dan elke kunstenaar: iets 'darstellen', iets verbeelden of hoe moet je het anders zeggen. We laten onze beweging en de ruimte zien, maar dat zijn middelen. Het gaat toch uiteindelijk om onze reactie op de wereld. (...) Het gaat om de werking van tijd, stilte en ruimte.' En: 'Je krijgt contact met de ruimte door vuil te worden of op de vloer te liggen. De aanraking met die stenen gaat dan in je lijf zitten. Wat we doen is plukken en trekken aan dit gebouw, dat weer aan ons zit te plukken en trekken.' (5) Het gebouw waarvan hier sprake is, is de fabriek van Ryerson, of Jonker zoals ze vroeger heette, in de Grote Bickersstraat in Amsterdam.

De voorstelling in Utrecht, gespeeld in 1982, bestond uit een reeks bewegingstaferelen die door middel van locatie of geluid - het kloppen van hout op hout - met elkaar werden verbonden. BEWTH paste veel diagonale belichting toe waardoor de vloer van de hal, bezaaid met grind, in speelvlakken werd verdeeld. De exploratie van de ruimte bereikte een prachtig hoogtepunt op het moment dat een kraan witte doeken door de halfdonkere zaal meetrok. Extra spanning verleende de telkens verrassende opkomsten van de acteurs, zodat de hele fabriek leek te leven door de aanwezigheid van het gezelschap. Visueel en intrigerend; een uitdaging aan de fantasie van de toeschouwer.

In zijn beste produkties bereikt BEWTH dat het gebouw waarin wordt opgetreden niet langer doods en leeg van aanzien is, maar dat het tot een levend decor is geworden waarin tal van onverwachte theatrale mogelijkheden schuilen. Behoort BEWTH tot die gezelschappen die een voorstelling uitsluitend creëert vanuit dynamiek en beweging, het collectief Waste of Time daarentegen gebruikt in zijn laatste uitvoeringen als La Calle en De kloof teksten. De De kloof, gespeeld in januari 1983, gaan Wouter Steenbergen en Frits Jansen nog verder door een buitenstaander op te laten treden die de mimische handelingen voorziet van commentaar. Waste of Time, in 1973 ontstaan uit Mime Theater Will Spoor, probeert evenals West ontregelend en vervreemdend te werken op het publiek. In de beide genoemde produkties is sprake van de tragiek van de liefde als allesbeheersende emotie, waardoor het gezelschap nadrukkelijker dan bij voorbeeld BEWTH of Bewegingsstudio Het Veem een herkenbare thematiek in de voorstelling verwerkt. In De kloof geeft de groep een uitbeelding van een onmogelijke driehoeksverhouding, in La Calle is de liefde

gereduceerd tot een zaak van bankbiljetten in handen van ijzige nachtclubbeigenaren. In beide produkties is het decor overladen met rekvisieten die achteloos over de vloer zijn verspreid. De esthetiek van BEWTH is vreemd aan Waste of Time.

In de loop van de tijd is Waste of Time zorgvuldiger gebruik gaan maken van muziek in de voorstellingen, die aanvankelijk slechts met 'geluid' werd aangeduid. De muziek die Mike Floothuis maakte voor La Calle was meer dan alleen een decor van klanken; naast de functie die het had om het dansspel tussen twee acteurs waarmee de voorstelling opende te sturen, kreeg het een zelfstandige rol toebedeeld waardoor de thematiek van het toneelstuk Camino Real van Tennessee Williams waarop het stuk is gebaseerd steeds schrijnender werd van toon.

Toch kan ik me niet aan de indruk onttrekken dat Waste of Time, ondanks het gebruik van muziek, teksten en bestaande stukken, zijn eigen stijl niet duidelijk heeft afgebakend. Een van de uitgangspunten van het gezelschap luidt 'er is geen theater, er is geen mime'. Natuurlijk kan vanuit een dergelijk nulpunt tóch boeiend theater gemaakt worden als er maar voldoende inventiviteit in huis is om aan die visie gestalte te geven. Die visie ontbreekt al te vaak, zodat de voorstellingen in hun totaliteit weinig evenwichtig en uitgebalanceerd zijn. In ieder geval brengt Waste of Time mime- produkties over herkenbare onderwerpen, vaak verrijkt - als in La Calle - met fraaie bewegingsvondsten.

De coöperatieve vereniging mimetheater Termiek heeft al vanaf het begin van zijn ontstaan, in 1977 op initiatief van Will Spoor, gebruik gemaakt van verhalende elementen in de voorstellingen, in tegenstelling tot bij voorbeeld Griftheater dat louter associatief en abstract werkt. Naar aanleiding van Parfait amour, een produktie waarin mime en toneel een geslaagde synthese vonden, licht speler Teun Luijendijk toe: 'Op dit moment zoeken wij, als in Parfait amour, naar een vorm waarin zowel beweging en de mime als de tekst een gelijkwaardige rol toebedeeld krijgen, daarnaast zijn gevoelsmatigheden tussen mensen voor ons van belang. Wij bouwen niet, zoals het Griftheater, een produktie op vanuit een beeld, maar gaan uit van een thema, zoals Schreeuw uit de toren of in Parfait amour de illusie van de liefde.' (6) Zowel Termiek als Griftheater hebben onderdak gevonden in gebouw Plancius aan de Plantage Kerklaan in Amsterdam.

Een duidelijke thematiek bezit ook de door Hans Bosch ontworpen en geregisseerde voorstelling Rapporti Impari die bedoeld was zich af te spelen op de muren van de Bijlmerbajes (Huis van Bewaring Over-Amstel). Het gezelschap kreeg echter geen toestemming en moest noodgedwongen de voorstelling in de eigen studioruimte spelen; desondanks is Rapporti Impari een interessante voorstelling geweest, waarin Termiek vindingrijk gebruik maakte van belichting en het ruimtelijk werkende decor goed tot zijn recht kwam.

Rapporti Impari vertelt het verhaal van gevangenen die na

jaren van relatieve beschutting in de gevangenis terugkeren in de buitenwereld die zij als vijandig ervaren. De onderliggende thematiek is die van de tegenstelling tussen binnen- en buitenwereld, tussen wat vertrouwd is en boosaardig. De eerste helft van de voorstelling speelde zich af achter een zwart doorzichtig scherm en verbeeldde de gevangenis waarin een vrouw, een violist en een in het wit geklede man plaats hadden genomen. De scènes - een achtereenvolgende, het zingen van een klagelijk lied, begeleid door de viool - ademden de rust en stilte van het verblijf in een huis van bewaring. Op het moment dat het zwarte doek zakte kregen we zicht op de verwarrende buitenwereld, geregeerd door koningin Beatrix en Den Uyl. Geleidelijk worden de ex-gevangenen opgenomen in de wereld van alledag en nemen zij zelfs het taalgebruik van Beatrix en Den Uyl over - taal die boordevol stoplappen en nietszeggende clichés zit. Van de ene gevangenis naar de andere, dat blijkt de beste karakteristiek te zijn van Rapporti Impari. Hans Bosch en Termiek geven uitdrukking aan deze sombere visie in een bewegingsvoorstelling die een groot aantal sterke beelden kent, waardoor zich de gedachte opdringt dat Termiek niet alleen verhalende elementen in een mimografie opneemt, maar ook elementen die ontleend zijn aan de beeldende kunst.

De laatste produktie van Termiek, Tussen twee voetstappen, is een zuivere bewegingsvoorstelling. Spelers Paul Korssen, Teun Luijendijk en Willemien Oosterveld zijn met elkaar ontwikkeld in een spel van aantrekking en afstoting, van het zoeken naar wederzijds contact en tegelijkertijd het afwijzen daarvan. Het eenvoudige, uit kille buizenconstructies bestaande decor weerspiegelt heel precies de emotionele kilte die uit de voorstelling spreekt en die versterkt wordt door de elektronische muziek van Kees van Zelst. De voorstelling is symbolisch zwaar beladen: Teun Luijendijk slaat op het dieptepunt van zijn teleurstellingen, als al zijn pogingen om in contact te komen met een van de twee anderen mislukten, een gele bos bloemen aan flarden. Toch is het uiteindelijke effect van Tussen twee voetstappen een van rust en orde, veroorzaakt doordat begin en slot wat vorm betreft identiek aan elkaar zijn, maar de inhoud heeft zich ontwikkeld van hoop op verbetering naar pessimisme. Ook Parfait amour dat handelde over de liefde tussen een ober en een bezoeker, gespeeld door Teun Luijendijk en Trees ten Brummelaar, eindigde tenslotte in mineur.

Seizoen 1983-1984 is voor Termiek het laatste seizoen; met ingang van 1 september 1984 hebben de leden van Termiek besloten het gezelschap op te heffen, zodat meer recht kan worden gedaan aan de individuele artistieke eisen van ieder afzonderlijk lid dat elk zijn eigen weg wil volgen.

Griftheater, opgericht in 1975 door Frits Vogels, creëert 'beelden op het tussengebied van toneel, dans, beeldende kunst en muziek, met vooral de laatste tijd een sterke voorkeur om muziek in de produkties te integreren'. (6)

De mate van abstractie en stilering van voorstellingen door dit gezelschap, dat zuivere bewegingskunst brengt met titels als Tegenlicht, Beeld voorbij beeld, is hoog. De agressieve vioolmuziek van componist Leonard van Goudoever speelt in het onstuimige dansspel Tegenlicht een belangrijke rol, niet als klankbord maar als inspiratiebron van de bewegingen. De vorm van Tegenlicht is niet verhalend; Griftheater wil met behulp van scènes die associatief met elkaar verbonden zijn en uit elkaar ontstaan de verbeelding van de toeschouwer stimuleren. Vogels: 'Om het met een groot woord te zeggen is het mijn opdracht theater te maken dat spannend is omdat het publiek alle ruimte krijgt zijn interpretaties te formuleren. Je kunt onze voorstellingen vergelijken met een expositie van schilderijen: de werken hangen in de zaal in een bepaalde volgorde die intuïtief tot stand is gekomen en waarin op het eerste gezicht nauwelijks een logische opeenvolging is te ontdekken. Maar gaandeweg de rondgang door de tentoonstelling creëren de bezoekers hun eigen verhaal. Dat proces is vergelijkbaar met de visuele ervaringen die wij oproepen.'

Temidden van de huidige mimegezelschappen verraaft het Griftheater een obsessionele dwang het bewegingstheater te perfectioneren en de grenzen ervan zeer geleidelijk te verschuiven in de richting van de moderne dans, waarbij steeds intensiever gebruik wordt gemaakt van muziek. De vakbekwaamheid van de voorstellingen is hoog; de groep neemt geen toevlucht tot effecten of buitenissige trucs als die niet door de inhoud van de produktie gedictieerd worden.

Enkele voorstellingen laten zich het beste interpreteren als onderzoeksprojecten - waarmee allesbehalve gezegd is dat ze daardoor academisch zouden zijn. Integendeel. De serie Transparanten, waartoe de produkties Glazen Huis, Ruit II, De Nabrief en Tegenlicht behoren, is een onderzoek naar het verschijnsel reflectie en belichting en de wijze waarop een theatervoorstelling gestuurd wordt door belichting en de weerkaatsing van theaterlicht op spiegelende decorstukken. Wie de voorstellingen gezien heeft zal ontdekken dat dankzij de schitterende belichting beelden eruit nog lang in het geheugen bewaard blijven. Deze combinatie van vakmanschap en emotionele geladenheid - Tegenlicht bij voorbeeld dankt zijn theatrale kracht aan de inzet waarmee de dansbewegingen worden uitgevoerd - maakt van het Griftheater een belangrijk gezelschap waarvan het werk vergeleken is met Deafman Glance van Bob Wilson. In een aantal gevallen is die vergelijking terecht.

Halina Witek van het pantomimetheater Het Klein bereikt in sommige van haar produkties het kritische moment waarop een louter esthetische voorstelling niets anders dan zichzelf meedeelt en daardoor slechts innerlijke leegte verraaft, in plaats van de dwang in een voorstelling iets mee te delen of, zoals bij het Griftheater, een aspect van het theater aan een in een bewegingsspel gedramatiseerd onderzoek te

onderwerpen. Halina Witek creëert 'een wereld van mooie plaatjes', waarvan de schoonheid kan betoveren als je er gevoelig voor bent. De witte engel en Tango, gespeeld in 1982 en 1984, zijn een consequente uitwerking van haar esthetische en overgestileerde visie op pantomimetheater. Handelingen zijn bij Het Klein nooit agressief; alles geschiedt in een etherisch waas van verdroming en suggestie. Misschien kan haar manier van theater maken het best omschreven worden met 'impressionistisch': oogstrelend, gevoelig maar niet zinnelijk, sfeervol.

Van Het Klein naar West (Nieuw-West), ontstaan in 1977, is in de mimewereld de stap van een reus. Het gezelschap tooide zich met namen als Verenigde Kunstintegratie en Corps Diplomatique en bewijst daarmee in de eerste plaats dat het zich ongrijpbaar wil maken. Het credo van Waste of Time, 'er is geen theater, er is geen mime', lijkt rechtstreeks van toepassing te zijn op deze groep mimespelers die afkomstig is van de Mime-opleiding.

Het gezelschap beschrijft zijn voorstellingen, Prae, Panta Rei en Senzachrome, als 'beheerste anarchie' en 'het zoeken naar misverstand'. Deze mimestijl ligt in het verlengde van de hausse van het bewegingstheater van ruim tien jaar geleden toen de bindende verhaallijn werd losgelaten en in principe alles theater was, waardoor voorstellingen over niets konden gaan. 'Ons spel is schijn', beargumenteert West. 'Daar valt ook de schijn van inhoud onder. Je komt er misschien toe een lading te geven aan een woord of een beeld, maar dat bestaat meer uit het laten vallen van de naam Jezus en de weg naar Golgotha.' (7)

Evenmin als het verhaal nog enige vormdwang aan een voorstelling kan geven, is de techniek of zo men wil de ambachtelijkheid (vgl. Rob van Reijn) daartoe in staat. In april 1984 ging Vier kwartier van Patries Moulen in première, een voorstelling die tot in de kleinste details schatplichtig is aan West waarvan regisseur Moulen deel uitmaakte. De enige factor die structuur aanbracht was het begrip tijd: exact na de vier kwartier uit de titel beëindigden de spelers de uitvoering, zoals Tussen twee voetstappen van Termiek ook een uur duurde en de performances van Rob Malasch, Bedenk, eveneens. En nog een andere mimevoorstelling duurde precies een uur, Oersprong bij Prisma. Je kunt de klok erop gelijk zetten.

Terug naar West en Patries Moulen. De weigering van deze theatermakers om stilering aan te brengen uit zich ook in het overdadige gebruik van rekwisieten: in nagenoeg elke voorstelling ligt de speelvloer overvol met voorwerpen waarvan slechts enkele de magere handeling ondersteunen, terwijl andere ongebruikt hun plaats blijven innemen. Naar de beheersing in de anarchie, ofwel: de orde achter de - schijnbare - vormloosheid, moet de toeschouwer zoeken. Vooralsnog lijken West en Patries Moulen een rekening met de begintijd van de jaren zestig te willen vereffenen. Kledij, stoelen

en banken waarop meer gelegen dan gezeten wordt, batterij pick-ups en een geprikkelde vorm van verveling bepalen de toon van de produkties, waarvan niets met zekerheid is vast te stellen, omdat de scènes noch door een verhaal noch door een essentiële thematiek met elkaar zijn verbonden. De toeschouwer interpreteert - tenzij hij er de voorkeur aan geeft de beelden over zich heen te laten komen en zijn begripsvermogen uit te schakelen - en de gezelschappen verdwijnen onzichtbaar achter hun voorstellingen. Wie betekenis wil toe-kennen aan wat hij ziet is daarvoor zelf verantwoordelijk. Samenvattend: de chaos van de werkelijkheid is een uur lang een georganiseerde chaos in het theater.

In 1978 werd door Sjoerd Schwibettus de Bewegingsstudio opgericht, later genoemd Bewegingsstudio Het Veem naar de pakhuizen aan de Van Diemenstraat in Amsterdam die het gezelschap bespeelt. Schwibettus is een van de meest fantasierijke mime-regisseurs van het ogenblik. Voorstellingen als 'n Stoel om in te zitten en Vergezicht vallen op door een originele combinatie van humor en absurdisme waaraan, zoals inmiddels duidelijk zal zijn, een verhaallijn ontbreekt. Schwibettus creëert situaties die bestaan uit een mengeling van dans, muziek, tekst en mime. In de bewegingspatronen speelt de herhaling een belangrijke rol, bij voorbeeld in 'n Stoel om in te zitten als drie acteurs telkens op het punt staan te vertrekken en daartoe de noodzakelijke handelingen verrichten als jas omslaan en koffer optillen, maar zich keer op keer bedenken en terugkeren naar de uitgangshandeling. Ook voorwerpen worden uit hun vertrouwde en alledaagse omgeving gelicht en in een afwijkende context geplaatst. Broodroosters maken een hels spektakel, pedaal-emmers brengen muziek voort en lichtschakelaars veroorzaken melodietjes. Voor Het Veem geldt wat voor Teo Joling, zij het op heel andere wijze, eveneens van belang is, namelijk de andere visie op de werkelijkheid die de voorstellingen bieden. In Vergezicht zijn hoofden omkranst door een lijstje opeens artistiek verantwoorde schilderijen geworden, waardoor het hele begrip 'kunst' in een ander daglicht komt te staan.

De lijfelijke poëzie van de voorstellingen van Het Veem betekent het zoeken naar een synthese van mime en moderne dans. In Verslag van een onderzoeksperiode omschrijft Schwibettus de verschillen tussen beide disciplines als volgt: 'Voor mij is binnen mime altijd sprake van een 'konflikt', een tegenkracht, richting of beweging. Er is een beleving in en met de beweging, een dramatische ontwikkeling in een beweging; meer dan een gevoelsuitdrukking alleen van beweging. Mime is aardser, konkreter, ondanks verregaander stilering. Ze refereert aan een herkenbare 'alledaagse werkelijkheid', daar is in de grond ook de mimetechniek op gebaseerd. (...) Dans is in essentie een puurheid van beweging, werkt vanuit een meer volledige lichaamlijkheid. Dat een dramatische ontwikkeling binnen een beweging een vaak totaal andere konsekwentie meedraagt en logika vraagt is vaak kon-

fliktstof in het werken met dans(ers). (8)

In deze uitspraken beluister ik in de eerste plaats het streven naar een mimografie die dynamischer is en minder anekdotisch dan de traditionele pantomime, terwijl een dramatische verhaallijn toch behouden blijft, hoe vaak die ook afwezig of nauwelijks herkenbaar is. Schwibettus denkt in een dramatische dynamiek, terwijl het Griftheater bij voorbeeld uitgaat van gestileerde dynamiek. In de schaal tussen dans en mime staat het Griftheater dichterbij de dans en Het Veem dichterbij de mime.

In de lijn van de mime die verwarring sticht en die op ongebruikelijke plaatsen te zien is opereert het gezelschap Tender, waarvan de leden zich in het openbaar vervoer vertonen, in zwembaden of in een warenhuis als de Bijenkorf om daar het publiek te confronteren met performances. De opzet van Tender is duidelijk: theater buiten de geijkte theaters om ontregelt het publiek en dwingt het beter naar zijn omgeving te kijken dan het gewoon is.

Ook de al genoemde Teo Joling ontwricht de verwachtingen van het publiek in voorstellingen - veelal in samenwerking met muzikanten als Maurice Horsthuis, Maarten van Regteren Altena en Willem Breuker - die op geen enkele manier de stijlvolle, kunstzinnige mime van Griftheater of Termiek volgen, maar eigenzinnige optredens zijn die improviserenderwijs tot stand lijken te komen. Triomf in As, Jolings laatste programma, is een parodie op het traditionele recital, gegeven in de Kleine Zaal van het Concertgebouw. Waar de stijl van Marceau uitgewogen en hoog cultureel is, wil Joling ontregelen. Om het verhaal over het theezakje af te ronden: '(ik) ontdekte dat de muziek die Maarten (Altena) intussen op zijn bas speelde heel goed aansloot op de problematiek van het theezakje. Ik kon eigenlijk zo lang als ik wilde maar rommelen en klooiën met dat ding, terwijl de muziek daarmee synchroon liep. Dat nummer stond dan vast, maar er kon zich ook ter plaatse iets voordoen bij zo'n muzikant die uit de hoek van het Amsterdamse muziektheater komt. Dat is een unieke theatrale ontwikkeling geweest, die die jongens het lef heeft gegeven om hun instrumenten los te laten en maar kijken wat er dan gebeurt. Dat merk je bij al die muzikanten: dat ze niets liever willen dan niet spelen, om de zaak te ontwrichten, om maar iets te laten gebeuren.' (3)

De dynamiek die de essentie is van de mime schuilt niet alleen in de beweging van de acteurs, maar ook in de opbouw van de voorstelling die meer dan in de traditionele mime ruimte laat voor onverwachte gebeurtenissen en verrassende wendingen.

De explosie van de mime in het begin van de jaren zeventig heeft in artistieke zin de grootst mogelijke vrijheid gecreëerd die mogelijk is in enige kunstvorm. Het aanbod van mimevoorstellingen is gevarieerd. De pantomime van Rob van Reijn, die teruggrijpt op de Commedia dell'arte en Marcel Marceau, figureert op dit ogenblik naast ogenschijnlijk

anarchistische bewegingsvoorstellingen waarin de geestelijke vader van de lichaamstaal, Etienne Decroux, nauwelijks is te herkennen. De aanzet die Will Spoor ruim vijftien jaar geleden voor het bewegingstheater gaf, heeft tal van gezelschappen geïnspireerd om voorstellingen te produceren die niet alleen sterke banden hebben met toneel en de moderne dans, maar ook nadrukkelijk zijn geënt op beeldende kunst en muziek.

Het beeldende theater dat het resultaat is van de bemoeienis van de moderne mime en het bewegingstheater met de beeldende kunst vinden we bij BEWTH, Termiek, West en Griftheater. Sommige voorstellingen van deze gezelschappen wekken de indruk tot leven gekomen schilderijen te zijn. De vormgeving is picturaal en visueel; de ontbrekende verhaallijn lijkt terug te keren in dramatische beelden die een verhaal vertellen, niet logisch en realistisch, maar associatief. Met name de serie Transparanten van het Griftheater verraaft een grote beheersing door het gezelschap van theater dat zich sterk heeft geïdentificeerd met de beeldende kunst. De voorstellingen zijn ruimtelijk, dat betekent dat het denken in bewegingen - uitgangspunt van iedere mimevoorstelling - aangevuld wordt met het denken in vormen, die afhankelijk zijn van de ruimte waarin gespeeld wordt. Frits Vogels: 'Bij theater als ruimtelijke of beeldende vormgeving is in het algemeen die vormgeving de bepalende faktor in het werkproces en voor het eindprodukt.' (9)

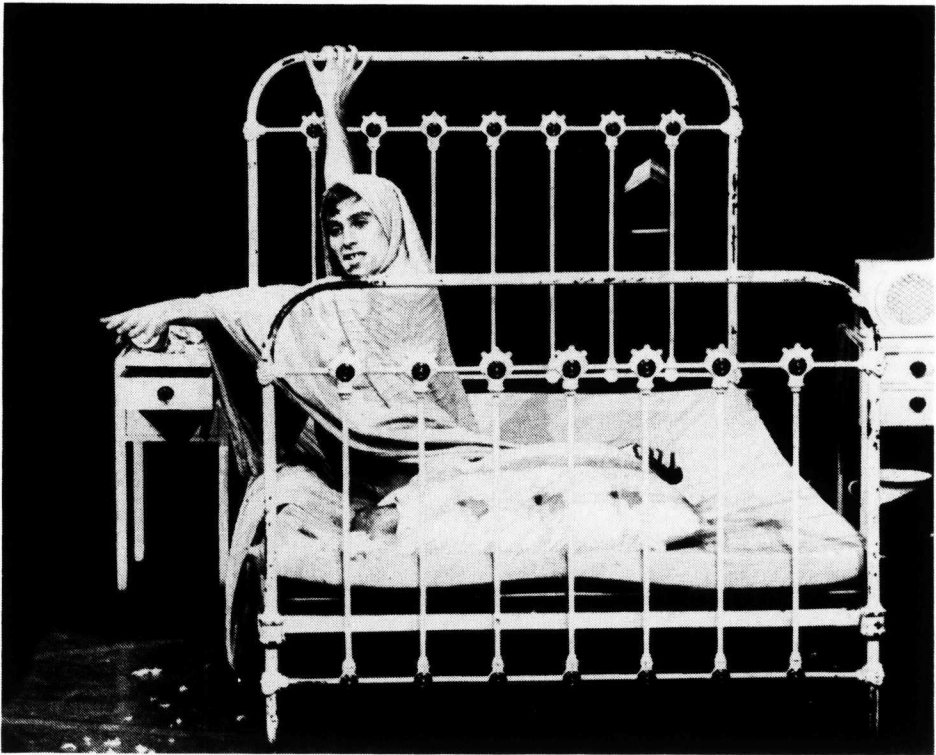
De annexatiedwang van het bewegingstheater heeft tot gevolg dat de gekozen theatermiddelen steeds meer geïntegreerd worden in de voorstellingen. Het decor is, zeker bij het beeldende theater, onlosmakelijk met de mimografie verbonden en maakt er zelfs een even wezenlijk onderdeel van uit als de bewegingen van de spelers. Decor is niet langer decoratie, aankleding. Voor de muziek geldt hetzelfde: niet langer is zij klankbord, aangenaam middel om de stilte te verdrijven, zij krijgt binnen de voorstelling een even belangrijke theatrale waarde als het decor en de bewegingen. De mooiste denkbare ontwikkeling in het bewegingstheater zou zijn dat muziek, tekst, beeldende kunst en dynamiek tot een synthese gebracht worden, zodat het een niet ondergeschikt is aan het ander, zoals in het meeste toneel altijd nog het primaat geldt van het gesproken woord.

De voorstelling Beeld voorbij beeld van Naomi Duveen opende met jazzmuziek, live door de muzikanten ten gehore gebracht. Daarna voltrok de voorstelling zich in relatieve stilte, zodat de toeschouwer in zijn geheugen moest graven om muziek en dans met elkaar tot een eenheid te brengen. Jeanette van Steen in Onderwerp bereikte een overtuigende synthese met de muziekcompositie van Boudewijn Tarenskeen die schijnbaar moeiteloos vervloede met het sobere, esthetische bewegingsspel. Haar voorstelling is even poëtisch als dramatisch in de wisselwerking tussen licht en donker die de bewegingen stuurt.

Tenslotte: het bewegingstheater vertoont weinig verstarring. Het putten uit andere disciplines als dans, beeldende kunst, muziek en toneel verrijkt de artistieke mogelijkheden van de moderne mime en kan op zijn beurt op deze disciplines een stimulerende invloed uitoefenen. Het enige gevaar dat het bewegingstheater - en niet de mime - bedreigt is dat van de vormloosheid nu techniek en mimografie nauwelijks nog dwingende eisen stellen aan de spelers. Groepen als Griftheater, BEWTH, Bewegingsstudio Het Veem en bewegers als Jeanette van Steen en Naomi Duveen verraden in hun voorstellingen een groot vormbesef dat gepaard gaat met voldoende zeggingskracht om de uitvoeringen niet uitsluitend esthetisch of artistiek te laten zijn. Het denken in beweging is voor de mime even essentieel als het creëren van een vorm waarin de voorstelling wordt gegoten. Anarchie - beheerst of niet - leidt tot belangrijke initiatieven en vernieuwingen, maar alleen een wezenlijke, door de inhoud van de theateruitvoering gedicteerde vorm kan die vernieuwingen tot belangrijke artistieke ontwikkelingen bestempelen.

BIBLIOGRAFIE

1. Frits Vogels, Impuls voor de nieuwe mime. In: Toneel Teatraal, jaargang 104, nr 3. Blz. 26.
2. Nieuwe mime-produkties zijn wazig en naïef. In: NRC Handelsblad, 10 december 1980.
3. Iedereen is allergisch geworden voor mime. Interview met acteur Teo Joling. In: Haagse Post, 11 februari 1984.
4. Mime is een beladen woord. Interview met Rob van Reijn. In: NRC Handelsblad, Cultureel Supplement, 20 april 1979.
5. Bewegingstheater in een oude fabriek. In: NRC Handelsblad, 29 april 1977.
6. Zomerfestijn op twaalf locaties zonder pluche. In: NRC Handelsblad, 30 juni 1980.
7. De dubbelrollen van Nieuw West. In: NRC Handelsblad, 4 december 1981.
8. Sjoerd Schwibettus e.a., Verslag van een onderzoeksperiode. Instituut voor Theateronderzoek, februari tot en met april 1981.
9. Frits Vogels, Ruimtelijk theater. In: Toneel Teatraal, jaargang 103, nr 7. Blz. 22.



Termiek

Beperkte ballast



Grifteater

Estafette



Teo Joling

Solo



Bewegingsstudio Het Veem

Een stoel om op te zitten

Frits Vogels

In de zeventiger jaren (ook wel de jaren van de mime-explosie genoemd) hoorde je van veel theaterliefhebbers dat 'er in de mime iets te beleven viel; daar gebeurde tenminste iets'. Het ging toen in het theater dat zich wilde vernieuwen om de ideeën, niet om de virtuositeit van de uitvoerenden. Integendeel. En dat tegendeel werkte toen bevrijdend en is nu de bedreiging.

Mimers zijn wel alles-doeners maar (nog) geen alles-kunners. In deze tijd van restauratie, van een hernieuwde eis van perfectie ontstaat de achterstand van de voorsprong.

En in plaats van dat beschouwen als een normale golfbeweging wordt ineens de vraag weer actueel: is de mime een zelfstandige of een toegepaste kunstvorm? Wat is de identiteit van de mime? 'De mime', kun je daar met zo'n grote diversiteit eigenlijk wel over spreken? Vanuit de voorstellingen/manifestaties gezien denk ik niet. Maar vanuit de beoefenaars zou het moeten kunnen.

TOEN

Een sprong in het verleden om dat te verduidelijken:

't Is waanzin om schilders, musici, acteurs, dansers te vragen: 'Wat is dat eigenlijk, schilderkunst, muziek, etc.?' Maar van mimers wordt bijna dagelijks verlangd dat zij op hun gebied een dergelijke vraag beantwoorden, en als zij dan met de mond vol tanden staan (denkt u zich het antwoord van die anderen eens in), is medelijden het beste waarop valt te hopen.

Als beeldende of andere kunstenaars hun visie geven, kunnen zij dat doen in de wetenschap dat het achterland van waaruit zij spreken een beeld oproept bij de gemiddelde toehoorder of lezer.

Bij de mime ligt dat anders; vóór de spelers hun visie hebben kunnen geven zijn zij al voor de wolven gegooid omdat hun ideeën stoelen op iets dat een zo vaag en verdeeld beeld geeft, dat de misverstanden er al zijn vóór er een gedachte is gewisseld. En of zij het nu goed proberen te maken met vaagheden als 'de essentie zoeken vanuit de beweging en die er weer in vertalen', of 'een gedachte ruimtelijk gestalte geven', zij voelen toch dat dat voor hen wel waar kan zijn, maar dat een dergelijke abstractie net zo goed kan gelden voor beeldhouwers, dansers, acteurs, filmers, die daar dan weer hun associaties bij hebben, enzovoort.

Bovendien maken de vakmensen zelf het de belangstellende leek ook niet makkelijker omdat zij door de ontwikkeling

waar de mime nog steeds in verkeert nogal tegenstrijdig en onhelder zijn.

Het was Etienne Decroux die de mime (weer) ontworstelde aan de andere kunsten, toneel, dans, illusionistische kunsten als jongleren, goochelen en acrobatiek en de beeldende kunsten. Hij verzamelde stukje bij beetje bewegingselementen en kwam zo tot een articulatieschema dat inderdaad uniek genoemd kan worden, omdat het voor het eerst niet van 'expressie' uitgaat, maar van de anatomische mogelijkheden van het menselijk lichaam. Deze plastische techniek vulde hij aan met de elementen kracht en tijd en hij kwam daarbij op zijn beroemde term 'dynamo-ritme'.

Hiermee waren de bouwstenen voor zijn 'essentie-filosofie' gegeven en was meteen de benauwende vraag voor elke mime-speler ontstaan: is iets dat zozeer de essentie zoekt en is, niet te beperkt om na enkele variaties nog te kunnen boeien? Natuurlijk zit daar een kern van waarheid in, maar hoe essentieel kan een mens zijn voordat het materiaal waar hij zich van bedient identiek wordt omdat het 'kernmateriaal' is?

En bovendien: is het stellen van deze vraag niet meteen het toegeven van eigen zwakte omdat men te ver van de essentie is afgeraakt? Als we bij de mime werkelijk de kern kunnen raken, en de recente mimegeschiedenis bewijst dat dat kan, waarom dan geen vertrek vanuit de mime?

De mimespelers zullen hetzelfde moeten gaan doen wat dansers en acteurs al zolang doen: zoals zij de mime gebruiken en toepassen en hun gebied tot over dat van de mimespelers uitbreiden, zo zullen de mimers ook hun gebieden verder moeten binnengaan en ze weer dienstbaar maken aan hun bron.

Bovendien moeten zij hun gebied ook uitbreiden naar de beeldende kunsten, die als mede-ruimteverdelers in het verlengde liggen; ligt hier misschien het beginpunt?

Rest de mime-speler zijn lichaam meer te ontwikkelen zonder ook de stem onbenut te laten als dat nodig is.'

Het bovenstaande is een verkorte versie van een artikel van mijn hand dat in 1964 in Vrij Nederland verscheen onder de titel 'Waar gaat 't met de mime naartoe?'.

NU

Wat is er van die hooggestemde verwachtingen terechtgekomen? De vraag 'wat is mime?' wordt helaas nog dikwijls gesteld in plaats van de vragen naar het waarom en hoe.

De ontwikkelingen in de mime hebben gedeeltelijk zo plaats gehad als geschetst: er zijn verschillende soorten ideeën-theater verwezenlijkt, naar de dans toe, naar het toneel toe, naar de beeldende kunst toe, naar de muziek toe. Er is nu bewegingstheater met kunstenaars uit al deze disciplines die dan weer hun vakmanschap laten meespreken in de betreffende manifestaties.

Het binnenhalen van mensen uit andere disciplines is het antwoord op de stagnatie in de ontwikkelingen na de mime-explosie: in hun onderzoekingsdrift doen de mimers aanvan-

kelijk bijna alles zelf, of het nu muziek, stemgebruik, ruimtelijke vormgeving of iets anders is. Eén van de gevolgen en later zelfs doelen is vervreemding, ontregeling, agressie, zowel bij publiek als bij theatermakers. En dat vreet vooral bij de mimers diep in: hun vakidentiteit ontregelt mee.

Verzadiging van publiek en makers slaat toe; andere theatermakers uit toneel en dans pakken het gebodene op.

(Om misverstanden te voorkomen: ik beweer hiermee niet dat nieuwe stromingen allemaal uit de mime komen; wel, dat de mime een belangrijke steen heeft bijgedragen.)

Kortom, aan veel theaterprodukten is niet meer af te lezen uit welke discipline ze afkomstig zijn. Voor muziek, toneel, dans, beeldende kunst is dat geen probleem, omdat de oervormen ook beoefend blijven. In de mime is dat minder het geval; de pantomime beschouwen de meeste moderne mimers niet als behorend tot hun achtergrond (wellicht ten onrechte), de mime corporeel wordt wel getraind en gerespecteerd maar amper intensief beoefend.

Als de identiteit van een kunstvorm niet meer te zien is aan de eindprodukten, zoals die aan het publiek getoond worden, zal die kunstvorm zijn identiteit moeten ontlene aan zijn beoefenaars. Toegepast op de mime bespeur ik een minachting en zelfs een gêne onder de beoefenaars voor hun gronddiscipline. Kan het beschamender?

Je kan nog zoveel mime-technieklessen volgen, je kunt je blauw oefenen op de onvolprezen articulatie-techniek, als het niet vanuit 'de primaire neiging tot mimen' is, kun je een vakontwikkeling wel vergeten.

TOEN

Dit is geen nieuw probleem; weer een duik in het verleden: 'De neiging tot mime is primair.

De interpretatie komt daarna.

De rotzooi komt bij de omkering.

En doordat men met aan stupiditeit grenzende obstinaatheid de mime als fenomeen verwacht met z'n vermeende (en bij gebrek aan beter, ten dele aan andere kunsten ontleende) cultuurwaarde, die een bijverschijnsel is van de elementaire neiging tot mimen, wordt de mime 'an sich' tot een bijverschijnsel.

Alle lieve jongers die het geploeter van de mimers gadeslaan weten je dan ook te vertellen dat mime toch immers geen zelfstandige waarde heeft en dat je heel verstandig doet er wat echte kunst bij te doen. Dat is tegen mijn zere been: zolang ik nog met mijn oogjes dicht naar een stukje muziek kan luisteren, kan ik met mijn oogjes open naar een stukje mime kijken.

Mime is een elementaire neiging tot nabootsen van waargenomen (geziene, gevoelde, gehoorde) beweging. Een direct identificatieproces.

Wat de mimespeler laat zien zijn de waarnemingen die zijn persoon raken en door hem geselecteerd en gerangschikt worden.

Goede mime is mime waar de neiging, de waarneming, de lichamelijke potentie en de selectie een eigen oorzakelijk verband hebben. Dat de uitwerking van dat verband te maken heeft met het cultuurpatroon waarin de mimer leeft, is nog wat anders dan dat die mimer zich bezig moet houden met de culturele functie van zijn mime.

Ik beschouw dit alles als een gapende open deur als je over muziek praat. Maar muziek is.

Ik denk dat mime een even elementaire neiging is als dansen en zingen en toneelspelen.

Wat ik bepleit is dat wij - uitvoerders en kijkers - ons er bij neerleggen dat we een primitieve neiging bespelen (en met primitief bedoel ik niet schattig en onbeholpen, maar elementair) en geen cultuurkanon.

Het heeft geen zin je met mime bezig te houden als je de elementaire neiging ertoe wantrouwt, dat wil zeggen geen eigen waarde durft toe te kennen.

Dan wordt je een cultuurfraudeur. Niet omdat het immoreel zou zijn om commercieel, vormend of experimenteel te zijn, maar omdat je door dergelijke cultuurpreoccupaties het fenomeen versjacht.''

Aldus Will Spoor in Toneel/Teatraal in 1973.

NU

Mimers hoeven dus nergens anders bij te horen dan bij hun eigen vakgebied. Vandaar hebben zij een prima uitzicht op alle andere voor hun relevante disciplines. Ze hebben er recht op die te gebruiken, zoals o.a. het toneel de literatuur en de dans de muziek gebruikt. Maar wie niet vanuit die primaire neiging en aldus ontwikkeld vakmanschap een andere discipline binnengaat weet op den duur van veel een beetje. Dat was misschien genoeg om onbevangen te beginnen aan nieuwe ontwikkelingen, toen alles kon en alles mocht. Nu zijn de bakens verzet: er is een hernieuwde eis van technische perfectie, samengaan met boeiende vernieuwing. Zo'n eis komt niet in de eerste plaats van het publiek, die komt van theatermakers die er aan toe zijn de verworvenheden van de experimenten en onderzoeken uit te bouwen. Voortgaan op de ingeslagen wegen leidt tot minder spectaculaire veranderingen en vernieuwingen dan in de zestiger en zeventiger jaren. Verder komen, consequent doorwerken en spannend theater maken vereisen groot vakmanschap.

Verfijning van artistieke ideeën en het maken van gevolgtrekkingen kunnen ook leiden tot noodzakelijke verandering in de werkwijze. Veel mimegroepen zijn (ontstaan uit) collectieven. Dit collectief werken was voor velen binnen en buiten de mime een bevrijding. De spelers/acteurs werden medescheppers van en medeverantwoordelijk voor het eindproduct. Om zo'n proces meer te laten zijn dan de som van de uitvoerenden, daarvoor is een grote eensgezindheid nodig. In elke groep groeien mensen uit elkaar. Hoe in een collectief verder na een artistieke impasse? Staat het artistieke eindproduct centraal of de werkwijze en daarmee de trouw aan elkaar? Veel groepen lopen stuk op deze problematiek.

Eén van de vragen van dit moment is: welke veranderingen moeten er in de werkwijze aangebracht worden zonder de positieve verworvenheden te niet te doen? Ooit ontstaan uit het idee dat collectief werken een verhoogde creatieve inbreng op de produktie heeft, moet er ook intensief gezocht worden naar mogelijkheden om niet helemaal naar de autoritaire manier van werken terug te keren. Tegelijkertijd moeten er organisatiestructuren gevonden worden die niet van te voren al vragen om onoplosbare conflicten. In de tijd dat je een conflict uitvecht kun je geen theater maken. Te grote compromissen aan elkaar tijdens het maken van een stuk leiden niet tot sterk theater met een duidelijke signatuur.

Mime ligt zwak in de markt. Publiek en theaterprogrammeurs durven er maar mondjesmaat aan. Het aanbod van makerszijde is groot. Maar voor de buitenwereld is het nieuwe er af. De charme van de ongepolijste beweging als fenomeen werkt niet meer ontregelend, nu ook toneel- en dansvormen zich daarvan bedienen.

Daarmee wil ik niet beweren dat er een teruggang is in de kwaliteit van mime(-achtige)-voorstellingen. Integendeel, de handschoen is wel degelijk opgepakt en elk jaar zijn er wel een paar gelukkige uitschieters. Maar er zijn ook zeer zwakke produkties; die worden ten onrechte aan het hele gebied toegeschreven. Met als gevolg bij de andere beoefenaars de al eerder vermelde gêne voor hun eigen vak. Terwijl de pantomime-spelers terrein (terug) winnen en een duidelijke identiteit tonen, schaffen moderne mimers de naam van hun vak af, of noemen die in ieder geval niet om niet in een ongewenst hokje gestopt te worden.

De druk van publiek, theaters, subsidiegevers, vertegenwoordigers van andere disciplines om duidelijk te zijn is groot; de buitenwereld vindt dat veel van dat waarin de mime voorop liep (zoals onverschilligheid voor reacties, onderzoeksdrift, het onbekommerd gebruiken van vele stijlmiddelen tegelijk, publiek bij de betreffende produktie zoeken in plaats van omgekeerd) nu achterhaald is.

Dat betekent dat mimebeoefenaars belangrijke zekerheden kwijt raken; met zorg de laatste jaren vergaard en in eigen kring net een beetje vertrouwd.

Het ligt voor de hand dat het dan al snel belangrijk wordt om te horen bij een langer bestaande, grote discipline. Toneel bij voorbeeld. Dat is verklaarbaar, want volgens sommigen is mime een onderdeel van toneel. Vergeet niet dat de mime corporeel ontworpen is als een gymnastiek voor acteurs. Pas daarna bleek er een eigen medium aangeboord te zijn: een taal van het lichaam. En niet alleen toneel zonder woorden.

Maar het ontwikkelen van de stem hoort ook bij het lichaam. Vandaar dat zoveel mimers ook hun stem gaan gebruiken. Maar al te vaak niet om aan te horen, omdat ze niet vanuit het bewegen, het beeld vertrekken en omdat ze zich onvoldoende verdiept en getraind hebben in de techniek van de stem. Daarbij geven ze zich vaak weinig rekenschap van het fenomeen taal.

Voor veel mimers zijn de stemproblemen zó groot dat er aan bewegen amper meer wordt toegekomen. Dat bewegen wordt dan een afgeleide van een handicap, in plaats van de oorsprong waaruit alles voort moet vloeien. (Decroux zei al: 'Geef me nóg een leven en ik ontwerp naast de mime corporel ook een mime vocal.')

Er is een belangrijk verschil tussen de mimer en de acteur dat maar al te vaak vergeten wordt: in mime en in toneel spelen tijd en plaats een totaal andere rol.

Mime in zijn zuivere, autonome vorm ontwikkelt zich in tijd en plaats in nu en hier. Waar de mimografie begint, begint de tijd; de suggestie die van de ruimtelijke vormgeving uitgaat, bepaalt de plaats. Een acteur kan met een enkel woord totaal andere tijden en plaatsen oproepen in de hoofden van de toeschouwers dan tijd en toneelbeeld aanvankelijk suggereren.

Mimespelers die hun gebied uitbreiden met taal gaan dus een andere wereld binnen. Als zij de (on)mogelijkheden van de beperking van tijd en plaats niet eerst hebben uitgebuit en inzichtelijk gemaakt, zal de uitbreiding met taal niet als een verrijking ervaren kunnen worden. Integendeel, deze zal alleen schijnbaar leiden tot een vergroting van het arsenaal. Een opeenstapeling van mogelijkheden zonder overzicht bemoeilijkt het maken van een bewuste keuze.

STRAKS

Voor het trekken van consequenties van vernieuwingen in het theater in het algemeen en in het mime-theater in het bijzonder zou het wel eens zinvol kunnen zijn zich te bezinnen op het verleden. We kennen nu toch al bijna 40 jaar mime-geschiedenis in Nederland.

Met het verbeteren van het technisch peil van spelers, regisseurs, groepen en theaters zou het nu toch mogelijk moeten zijn belangrijke experimenten van jaren geleden weer tot uitvoering te brengen. Hopelijk om de blijvende kracht van die werken aan te tonen.

Repertoirevorming dus. Nieuw werk moet het belangrijkste blijven. Maar nieuw werk moet ook commentaar kunnen leveren op de overlevering, en als niemand die kent is vervreemding van de eigen oorsprong (al weer) het gevolg.

Van al die vergezichten die ons destijds voorgespiegeld werden, van al dat uitvinden, onderzoeken, experimenteren, verdienen toch wel een paar composities de eer om ook latere generaties te laten genieten?

Daarvoor is het nodig dat mimografie beschouwd en onderwezen wordt als een vak waar theorieën aan ten grondslag liggen, stoelend op al het bewegings-, spel-, ruimte-, kleur-, licht-, geluids- en beeldonderzoek dat in de afgelopen jaren is verricht. Laten de mimers daarbij niet schuwen te rade te gaan bij het materiaal dat op die gebieden elders is vergaard.

Bij mimograferen hoort vanzelfsprekend ook regie: regisseren van beweging en beeld vereist aparte kennis. Vergelijking met andere manieren van regisseren is nodig om de eisen die

aan mimeregie gesteld worden te kunnen onderscheiden. Het wordt ook tijd dat er een lijn vanuit de dramaturgie wordt getrokken naar noem het voor mijn part mimoturgie: schrijven, lezen, componeren, analyse; functies van beeld, functies van geluid, muziek, stem, taal/tekst vanuit beweging. Ook ten bate van de al geschetste repertoirevorming. Nu kan het nog. Er ligt in zoveel lichamen en hoofden zoveel prachtig (ook theoretisch, maar ongeordend) materiaal opgeslagen. Het is niet verstandig dat allemaal even vluchtig te laten zijn als theater zelf al is. Noteer, voor het te laat is. Wie theater maakt verdwijnt; wie schrijft (of anderszins vastlegt), die blijft.

Even terug naar het begin van dit schrijfsel. Dat artikel uit 1964 werd geschreven vanuit de toen heersende discussie over totaal-theater. Een term die steeds minder gehoord wordt, terwijl er juist weer tekenen zijn dat de dubbele en tripele samenvoegingen van disciplines dichterbij een volledig samengaan komen.

Via de huidige theatervormen: bewegingstheater vanuit mime, muziektheater vanuit toneel, beeldend theater vanuit beeldende kunst, literaire choreografieën vanuit dans, is het duidelijk dat er behoefte bestaat aan het maken van theater dat totaler is dan vanuit één discipline mogelijk is. De droom van de stichters van de theaterschool om ook een opleiding voor de totale danser/acteur/mimer te ontwikkelen was wellicht, zeker toen, te hoog gegrepen. De ontwikkelingen nu gaan wel degelijk weer in die richting: theater met beoefenaars van verschillende disciplines in één voorstelling zijn aan de orde van de dag. Ondanks de grote maatschappelijke restauratie gaat die ontwikkeling onverminderd door. Het nooit verwezenlijkte totaal-theater met totaal-acteurs heeft uitzicht geboden op een ander, totaler theater: één theater met acteurs, dansers, mimers, muzikanten en beeldende kunstenaars.

En daar zit alleen levensvatbaarheid in als al die disciplines ook afzonderlijk bestaan.



Stichting Bewegingstheater BEWTH



Theatergroep Nieuw West

Prae



Waste of Time

De kloof

TIEN OPMERKINGEN OVER DE GROEI VAN EEN PROFESSIONIE

Jan Kassies

1

In dit stuk wil ik een aantal opmerkingen maken over de mime-beoefening vanuit een ander gezichtspunt dan dat van identiteit, wezen of kern. Ik wil de vraag stellen onder welke omstandigheden en voorwaarden wij van een beroep spreken (of van een professie, wat volgens sommigen nog wat anders is). Die vraag kan ik niet volledig beantwoorden, omdat ik geen socioloog ben die zich in de beroepssociologie heeft verdiept. Ik bied slechts een aantal overwegingen aan die niet méér beogen dan het mime-debat ook van een andere kant te benaderen.

Alle beroepen die wij in onze maatschappij kennen zijn geleidelijk ontstaan als specialisaties van andere, breder gerichte activiteiten. De arts heeft zich van de barbier losgemaakt, de leraar van de priester - iedereen kent voorbeelden te over. Dat proces van specialisatie, van arbeidsdeling, gaat nog steeds door. Wij kennen sinds kort de moleculair-bioloog en de maatschappelijk werker - twee voorbeelden van recente specialisaties. Het is duidelijk dat dit proces nauw samenhangt met (vooral) twee factoren: de ontwikkeling van kennis en vaardigheid die door de mensen van het vak wordt voortgestuwd en (daarmee deels verband houdend) de ontwikkeling van maatschappelijke behoeften. Het einde van het specialisatieproces is nog niet in zicht; het is waarschijnlijk dat het nooit voltooid zal zijn.

Ook kunstberoepen hebben zich geleidelijk losgemaakt uit een voorheen diffuus verband van maatschappelijke bezigheden die niet gericht waren op de produktie van wat wij nu 'kunst' noemen en die bij voorbeeld plaats vonden in het kader van religieuze evenementen. Zo kan men de totstandkoming van een beroepsgroep van beeldende kunstenaars in een periode die wij aanduiden als de Renaissance stellig zien als een zelfstandiging van een groep specialisten die zich steeds duidelijker toelegden op één vorm van vakbeoefening. Ook schrijvers, aanvankelijk in dienst van en horig aan opdrachtgevers, konden zich - naarmate zich een gealfabetiseerd en dus lezend publiek vormde en de boekdrukkunst een grote vlucht nam - meer dan voorheen als een beroepsgroep zien.

Uiteraard moeten we voorzichtig zijn met het duiden van ontwikkelingen die lange perioden van de geschiedenis beslaan en voor de verschillende kunstberoepen niet gelijkvor-

mig verliepen. Niettemin meen ik dat in onze cultuur ook van de kunstenaarsberoepen kan worden gezegd dat ze specialisaties zijn en dat ze uit bredere en andere velden van activiteiten zijn voortgekomen.

2

De kunstberoepen onderscheiden zich naar mijn mening van een aantal andere beroepen door hun aard: kunst is namelijk nooit alleen maar dienstverlening of koopwaar (al kan ze dat óók worden), maar ze is ook een uiting. De kunstenaar die zich verzelfstandigt, niet meer afhankelijk is van opdrachtgevers of beschermers, is meer en meer in staat zich door middel van zijn werk te uiten, een mening te geven, een kijk op de wereld. In die zin is het proces van verzelfstanding ook een emancipatieproces. In de beeldende kunst zien we dat heel duidelijk in de negentiende eeuw: er worden 'uitspraken' gedaan hoe de wereld óók kan worden gezien. Ook voor andere kunstberoepen geldt dat de wens zich door middel van de kunst te uiten voor veel kunstenaars het belangrijkste oogmerk wordt. Dat staat uiteraard in verband met wat de samenleving van hen verlangt. De auteur neemt voor zijn publiek in de moderne tijd - na 1750 - de functie van wegwijzer, geestelijk leidsman over van de clerus. En een heel ander voorbeeld: de emancipatie van het klassieke ballet uit de sfeer van het variété heeft het tot een van de belangrijkste expressieve elementen van onze cultuur gemaakt. Alweer: we moeten ons hoeden voor mechanische opvattingen en voor schablonen, maar het blijft mijns inziens gerechtvaardigd de geschiedenis van de kunstbeoefening óók te interpreteren als de geschiedenis van een voortschrijdende emancipatie van de kunst en de kunstenaars.

3

Wat zijn nu de verschijnselen waaraan wij kunnen onderkennen dat zich een beroep als een afzonderlijke, zelfstandige activiteit gaat profileren? Ik zal er enkele noemen. Het eerste kenmerk is: wij doen iets anders dan in onze omgeving plaats vindt. De oogarts beoefent de geneeskunde, weet daar het nodige van, maar heeft een herkenbare specialisatie. In de tweede plaats is voor dat specialisme een bijzondere scholing nodig, niet iedereen kan het van de ene dag op de andere gaan beoefenen. De oprichting en instandhouding van een opleiding is dan ook een vast gegeven in de professionalisering. Ten derde treedt er al spoedig, al dan niet in samenhang met de vestiging van een opleiding, enige vorm van beroepsorganisatie op: de professionals stellen regels op voor hun onderling verkeer en hun vertegenwoordiging naar buiten, alsmede voor de behartiging van hun belangen. Er vindt machtsvorming plaats. In de vierde plaats ontstaat er een 'omgeving': cliënten, respectievelijk een publiek, een werkmilieu waartoe ook 'omstanders' behoren

- in de kunstberoepen kunnen we de critici daartoe rekenen. En tenslotte: dit totale complex - het eigen vak, de opleiding, de organisatie, het milieu - wordt voortdurend in stelling gebracht voor één doel: de legitimering, de rechtvaardiging van het eigen bestaan onder verwijzing naar het belang van het beroep voor het algemeen welzijn, de cultuur, de samenleving. Uiteraard spreekt daarbij de wens mee om aan het beroep een behoorlijke status te verlenen, hetgeen ook aan de individuele beoefenaar ten goede komt.

Bovenstaande kenmerken, die in allerlei processen van professionalisering optreden, kunnen we ook op de mime-beoefening toepassen, zij het dat daar de aard van het vak van invloed is op de mate waarin die kenmerken zichtbaar worden. In de volgende paragrafen ga ik daarop in.

4

Ook de mime claimt een verbijzondering te zijn van de omgeving, het theater. Wie regelmatig kennis neemt van de mime-productie, weet dat die claim minder gemakkelijk wordt onderkend en gehonoreerd dan in het geval van de oogartsen. Mime-spelers maken vaak heel boeiend theater zonder dat terstond duidelijk is dat daarvoor een specifieke mime-scholing, een bewegingstraining, nodig is. Het relaas van Kester Freriks kan als geheugensteun dienen. Natuurlijk, in veel gevallen is de oorsprong van de theatervorm nog herkenbaar (zeker voor insiders), maar er zijn nogal wat mengvormen te zien: beeldende, toneel- en muzikale elementen spelen soms een belangrijke rol. Dat doet soms de vraag rijzen, of de mime-spelers metterdaad kunnen zeggen: wij doen met onze specialistische scholing iets anders dan anderen, iets waar toneel-spelers (bij voorbeeld) nooit toe zouden komen. Frits Vogels zegt over het vraagstuk van de gronddiscipline het zijne, ik hoef daar weinig aan toe te voegen. Ik ben blij met alle vernieuwingen, doorbraken, openingen die vanuit de mime naar de geïnstitutionaliseerde, verstarde, verkokerde theatercultuur hebben doorgewerkt. Maar er is een prijs voor betaald en dat is de kwestie mime: wat is dat? Het is zaak goed in de gaten te houden, wanneer die prijs te hoog wordt. Met andere woorden, de mime-professie doet er goed aan zich te realiseren dat de 'gêne voor de gronddiscipline' (Frits Vogels), zou ze algemeen worden, fataal kan zijn voor het vak. (Zie naar de welzijnswerker, ook een nieuw beroep, en - goeddeels ten onrechte - in sommige kringen in discrediet geraakt, omdat met het begrip 'welzijn' niets valt aan te vangen.)

5

Het lag voor de hand dat degenen die de grondslag legden voor de mimebeoefening in ons land ook de opleiding ter hand namen. Dat is een onmiskenbaar teken van een beroep-in-wording.

In het kunstleven zijn dergelijke opleidingen aanvankelijk meestal gebonden aan een persoon, die haar of zijn stempel op die opleiding drukt. In veel gevallen, ook in de mime, hoort het bij de opvattingen van de pioniers dat ze juist géén persoons-gebonden opleiding willen: het beroep vraagt om legitimering óók door middel van een all-round opleiding, die niet de voorkeuren, neigingen en hobbies van één persoon belichaamt. In dit opzicht hadden de mimepioniers het tijd mee, omdat aan het eind van de jaren zestig het hele Nederlandse onderwijs tussen basisschool en universiteit werd gehersstructureerd in de Wet op het Voortgezet Onderwijs, de Mammoetwet. Met niet al te veel moeite kon de mime-opleiding aanschuiven in het hoger beroepsonderwijs. Als dit historisch toeval niet had plaats gevonden, had de mime een regulier (en bekostigd en met beurzen begiftigd) plaatsje moeten zoeken in een van de bestaande opleidingen en dat was een zware dobber geweest ...

Wie een 'geobjectiveerde' opleiding op een brede basis en dus met verschillende artistieke invalshoeken tot stand brengt, wint veel. Er zijn financiële faciliteiten (aardige salarissen, redelijke beurzen) en verdere gemakken (recht op studio's en apparatuur), men kan een ruim programma aanbieden met keuzemogelijkheden voor studenten. En niet te vergeten de 'status': wie een opleiding heeft, heeft een vak. Er gaat ook wel wat verloren: de alomtegenwoordigheid van de meester. Die deelt zijn taken met anderen, vanaf de selectie van studenten tot de samenstelling van het onderwijsprogramma. Alles wordt democratischer, maar ook minder duidelijk. Veel mag (want een officiële opleiding kan niet aan één persoon hangen) en daar worden mensen niet gelukkiger van, al denken ze dat. Voeg daarbij dat de mimeschool in de woeelige jaren rondom 1970 het onderwijsmoeras betrad, dat ze óók moest meewerken (en dat van harte deed, wat niet van iedereen gezegd kan worden) aan de opbouw van de theaterschool - en het beeld is aardig compleet: veel doelstellingen, veel visies, veel mensen, en dat alles in een vak dat zich moest ontwikkelen, zijn eigen kern ontdekken en uitdragen.

Er is een paradox: juist omdat de mime en haar opleiding zo'n wankel evenwicht vormden, konden de mimespelers, docent of student, veel kanten op en daardoor konden ze ook mensen, ideeën, visies, rarigheden opbrengen die de rest van het theater beïnvloedden. En juist daardoor - en door het 'succes' daarvan - kwam de mime te weinig aan zichzelf toe.

En de 'neiging tot mimen', om Will Spoor aan te halen - lees het artikel van Frits Vogels - was stellig niet altijd primair, de 'interpretatie' liep soms voorop en dan was er wel eens 'rotzooi'. Een beginnend beroep kan dat slecht verdragen. Dat heeft ertoe bijgedragen dat de beroepsopleiding, vaak een waarborg voor duurzame kwaliteit en een teken van professionalisering, niet die legitimerende waarde had als elders het geval is. Daar staat tegenover dat beroepsoplei-

dingen elders de consolidatie en de uniformering in de hand werken, ja, zich dat tot doel stellen. Daaraan is de mime ontkomen, goddank.

Intussen: de school, elke school, is een deel van de omgevende maatschappij en blijvende verandering van een opleiding is alleen mogelijk als de maatschappij andere eisen stelt, andere invloeden uitoefent. Veranderingen gaan dus geleidelijk en de school kan die niet, als ze dat zou willen, forceren. Ze kan zich niet uitroepen, al leek het daar wel eens op, tot vrije studierichting van de theaterschool, ze kan evenmin de dogmatische leerstelling van De mime belijden. Het beste is toch van de mensen uit te gaan: mensen met een neiging tot mimen.

6

De beroepsorganisatie, een derde kenmerk van professionalisering, is op mimegebied niet sterk ontwikkeld. De functies die zo'n organisatie doorgaans heeft komen derhalve evenmin voldoende tot hun recht. Het gaat de beroepsgenoten in hun organisatie om de ontwikkeling van beroepsnormen, het toezicht houden op de opleiding, de behartiging van gemeenschappelijke belangen, de vertegenwoordiging naar buiten, vooral naar de overheid. In de mimewereld komen deze functies wel voor, maar niet zo krachtig en duidelijk als in andere beroepen. Er zijn wisselende combinaties, functies lopen (resp. liepen) door elkaar, bestaande instellingen hebben uiteenlopende taken. Dit hangt samen met de nog zwakke positie van de mime: de overheidssteun is karig, het mimeprodukt ligt niet vast in de markt, de maatschappelijke positie van de mimespelers is niet vergelijkbaar met die van gevestigde theatermensen als toneelspelers, er komen veel collectieven voor, zodat er van een werkgevers/werknemersrelatie vaak geen sprake is. Dit zijn slechts enkele factoren die ertoe leiden dat de professionele organisatie nog in de kinderschoenen staat. Ze zijn specifiek voor de mime. Daar komen andere factoren bij, die men ook elders in het theater aantreft: vooral het individualisme, de eigengereidheid, ook wel: het isolement - allemaal in mijn ogen overwegend positieve aspecten - vormen geen stimulans voor het ontstaan van een organisatorische infrastructuur. De machtsvorming blijft dus beperkt. In dat opzicht zal het voorlopig wel kwakkelen blijven, al doen zich de eerste tekenen van opklaringen voor: men poogt duidelijker functiebepalingen te maken en aan de hand daarvan tot ondubbelzinnige organisatievormen te komen. Dat op zichzelf is al een bewijs voor de geleidelijk voortschrijdende professionalisering. Met alle voor- en nadelen van dien - dat zal nog wel blijken.

7

De mime heeft een klein 'milieu'. Het bestaat uit spelers

en ontwerpers, zakelijke (bege)leiders, een aantal schou- burgdirecteuren en vergelijkbare bemiddelaars, een paar cri- tici respectievelijk personen die zich bevoegd achten om over mime te schrijven, een paar publiekjes en de mensen van de school. Wat zijn doorgaans de functies van zo'n 'omgeving' in andere beroepen? Heel wat: de primaire respons, het be- grip (afwijzing en onbegrip daaronder begrepen: het gaat om de reactie van anderen op wat je doet), het debat over het vak, over stilstand en vernieuwing (vaak ook in tijdschrif- ten), het doorgeven van meningen (de mondreclame), enzovoorts. Het is duidelijk dat de bescheidenheid in omvang van het mimemilieu maakt dat de aanmoediging, de wisselwerking, ook de theorievorming nog meer achterblijven dan bij voorbeeld in de toneelwereld het geval is. (In de balletwereld ligt dat wat anders: wij hebben een befaamde balletcultuur, die ook (óók) in stand wordt gehouden door de duizenden suppor- ters die allemaal iets met ballet te maken hebben.) Elke cultuur, respectievelijk subcultuur, vormt een weefsel, een organisch verschijnsel dat zich moeilijk laat organiseren. Het milieu moet dan ook langzaam groeien. Men kan er hoog- stens de voorwaarden voor scheppen dat het wat sneller gaat. Uiteraard gebeurt dat door de produktie en de afzet daarvan, door de aandacht van bemiddelaars die 'iets in mime zien', een enkele maal door recensies. Maar waarom, vraag ik me wel eens af, vinden er geen openbare discussies plaats over het vak? Is dat niet een taak voor de beroepsgenoten? Waarom zo introvert? Heeft iedereen het daar te druk voor? Of zijn er nog andere oorzaken? Of zijn er misschien redenen?

8

Herkenbaarheid van een specifieke beroepskwalificatie, een opleiding, een beroepsorganisatie, een milieu - dat waren kenmerken van professionalisering. Ik heb geprobeerd in het bovenstaande duidelijk te maken dat deze kenmerken allemaal bij de mime voorkomen, maar tot dusver in embryonale vorm. De mogelijkheden die de mime heeft om zich als cultuurele- ment te legitimeren blijven daardoor beperkt. Het zal nog wel een aantal jaren duren voordat daar op enige schaal ver- andering in komt. Dat betekent niet dat men moet wachten tot het zover is. Er is genoeg te doen. Enkele suggesties heb ik in het bovenstaande al gedaan. Het belangrijkste blijft natuurlijk het maken van mimeprodukties, maar dat wist iedereen al.

9

Het is misschien opgevallen dat ik het bovenstaande heb ge- schreven met de 'nieuwe mime' voor ogen. Ik heb het over de pantomime niet gehad. Ik lees in het stuk van Frits Vogels dat die terrein wint en dat meende ik ook te merken. Profi- ciat. De pantomime is een zeer oude kunstvorm, wat niets zegt over de waarde ervan - integendeel. Zo'n kunstvorm kan

in de geschiedenis van de cultuur soms lange tijd onzichtbaar blijven, zeker in een land met een zwakke theatertraditie. Ik hoop dat men meer en meer zal inzien dat kunstvormen, theatervormen, nimmer gedijen in afgesloten compartimenten, laat staan dat men die compartimenten willens en wetens in stand houdt - wat hier en daar gebeurt. Identiteit, weet u wel? Ook tussen de nieuwe mime en de pantomime zijn wezenlijk geen waterdichte schotten. Dat zal wel blijken wanneer men - gelukkig gebeurt dat wel - inziet dat geen enkele kunstvorm per definitie reactionair is, dat bewegings-theater een heel breed scala van expressie heeft. En wanneer men - en daar zijn we nogal provinciaals in - vaker met elkaar spreekt over kwaliteit.

10

De kwestie mime moet blijven.

