

NIET ALLES MAAR
TOCH VEEL OVER

TONEEL

IMPROVISEREN
ACTEREN
REGISSEREN
EN NOG MEER

HUGO RENAERTS

NIET ALLES MAAR
TOCH VEEL OVER

TONEEL

IMPROVISEREN
ACTEREN
REGISSEREN
EN NOG MEER

HUGO RENAERTS

Het podium op

Het is de droom van velen. Op het podium staan en in de huid kruipen van een ander personage. Hamlet, Lady Macbeth, Romeo of Julia, Cyrano de Bergerac of Mary Poppins... maar natuurlijk zijn er duizenden andere minder bekende rollen. Het belangrijkste is: op het podium staan en spelen... of regisseren.

Er zijn in Nederland en Vlaanderen een massa toneelverenigingen en iedereen is enthousiast. Er wordt steeds met spanning uitgekeken naar het nieuwe stuk en naar de rolbezetting. Het is voor velen een microbe en voor de meeste acteurs en actrices een uitlaatklep na een dag van werk of studie. Helaas hebben heel veel toneelverenigingen slechts weinig mogelijkheden en kunnen geen beroep doen op een degelijke opleiding voor de spelers of kunnen geen professionele regisseur betalen.

Talent is natuurlijk een niet te onderschatten factor, maar daarnaast zijn er vele mogelijkheden tot ontwikkeling in het acteren en zijn er door de regisseur ook voldoende aanwijzingen. Er bestaan dan ook voldoende boeken over het thema, maar een nadeel is dat professionele regisseurs zich moeilijk in de schoenen van een amateur kunnen zetten en met hun aanwijzingen veel te ver en te diep gaan, zodat de amateurverenigingen niet de tijd krijgen om alles toe te passen.

Dit boek is dus niet bestemd voor professionelen maar voor die verenigingen die goede resultaten willen behalen met hun opvoering en daar ook tijd en mogelijkheden voor hebben. Een aantal suggesties en aanwijzingen die gemakkelijk op te volgen zijn. Of een selectie maken voor het toepassen van deze aanwijzingen.

Dit boek is geen 'Bijbel voor Toneel'. Het is gesteund op meer dan vijftig jaar ervaring als acteur en regisseur, zowel in Vlaanderen als in Spanje. Een aantal nuttige en soms onmisbare wenken en natuurlijk regelmatig een eigen visie die al dan niet bestreden kan worden, want toneel heeft vele kanten en vele mogelijkheden, dus ook vele interpretaties.

Vooruit, het podium op...

1. Improviseren

Improviseren... het is zo gebruikelijk bij iedere toneelschool en bij iedere toneelopleiding. Is er bij een amateurvereniging tijd om te improviseren? We bedoelen dan niet in een stuk, maar als een soort opleiding. Er zijn inderdaad vele verenigingen die tijd besteden aan dit onderdeel in de theaterwereld. Het is ook noodzakelijk, maar er wordt veel te veel te nadruk gelegd op 'los' improviseren.

Om dit te begrijpen moeten we ons van één ding bewust zijn: **improviseren is een talent, acteren is een techniek.** Een talent heeft men of heeft men niet. Een techniek kan men aanleren. En wat is de bedoeling van een toneelopleiding? Acteren toch? Maar men leert niet acteren door te improviseren.

Als acteren een techniek is die stelselmatig en beetje bij beetje moet aangeleerd worden – al speelt talent natuurlijk ook een rol – moet de nadruk komen te liggen op het aanleren van expressies, zowel verbaal als lichamenlijk.

Dit kan gebeuren in functie van het stuk dat men gaat spelen. Maar het kan ook beschouwd worden als een soort opleiding of als 'casting' bij het kiezen van de juiste rollen, maar ook dan moet men het kunnen beschouwen als een onderdeel van een opleiding.

Een nieuw onervaren lid dat zich aansluit bij een toneelvereniging kan min of meer talent hebben, maar moet (of mag) niet meteen voor de wolven gegooid worden. Kennis maken met het podium en met de tegenspelers kan uitstekend gebeuren met improvisatie.

Wat gebeurt bij 'los' improviseren (op die term 'los' kom ik zo dadelijk terug) in werkelijkheid? De aandacht gaat naar 'wat ga ik zeggen?', 'wat ga ik doen?'. De aandacht gaat dus niet naar: h^oe zeg en h^oe doe ik het? Niet naar acteren.

In feite leert men door te improviseren niet acteren. Hoe vaak moet men in een toneelstuk improviseren? Alleen als men of de medespeler de tekst kwijt is. Hoe vaak moet men in een toneelstuk acteren? Altijd!

Stellen we ons voor dat we een opleiding krijgen als chirurg. De docent zegt dan niet: "Gooi de zaak maar open en probeer de lever te vinden". Nee, hij begint bij het begin. Een jongen die een opleiding krijgt als automecaniciën krijgt ook niet te horen: "Open de kap en probeer eens te vinden wat er scheelt".

Nee, een opleiding gebeurt stap voor stap en dat zou bij een toneelopleiding ook moeten gebeuren.

Niet meteen voor de wolven gooien en kijken wat er gebeurt. Ik heb jongens en meisjes gekend die uitstekende acteurs of actrices bleken te zijn, maar geen talent voor improvisatie hadden en hulpeloos stonden te stuntelen als hen gevraagd werd een situatie uit te beelden of te verzinnen.

Maar toch mogen we improviseren niet verwaarlozen, op voorwaarde dat dit gericht en met de nodige steun gebeurt. Bijvoorbeeld kan men een personage laten uitbeelden en dit personage in zijn verschillende gedaanten vorm laten geven. Zonder al te veel de nadruk te leggen op de tekst.

Met 'los' improviseren bedoel ik dat de nieuwelingen de opdracht krijgen: u ontmoet elkaar en vertelt elkaar wat u gisteren heeft meegemaakt. Wie geen of weinig improvisatietalent heeft, slaat meteen aan het denken. Wat zou ik gisteren meegemaakt kunnen hebben? Hoe vertel ik dat? Waar gebeurde het? Hoe liep het af?

De leerling is meer bezig met het verzinnen van een verhaal dan met de wijze van het verhaal te brengen, wat ten slotte de bedoeling van acteren is.

Deze mensen hebben een rugsteun nodig en van dat 'los' improviseren moeten we overschakelen op een vast gegeven. U vertelt de acteur/actrice zelf wie of wat hij is, wat hij gisteren heeft meegemaakt, hoe het afliep, hoe hij of zij reageerde en wat hij of zij voelde op dat moment. U vraagt ook om dat verhaal te herbeleven, de emoties en reacties te laten zien.

Op die manier hoeft de 'leerling', want laten we deze term gebruiken, al veel minder na te denken.

Hij of zij weet wat verwacht wordt, heeft het verhaal gereed en kan zich nu gaan concentreren op de manier van acteren en dat is ten slotte het belangrijkste.

Men kan zelfs beter een papiertje geven dat een vijf- of tiental minuten kan worden ingekeken, zodat de leerling een duidelijk inzicht krijgt van wat van hem of haar verwacht wordt. Op deze manier werkt men aan de techniek van acteren en is het veel duidelijker als er verbeterd wordt.

Want wat kan men verbeteren aan iets waarvan de leraar of lerares zelf geen inzicht heeft van wat de acteur-in-spe bedoelt of wil laten overkomen?

In dit boekje vinden we in het eerste deel een groot aantal richtlijnen en voorbeelden van hoe men leerlingen kan voorbereiden op een improvisatie, zodat ze zich volledig op het personage en het acteren kunnen concentreren.

Wie zich aansluit bij een toneelvereniging en geen of weinig ervaring heeft, moet men niet meteen een personage gaan laten spelen met tekst en beweging. Dat maakt het dubbel moeilijk.

Wel kan men een personage laten uitbeelden zonder dat daarbij meteen geacteerd wordt, maar daarover later.

De eerste oefeningen gebeuren liefst in het eigen personage. Je bent wie je bent, je gaat alleen tegenover het publiek je gevoelens en emoties tonen. Je eigen gevoelens van angst, vreugde, verbazing...

Tegenover het publiek, jawel. **Want het publiek is het belangrijkste van het hele gebeuren.** Als er geen publiek is, is er geen toneel, geen ballet, geen concert, geen film. We acteren niet voor onze medespelers maar voor het publiek, dat alles voor het eerst ziet en hoort, en het is dat publiek dat we moeten kunnen overtuigen van onze gevoelens en emoties.

Beginnen met jezelf, je gevoelens en emoties bloot geven, je verdriet, je woede, je spanning, je verrassing, je teleurstelling, je blijheid, je stress... alles moet naar het publiek worden overgebracht.

Je doet alles voor het publiek en dat betekent dat je duidelijk moet zijn in je acteren.

Voor de regisseur en de spelers is alles duidelijk. Die kennen de tekst en het verloop en hebben niet de minste twijfel over de bedoeling van de acteur of actrice. Maar het publiek? Het zal in het begin al heel moeilijk zijn om je eigen gevoelens duidelijk te maken.

Ik geef een voorbeeld van iets waar ik onlangs mee betrokken raakte. Een agent gaat een boete uitschrijven voor een verkeerd geparkeerde (ingebeelde) auto. Hij neemt zijn boekje. De regisseur had een idee: laten we dat boekje een beetje levend maken, een soort ingebouwd systeem dat automatisch verkeerd geparkeerde auto's opspoort. En dat gebeurde.

De agent wist wat dit boekje nu was. De regisseur wist wat dat boekje nu was. Wij wisten wat dit boekje was en we vonden het allemaal heel grappig en een goede vondst.

Maar bij de première bleek dat het publiek niet begreep dat dit boekje een eigen leven leidde. De grap ging de mist in.

Duidelijkheid. Laten zien wat je bedoelt, wie je bent, je emoties, je verwachtingen, zonder dat je weet wat er daarna komt, al weet je dat natuurlijk wel. Het vormt een belangrijk onderdeel van acteren.

Dus gaan we eerst met onszelf aan de slag en vergeten we een personage. Al kan een personage wel worden ingeschakeld, maar dan om te beginnen zonder tekst.

Laten we het eenvoudig houden. Je bent een soldaat, een verlegen dienstmeisje, een nerveuze kantoorbediende, een verstrooide edelman, een norske bedrijfsleider, een bedelaar, een prostituee, een overenthousiaste voetbalfan, een preutse secretaresse, een verwaande edeldame, een sinistere gauwdief, een... er zijn honderden personages die men kan laten uitbeelden en dan gaat het alleen om de uiterlijke verschijning en moet er dus niet nagedacht worden over tekst. Alle concentratie gaat naar de figuur, hoe die beweegt, loopt, denkt, emoties toont.

Dit is techniek. Dit kan verbeterd worden, aangepast, uitgebreid. Hier krijgt men van de regisseur duidelijke aanwijzingen. Pas daarna zal men deze personages ook gebruiken in improvisaties, maar dan nog met duidelijke aanwijzingen.

Improviseren is nuttig, belangrijk, maar dient te gebeuren in een vast stramien een zonder vage aanduidingen. De kwestie is dat men de leerling het belang van acteren moet laten aanvoelen zonder dat hij zich gaat concentreren op WAT maar op HOE.

We mogen hem niet aan hun lot over laten. We moeten hem voldoende steun geven door hem tekst mee te geven. Dit kan mondeling gebeuren, maar het kan ook door een korte tekst op papier te zetten en dit een vijf- of tiental minuten te laten lezen. Op die manier weten de leerlingen in ieder geval wat ze moeten zeggen en moeten ze daarover niet gaan nadenken.

Het belangrijkste is de emotie die van de scène uit moet gaan. Daar moet de nadruk op gelegd worden. In het begin mag dat maar één emotie zijn, maar later kunnen in eenzelfde scène meerdere emoties elkaar afwisselen of kan men een bepaalde emotie verscherpen of afzwakken.

In het begin laten we de leerlingen ook geen personage uitbeelden. Ze zijn zichzelf en het enige waar men de nadruk moet op leggen is dat hun emotie in ieder geval gespeeld moet worden, geacteerd.

Als men de leerlingen kent, doet men er best aan om geen emoties op te leggen waar de leerling zelf bij betrokken is.

Dit kan tot gevolg hebben dat zijn eigen emoties de bovenhand halen en dat hij of zij die emotie laat opwellen, dus ze niet gaat acteren, terwijl het wel degelijk de bedoeling is dat er geacteerd wordt. Zoeken we emoties waar de leerling van verwijderd is en laten we die uitbeelden van uit hun eigen emotie. Verdriet om het sterven van hun lievelingshond als ze geen hond hebben bijvoorbeeld. Hoe brengen ze dat over?

Er zijn vele regisseurs die precies die persoonlijke emoties naar boven willen halen, omdat het dan allemaal veel echter lijkt, maar dit is niet de bedoeling van acteren. Integendeel. De eigen emoties moet men naar de achtergrond kunnen verdringen en geleidelijk moeten die plaats maken voor de emoties van het personage dat men speelt.

De basis van acteren is emoties uitbeelden, aan het publiek tonen wat je voelt, wat je denkt. Laten we beginnen met één bepaalde emotie en zonder aanwijzing vragen die emotie uit te beelden. Bijvoorbeeld: verrassing.

Eén van de leerlingen loopt voorbij de anderen. De opdracht voor die anderen is **verrassing** of **verbazing** tonen.

Daarna moet ieder vertellen welke verrassing hij of zij bedoelde: blijde verrassing, verbazing die persoon hier aan te treffen, blij of ontsteld die persoon tegen het lijf te lopen...

In ieder geval zal de leraar dadelijk merken dat bij tien of meer leerlingen de emotie 'verrassing' weinig verrassingen biedt. In algemene zin zullen ze bijna allemaal op dezelfde manier reageren.

Dit is een eerste kans om te laten aanvoelen dat niet iedere verrassing of verbazing dezelfde is.

Laten we dus een keer gaan selecteren.

Dezelfde oefening doen we met duidelijker richtlijnen:

- Men ontmoet onverwacht een persoon en is blij deze te zien.
- Men ontmoet onverwacht een persoon die men in een ver land of overleden waande.
- Men ontmoet onverwacht een persoon die men niet tegen het lijf wenste te lopen.
- Men ontmoet onverwacht een persoon die er heel komisch uit ziet.
- Men ontmoet onverwacht een persoon die angst inboezemt.
- Men ontmoet onverwacht een persoon die sterk lijkt op iemand die men kent maar lang niet gezien heeft of overleden is.
- Men ontmoet onverwacht een persoon die men niet kent maar niet vertrouwt, misschien een gawdief of een overvaller.

- Men ontmoet onverwacht een persoon op een plek waar men niemand verwacht. U dacht alleen hier te zijn.

- Men ontmoet onverwacht een naakte man of vrouw.

Als we deze gegevens toevoegen aan de opdracht 'verrassing tonen', zullen we zien dat de term 'verrassing' meer te bieden heeft qua acteertalent dan wat we na de eerste opdracht – alleen maar verrassing tonen – hebben kunnen zien.



We hebben de leerlingen nu laten reageren op de verschijning en door die verschijning van een onverwacht iemand hebben ze op verschillende manieren hun verrassing of verbazing getoond. Uiteraard is het wel de bedoeling dat die emotie wordt besproken en eventueel verbeterd. De andere meer ervaren acteurs kunnen het publiek vormen. Laten we daarna deze oefening herhalen, maar niet op voorhand zeggen welke persoon men ontmoet.

Door de emotie te tonen moet de leerling aan de anderen duidelijk maken welke persoon hij plotseling ontmoet heeft of die hij te zien kreeg.

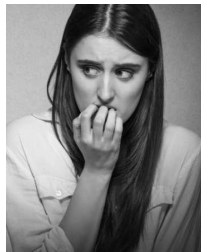
Een andere emotie die men vaak moet uitbeelden is **angst**.

We gaan beginnen op dezelfde manier als bij de vorige oefening. We zullen merken dat de leerlingen nu al een inzicht hebben van wat er komt en wat er later van hen verwacht zal worden en dat is positief, want het stimuleert de creativiteit.

We gaan wel een duidelijke opdracht geven en de leerlingen (nog) niet laten kiezen waarvoor ze angst gaan uitbeelden. Daarom is er weer een ontmoeting met een andere persoon en als ze die persoon ontmoeten, moeten ze angst tonen.

Hierna volgen dan weer duidelijker richtlijnen.

- Men ontmoet een persoon die duidelijk (in uw ogen) een gangster is.
- Men ontmoet een persoon die gevaarlijk met een mes zwaait.
- Men ontmoet een persoon die men geld schuldig is.
- Men ontmoet een persoon die men ooit een keer heeft beledigd.
- Men ontmoet een persoon die dreigend naar u kijkt.
- Men ontmoet een persoon die vloekend rondloopt in uw richting.



Laten we nu vooral de nadruk leggen op de graad van angst. Deze expressie kan verschillende gradaties hebben, van weinig of bijna geen angst tot een verschrikkelijke angst die bijna aanleunt of zelfs aanleunt bij paniek. Het is nu zaak om deze verschillende gradaties uit te beelden, van weinig angst tot grote angst met alle tussenvormen die maar mogelijk zijn. Het wordt nu duidelijk dat 'angst' vele facetten heeft. In het begin zal iedereen die angst duidelijk laten zien, maar men kan ook angst vertonen met minimale expressie of beweging. Moeilijk, maar proberen.

Expressie in de verschillende genres

We hebben nog maar twee expressies onder de loep genomen en we zijn al tot de slotsom gekomen dat verbazing en angst verschillende vormen kan aannemen en in verschillende gradaties kan getoond worden. Het is wellicht het moment om er op te wijzen dat er bij acteren nog een dimensie meer komt kijken: namelijk **het genre waarin gespeeld wordt**. Want al die vormen van verbazing en angst verschillen afhankelijk of men speelt in een tragedie, komedie, klucht, thriller of klassiek stuk.

Laten we daarom even in het kort deze genres bekijken, want de leerling moet ook een inzicht krijgen in die genres.

Een **tragedie**, ook treurspel genoemd, is een toneelstuk met een intrige die een ernstige handeling betreft. Vaak leidt dit tot een noodlottige afloop, maar men onderscheidt ook tragedies met een gelukkige afloop.

De tragedie heeft tot ver in de twintigste eeuw repertoire gehouden: een stuk als 'Dood van een handelsreiziger' van Arthur Miller is een goed voorbeeld. Na de Tweede Wereldoorlog zijn onder invloed van het Brechtiaanse theater de stijlen dermate vermengd geraakt dat de oudere genres hun waarde hebben verloren.

In een tragedie acteren betekent zo veel mogelijk de realiteit benaderen, de emoties van het personage in een aanvaardbare expressie overbrengen naar het publiek.

Een **komedie**, ook **blijspel** genoemd, is een theaterstuk, film, televisieprogramma of boek met het doel het publiek te amuseren en de kijkers aan het lachen te maken. Meestal komt er ondanks een vermenging met tragische situaties romantiek bij kijken. In een komedie wordt er veel luchtiger geacteerd om de komische situaties te ondersteunen en veelal komt er ook visuele humor bij kijken.

In tegenstelling tot romantische komedies bevat een **klucht** meestal geen traditionele verhaallijn met gefrustreerde jonge geliefden die uiteindelijk alle moeilijkheden overwinnen. In plaats daarvan spitst de klucht zich meestal toe op een handeling die over de schreef gaat, of een neiging om dingen verborgen te willen houden voor de andere figuren - en de onvoorziene kettingreactie die daarop volgt. Een klucht staat gewoonlijk ver van de realiteit.

Acteren in een klucht eist van de acteur/actrice overdreven expressies, zowel met mimiek als met de lichaamstaal. Hilariteit onder de toeschouwers is de bedoeling.

Een **thriller** (afgeleid van het Engelse 'to thrill', in vervoering brengen) is een spannend verhaal waarbij de nadruk ligt op actie en gevaar. Het doel is de kijker voortdurend in spanning te houden. Een thriller wordt gekenmerkt door een hoog tempo en het opdrijven van de spanning. Vaak zit er ook een romantische verhaallijn in verwerkt.

Als de held een man is, kan hij een mooie vrouw ontmoeten met wie hij een halfslachtige relatie begint. Soms kan deze vrouw zich echter ontpoppen tot 'femme fatale'.

Soms wordt het verhaal verteld uit het standpunt van de dader(s), bijvoorbeeld een vrouw die samen met haar minnaar haar echtgenoot uit de weg wil ruimen. De bedoeling hiervan is dat de lezer of kijker gaat meeleven en meedenken met de misdadiger(s).

In een thriller zorgt de acteur voor het opdrijven van de spanning door vaak lange pauzes. Een 'pauze' wil niet zeggen dat er niets gebeurt op het toneel. Als men als acteur het woord 'pauze' ziet, daar gezet door de auteur, wil dat zeggen dat de acteur of actrice op dat moment acteert zonder woorden, maar dit kan even indringend zijn dan mét spraak, vaak zelfs nog veel indringender. Hier komt natuurlijk heel wat acteertalent bij kijken, maar dit talent stilaan opdrijven naar techniek om te acteren is nu precies de bedoeling van de oefeningen waar we mee bezig zijn.

Onder **klassiek toneel** verstaan we alle toneelstukken die geschreven werden vóór de negentiende eeuw en ongetwijfeld is de bekendste schrijver van deze stukken William Shakespeare.

Moeten we in een klassiek toneelstuk (ook de Griekse tragedies horen daar bij) anders acteren dan in een realistisch toneelstuk?

Daarover zijn de meningen verdeeld, zoals zovele meningen verdeeld zijn als het om theater en toneel gaat.

Er is wel een verschil. Een klassiek werk gebruikt de ons bekende en nu vaak als bombastisch beschouwde teksten. Shakespeare zocht verwantschap tussen klank en inhoud. De betekenis van een woord klinkt door in de muziek ervan. Door de muziek van het woord te proeven, komen we in de sfeer van de betekenis ervan.

In de dagelijkse spreektaal besteden we doorgaans weinig aandacht aan die stoffelijke kant van taal, maar in de Italiaanse opera wordt juist uitvoerig gebruik gemaakt van de expressieve, fonetische eigenschappen ervan.

Hoe komen we de ‘stoffelijkheid’ van taal tegen in de toneelteksten van Shakespeare? Met stoffelijkheid van taal bedoelen we dan taal als een substantieel gegeven dat op de tong gewogen kan worden op sensaties van lichtheid, of van zwaarte, van legato of van staccato, van korte of van lange duur.

Klank en ritme zijn de materie waarmee de woorden, de zinnen gebouwd worden. Is taal als muziek te beschouwen in die substantiële zin? En zo ja, wat doe je met deze notie als acteur van de stukken van Shakespeare? En wat doe je hiermee als vertaler van Shakespeares toneelteksten?

Is de stoffelijkheid, de substantie, de muziek van de taal in de stukken van Shakespeare te beleven door acteurs van nu en, op een ander, wellicht minder bewust niveau, voor publiek van nu? Kan Shakespeares taal bij de spreker en de toehoorder een ruimere functie hebben dan alleen de overdracht van directe, inhoudelijke betekenis zoals in de dagelijkse spreektaal?

En welke is die functie dan? En in tweede instantie, de daaruit volgende vraag: is het een interessante opgave voor vertalers om naast de inhoudelijke vertaalpoging ook te proberen equivalenten te vinden voor de klank-, taal-, en ritmestructuren van de Engelse teksten?

Shakespeare kan herbewerkt worden tot een stuk met een voor ons gewone spreektaal.

Maar vele gezelschappen verkiezen nog steeds om de originele teksten te gebruiken. Het is dan ook toepasselijk dat bij het gebruik van die originele teksten de manier van acteren wordt aangepast en geacteerd dient te worden in de stijl zoals dat oorspronkelijk bedoeld was, dat wil zeggen heel verheven en enorm theatraal, soms tegen het komische aan. Het is een genre dat steeds meer discussie teweeg brengt in de toneelwereld.

Ondertussen zijn er al vele toneelstukken van Shakespeare, maar ook van andere auteurs, omgezet in de huidige ‘normale spreektaal’, dat wil zeggen dat de zinnen niet meer als klankbord gebruikt worden maar een zuiver inhoudelijke functie krijgen. Doet dit afbreuk aan de kwaliteit van het werk? Zuiver toneelkundig gezien niet.

Maar met het genre toe te voegen zijn we er nog niet.

Aan het eind van de negentiende eeuw komt Konstantin Stanislavski met een methode waarmee de acteur **naturalistisch** kan spelen.

Halverwege de twintigste eeuw komt die methode aan in Hollywood onder de naam “Method acting”.

Dit is een manier of techniek van acteren waarbij de acteur zich zo volkomen mogelijk probeert in te leven in de persoon die hij of zij gestalte moet geven. De acteur maakt gebruik van zijn eigen emoties en ervaringen met het doel de uitvoering zo levensecht mogelijk te laten zijn. Een goede Nederlandse vertaling van het woord “method acting” is er niet, letterlijk vertaald betekent het “methode-acteren”. Kortweg zegt hij dus dat je de emotie die je moet spelen, moet halen uit je eigen ervaring.

Speel je verdriet, zoek het verdriet op in jezelf. Method acting betekende een breuk met de aloude vrij statische manier van acteren zoals die tot halverwege de twintigste eeuw gewoon was.

Deze manier van acteren paste echter bij de tekst en het zou dus vrij logisch zijn dat we, als we een toneelstuk als een geheel gaan beschouwen, bij een stuk van Shakespeare ook die oude manier van acteren gaan toepassen, omdat die stijl nu eenmaal past bij de stijl van het werk. Ik weet het, niet iedereen zal daarmee akkoord gaan, want die manier van ‘overacting’ kan in deze tijd belachelijk overkomen. Dosereren is dan de kunst.

Vanaf aanvang zijn er twee scholen te onderscheiden binnen method acting. Eén school vindt dat acteurs gebruik moeten maken van hun eigen emoties en herinneringen zoals aangehaald, de andere school richt zich meer op fantasie. Voor beide scholen geldt dat één van de uitgangspunten is: zeg niet wat je doet of voelt, maar laat het zien. Een acteur die zegt: “Ik ben kwaad” is uit den boze, binnen method acting hoeft hij dat niet te zeggen, hij moet het laten zien.

Waarom nu die lange zijsprong? Om een stelling aanvaardbaar te maken waar ik volledig achter sta. Een toneelstuk is een schepping, een totaliteit, net als een schilderij, een beeldhouwwerk, een symfonie, een gedicht...

Als, zoals helaas in deze tijd, vooral ‘professionele’ regisseurs die totaliteit uit elkaar gaan rukken door andere kostumering, andere decors of andere personages neer te zetten, gaat het stuk als schepping verloren. En waarom gebeurt zo iets alleen met toneel?

Niemand zou zich kunnen voorstellen dat bij een expositie van schilderijen de organisator van de expositie bij sommige van die schilderijen een stuk heeft weggelaten en de kledij van een van de figuren overschilderd heeft ‘omdat hij het zo ziet’.

Niemand zou kunnen aanvaarden dat bij een expositie van beeldhouwwerken de organisator van de expositie bij een van de beelden het hoofd er af slaat en een ander in de plaats zet omdat hij van oordeel is dat dit beter bij de titel van het beeld past of meer zijn eigen gevoel weergeeft.

Het is onvoorstelbaar dat bij een uitvoering van een symfonie, van laat ons zeggen Beethoven, de dirigent de tweede beweging weg laat en vervangt door een stukje van Bartok.

Als iemand een gedicht voordraagt en een aantal regels weg laat of anders zegt, zou dit als grof en onbeschoft worden aanzien.

De uitgever van een boek zal ook tegen de auteur niet zeggen dat hij enkele hoofdstukken weggelaten of gewijzigd heeft omdat dit beter past bij zijn zienswijze. Dat kunnen we ons gewoon niet voorstellen.

Waarom gebeurt dit dan dagelijks met toneelstukken? Waarom kunnen regisseurs de bijl zetten in een schepping en die naar hun eigen smaak en willekeur verdraaien.

Het is maar een bedenking tussendoor, ontstaan door te schrijven over het acteren in een klassiek stuk.

Richten we onze aandacht ten slotte op **Episch theater**, in de dertiger jaren uitgevonden door Bertold Brecht. Brecht wilde theater maken dat mensen op de punt van hun stoel hield. Niet wegdromen in het verhaal, maar gevangen zijn in de spanning. Hij zei dat theater zo spannend moest zijn als een bokswedstrijd.

Hij doorbreekt conventies. Als het publiek dreigt weg te dromen gaan acteurs plotseling zingen, komt een verteller plotseling met iets heel anders of richten acteurs zich ineens tot het publiek. Steeds weer verzint Brecht een nieuwe verrassing. De speelstijl van de acteurs is absoluut niet ingeleefd, integendeel. De regisseur behandelt de acteurs zoals een choreograaf zou doen: “Loop daar naar toe, zeg dit, zing dat, gedraag je als een...”

In deze tijd hebben de acteurs steeds meer inspraak. Het opzetten van een stuk gebeurt vaak in samenspraak met de acteurs en meer dan eens wordt een toneelstuk opgezet zonder regisseur, maar in onderling overleg.