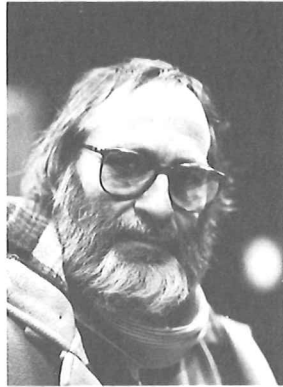


Drie conservatoria om acteurs te vormen

“Je moet er van alles afkrabben”



DORA VAN DER GROEN
ANTWERPEN



JEF DEMEDTS
GENT



SENNE ROUFFAER
BRUSSEL

Toekomstige beroepsacteurs kunnen in Vlaanderen een opleiding krijgen aan de studio Herman Teirlinck in Antwerpen of aan een van de drie conservatoria, in Antwerpen, Gent of Brussel. De verantwoordelijken van deze laatste drie instellingen vertellen *Etcetera* hun bedoelingen en beperkingen: Dora van der Groen, Jef Demedts, Senne en Peter Rouffaer. Drie oud-leerlingen blikken terug op hun wedervaren.

De huidige toneelopleiding heeft haar wortels in de 19de eeuw. Uit een erfenisconserverende bezorgdheid werden toen een aantal staatscholen opgericht waar men de geheimen en knepen van het vak kon leren. In de theatertraditie van die tijd betekende dat een kennisverwerving van voornamelijk dictie en declamatie. In het Parijse Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique gingen de student-pensionairs in de leer bij een meester die hun de welluidendheid van de Franse Taal bijbracht, maar daarnaast kregen ze toch ook dans, schermen, theatergeschiedenis en mythologie. Dat programma bleef onveranderd van 1820 tot 1945. Een diploma van het Conservatoire was tegelijk een contract voor die andere waakhond van het culturele erfgoed, de Comédie Française.

De Belgische conservatoria (Brussel, Gent, Antwerpen, Bergen, Luik) waren en zijn in de eerste plaats muziekscholen. Pas na verloop van tijd werden er ook voordrachtlessen gegeven bedoeld voor toekomstige acteurs, in 1859 in Antwerpen, in 1860 in Gent (Karel Onderdeet), in 1864 in Brussel (Emmanuel Hiel). Van een historisch overzicht van het cursusprogramma (1) kun je de evolutie van de toneelopvattingen aflezen: het oorspronkelijke curriculum (declamatie, letterkunde, toneelgeschiedenis) werd aangevuld met nieuwe disciplines (toneelspeelkunst, encenering, grime, kostuumleer). Vanaf de jaren dertig komt ook bewegingsleer op

het programma, gegeven door Elza Darcie in Brussel (1935) en door Lea Daan in Antwerpen (1948) en Gent.

Geleidelijk aan emancipeerde de toneelopleiding zich uit de erfenis van de voordrachtskunst, de uitgalming maakte plaats voor spel, en dat leidde tot de merkwaardige situatie dat er aan de drie conservatoria nu twee woordafdelingen naast mekaar bestaan: een sectie “voordracht” en een sectie “toneel”. Vanuit de toneelafdeling is men daar allerminst gelukkig mee. Jef Demedts: “Wat is dat, voordracht? In welke landen wordt dat nog gegeven? En wie geeft er allemaal toneel en voordracht in de academies? O.a. mensen die niet in de praktijk terecht konden, gerateerde acteurs.” Structureel zitten de conservatoria dus opgezaald met twee aparte afdelingen, waarvan de voordrachtsectie als erfgenaam van de Vlaamse taalontvoogding en het vendelzwaaien (dixit Dora van der Groen), vandaag nog eens rustig op haar noodzaak moet herdacht worden.

Nog een erfenis die met de eerbiedwaardige leeftijd van het instituut te maken heeft, is dat men om een eerste prijs dramatische kunst te verwerven, een getuigschrift moet behalen in de “nevenvakken” toneelgeschiedenis, dictie en bewegingsleer. Deze vakken zijn verplicht en worden gegeven door vastbenoemde leraars die (soms?) gekatapulteerd worden vanuit het ministerie. Daarnaast beschikken de

scholen over een beperkt seminarieurenpakket waarmee tijdelijk mensen kunnen aangetrokken worden. Dat de combinatie van vastbenoemde en gastdocenten, van gelande en geplande medewerkers, van verplichte en vrije vakken ook een degelijke opleiding zou waarborgen, hangt dus meer van het toeval af dan dat het een gevolg zou zijn van een grondig beleid. Dat blijft onveranderd zo tot het einde van de jaren '70.

Ondertussen werd aan de acteeropleiding in het buitenland wel stevig geschud. Eind jaren zestig – begin zeventig wijzigt de vraag naar meer democratie niet alleen de meester-leerling verhouding, die de opleiding tot dan kenmerkte, maar heeft ze ook inhoudelijke repercussies. Zo zal b.v. in Duitsland (2) de opleiding gekoppeld worden aan de zgn. “Freie Gruppen” die een groter engagement voorstonden. De acteer methode van Brecht krijgt meer aandacht en de student wordt een grotere keuzemogelijkheid geboden: hij kan zelf accenten leggen in de opleiding, er wordt plaats ingeruimd voor improvisatie en projecten. Deze oefening in democratie verliep uiteraard niet rimpelloos: men botste op de onwil van directies, waardoor soms hele jaargangen vroegtijdig de school verlieten (b.v. Die Rote Rube); één school (Frankfurt) overleefde zelfs de eideloze democratische discussies niet.

Twee decennia later zijn een aantal rimpels weer gladgestreken: de

scholen hebben de banden met de praktijk van de stadstheaters weer aangehaald, Brecht is teruggewezen naar de cursus theatergeschiedenis en Stanislavski vormt weer de voornaamste inspiratiebron. Het engagement richt zich nu op de exploratie van het ik: "Tot 1976 was de trend het individu in de eerste plaats als sociaal wezen te definiëren – zeker ook een eenduidige visie. Vandaag zoekt men de waarheid in de subjectieve ervaring van de acteur als persoon." (3) Maar ondanks de terugkeer naar een traditionele opleidingsvorm blijft een aantal verworvenheden behouden, zoals het projectwerk, de langere duur van de ingangsproeven, team-teaching, de reflectie over het vak.

In Frankrijk merken we een analoge situatie: van 1968 af dwingen de Conservatoire-studenten een grotere keuzevrijheid af en worden ook de eindexamens geschrapt om in 1977 weer in een traditionele plooi te vallen.

De jaren '60 trokken aan de Vlaamse conservatoria vrijwel ongemerkt voorbij. Tenminste als je het vakkenaanbod overloopt, dan zie je daar vrijwel geen verandering, ondanks het feit dat in die periode de conservatoria van avond- naar dagopleiding omschakelden. Men houdt het bij de klassieke vakopdeling spel-dictie-kostuum-grime, met uiteraard de eigengeaarde invulling van het hoofdvak spel naar gelang van het temperament en/of de visie van de hoofdleraren Luc Philips in Antwerpen, Frans Roggen in Gent, Luc Maes in Brussel.

Het verloop van leiding en lesgevers in de conservatoria is vrij groot, zeker als je het vergelijkt met de stabiliteit die de Studio sinds zijn ontstaan gekenmerkt heeft. Eind jaren '70 doet zich nogmaals een wisseling van de wacht voor, die nu geen genoegen meer neemt met het retoucheren van de acteursopleiding, maar het gezicht van de conservatoria ingrijpend zal wijzigen. Twee veranderingen vallen op: de meester wordt vervangen door een ploeg die veelal gezamenlijk het centrale vak spel/speltraining vorm geeft. Het voordeel van een dergelijk systeem is dat de leerling-acteur geconfronteerd wordt met een veelvoud van commentaren die mekaar aanvullen, soms ook tegenspreken. Hij wordt gedwongen vragen te stellen, zijn eigen visie, methode uit het ruime aanbod te distilleren.

Een tweede verandering is dat het vakkenbestand werd uitgebreid en/of meer aan de actuele stand van het theater aangepast. Het speltrainingsprogramma krijgt resoluut de meeste aandacht met daarin veel

ruimte voor improvisatie en een ontwikkelingsgradatie van eenvoudige deelaspecten tot complexe rolstudie. Ook de instrumentele ontwikkeling werd uitgebreid met cursussen als stemvorming, stemplaatting, koorspreken, aikido, dans, ruimteleer, schermen, enz. Enkel in Gent blijven eerder ouderwetse vakken als grime en kostuumleer als aparte disciplines op het programma staan.

Ondanks alle onderlinge parallelie (en zelfs overeenkomsten met de grootste opleidingsschool, de Studio Herman Teirlinck) zijn er toch ook divergerende lijnen die precies het eigen profiel van de verschillende conservatoria bepalen. Om die divergentie in kaart te brengen, maar ook om te vissen naar de visie achter het vakkenaanbod en -invulling, naar de verhouding tussen het voorgevormde en (op)nieuw te zoeken in de opleiding, gingen we op gespreksronde bij de leraars toneel en bij recent afgestudeerde acteurs van de drie conservatoria.

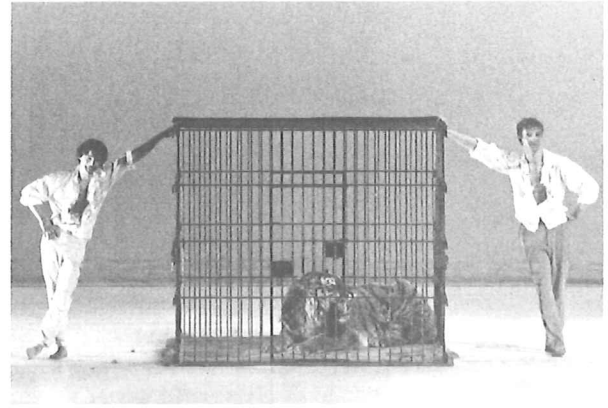
1. Antwerpen

Dora van der Groen is sinds 1976-'77 aan het conservatorium in Antwerpen verbonden en sinds 1979 is zij artistiek verantwoordelijke van de toneelafdeling. Ze spreekt voorzichtige, voortdurend tastend naar de juiste woorden om het precaire proces van de opleiding uit te drukken ("Nee, *avontuur* is niet goed, dat is precies of we het niet goed weten"). Haar lichaam (af en toe staat ze recht, ondersteunt de woorden met de pook van het haardvuur) vertelt echter waar het bij de acteur op aankomt: uitstraling, *présence*.

Dora van der Groen: "De persoonlijkheid van de leerling vind ik de belangrijkste norm, zowel bij de toelatingsexamens als bij de hele opleiding: die staat absoluut centraal, daar moet de opleiding zich op afstemmen. Het is de opdracht van de leraars niet om zichzelf op te dringen, maar om de persoonlijkheid van de leerling te ontdekken, te begeleiden, te behouden, niet te beschadigen. En om ze te ontwikkelen naar het vak toe, ze om te zetten in een mededeling. De leerlingen krijgen natuurlijk middelen om ontdekkingen te doen, om ze in signalen om te zetten. Want wat is toneelspele? Het is het spelen van de verbeelding, bedoeld voor een publiek. Het is een concretisering van de verbeelding. Dus ook de aanwezigheid van verbeelding is een voorwaarde, en een deel van de opdracht is zich van zijn verbeelding bewust te worden. En ten slotte is het ook belang-

rijk om in het theater de vibratie van de eigen tijd terug te vinden, ook daar werken we naar toe. De persoonlijkheid moet dus een uitstraling krijgen in het vak en langs het vak om iets vertellen over de eigen tijd.

Het eerste jaar ligt het accent op het zichzelf ontdekken, op de bewustwording van zichzelf in niet-opgelegde situaties, wat ook een oem-



fening in de concentratie is. Terzelfdertijd wordt toch ook al gewerkt aan het "geluid" en de "ruimte". De leerlingen moeten bewust gemaakt worden van de ruimte: de ruimte is het gebied waar de verbeelding zich afspeelt en aan het publiek mee-gedeeld wordt. De ruimte is hét gebied van de acteur, het is het niets, de absolute vrijheid. Nadien werken we aan samenspel, dan kom je tot tekstfragmenten en van daaruit wordt een boog gespannen naar een hele voorstelling. De tekst in geluid omzetten is ook zo'n moeizaam proces. Voor je een tekst tot "het geluid van het moment" gekregen hebt, dat is een ongelooflijke "battle". Eerst heb je de tekst nodig als aanleiding, je begint hem te kennen, je ontdekt nieuwe gebieden. Je bouwt een eigen landschap en juist dit nieuwe gebied moet je aan het publiek door kunnen geven. Maar dan wel met de tekst van de auteur, die niet de jouwe is! Dat zijn enorme zaken.

Nu moeten we daar niet te gewichtig om doen. We hebben maar drie jaar (tenzij de leerling er vier nodig heeft), je kan dus niet meer dan een basis leggen: jezelf kennen, de ruimte, bewustzijn van de magie van het theater; enkele auteurs, enkele periodes, grote rollen moeten ze aankunnen. De leerlingen moeten bewust gemaakt worden van de mogelijkheden van het vak. De school dient enkel om het proces van bewustwording van het vak te versnellen. Intelligente leerlingen kunnen in die drie jaar genoeg opslaan om die weg alleen verder te zetten.

Van specialisaties ben ik terugge-

Frank Focketyn en Bart Slegers in "Blessures", regie Ivo Van Hove, Conservatorium Antwerpen – Foto Keoon

komen: de leerling moet gevoelig gemaakt worden voor de rijkdommen die hij in zich heeft, die moeten uitgebouwd worden, hij moet zijn instrument leren kennen en een algemene vorming krijgen. Dat betekent woekeren met het beperkte urenpakket. Voor bewegingsleer b.v. heb ik een gevechtssport, aikido, met een goeie leraar gevonden, waarin zowel de aspecten ruimte, souplesse, reflex, kracht, samenspel aan bod komen, als het coördineren van geest en lichaam. Hij moet dermate getraind zijn, dat hij voor een scène waarin een vaardigheid vereist wordt, die van het gewone patroon afwijkt, hij deze in korte tijd kan aanleren en op een geloofwaardige manier uitvoeren (b.v. een scherm-scène, een salon- of stildans, paardrijden, enz.)”

En de leraars?

“Het belangrijkste daarbij is inderdaad de leraar: voor onze afdeling moet hij in ons klimaat passen en voeling hebben met het vak, het theater, de eigen tijd. We zien de opleiding in nauw contact met het theatergebeuren, zonder ze af te stemmen op één bepaalde theaterpraktijk; er moet voldoende flexibiliteit zijn om in verschillende theaters zinnig te kunnen werken. Maar ik hoop toch dat de leerlingen een inzicht verkregen hebben in wat “fake” en verzand theater is; dat ze ook een keuze kunnen maken, dat er theaters zijn waar ze niet bij willen.

Wat de leraars betreft, hebben we alles en iedereen geprobeerd met wisselend succes. Ik heb gezocht naar regisseurs omdat je daar ook het ontwikkelings- en begeleidingsproces hebt zoals bij de opleiding. Wij hebben nu een team van docenten met een gerichte visie: Johan Van Assche, Warre Borgmans, Luc Perceval, Lukas Vandervost. Soms gaat er één weg, of neemt een jaar rust of doet enkel met de eindproductie mee. Dat zorgt voor de beweeglijkheid, ook dat is belangrijk. Daarna heb ik ook Ivo Van Hove gevonden en is Peter Gorissen erbij gekomen. Dat vormt een goed klein team voor een kleine groep leerlingen, wat een meer persoonlijke begeleiding mogelijk maakt.”

Facts and Figures

Adres: Koninklijk Vlaams Conservatorium, Desguinlei 25, 2018 Antwerpen. Tel. 03/238.31.93

Lesgevers: Dora van der Groen, Ivo Van Hove, Warre Borgmans, Peter Gorissen, Luc Perceval, Johan Van Assche (toneeltraining); Peter De Smet (stemvorming); Stephen Collins (zang); Johan Van der

Bracht (dictie en fonetica); Frank van Hoeck (aikido); Ben Bergmans (jazzdans); Noortje Wiesbauer (filosofie); Jos Houben (toneelgeschiedenis); Rezy Buysse (kunstgeschiedenis).

Lesuren: 25 à 30 per week.

Toelatingsexamens: in juni en september. Van de 80 à 90 kandidaten blijven 10 à 18 leerlingen over in het eerste jaar; van hen studeren 2 à 3 acteurs af.

2. Gent

Jef Demedts staat sinds 1976-'77 aan de leiding van de toneelafdeling van het Gentse conservatorium. De vraag naar de mogelijkheden van de opleiding in de vorming van een acterpersoonlijkheid beantwoordt hij eerst negatief, daarbij verwijzend naar Lea Daan (“Als je dit beroep kan laten, laat het dan”) en Luc Philips (“Acteren kun je niet leren”).

Jef Demedts: “Een opleiding is daarom niet overbodig. Ik beschouw het als een toegespitste periode van bezinning en voorbereiding op het beroep, een periode die trouwens nooit afgesloten kan zijn, de opleiding gaat het hele leven verder. Maar de centrale bedoeling van de opleiding is dat door het werken met praktijkmensen het proces van bewustwording van de eigen mogelijkheden, van het talent, versneld wordt. Dat betekent dus ook dat het talent aanwezig moet zijn, er moet een instinctieve gedrevenheid zijn, hoe onbewust ook, die maakt dat je dit beroep niet laten kan. Om dat talent te ziften, zijn er de toelatingsexamens: via gesprekken kom je achter de motivatie van de kandidaten; er wordt gewerkt aan voorbereide fragmenten, we kijken hoe de commentaar verwerkt wordt bij de volgende zitting, enz... De eerste vier maanden beschouwen we trouwens als een soort verlenging van het toelatingsexamen.

Toneeldrift kun je dus niet leren. Daarnaast zijn er wel een heleboel technische vaardigheden die wel aanleerbaar zijn, die komen in de praktijklessen aan bod, in geval van crispaties, ademhalingsproblemen, e.d. En natuurlijk in de technische vakken fonetica/dictie, bewegingsleer, schermen en acrobatiek. Jammer genoeg zijn de stemvaardigheden in het programma weinig uitgebouwd, er is b.v. geen zang voor acteurs. En wantrouw ik logopedisten bij het werken in de praktijk met acteurs. Uit eigen ervaring weet ik hoe gevaarlijk het is om exclusieve aandacht aan de stembanden te besteden, hoe snel men soms gecom-

plexeerd raakt over een zogenaamd verkeerd stemtimbre. En wat werkelijke stempedagogen betreft, staan we nog aan een zoekend begin in ons land.”

Aan de basis van acteeropleiding van de Studio ligt de visie van Herman Teirlinck op de vier culturen. Hoe verhoudt zich dat in het conservatorium?

“We proberen met de praktijkleeraars, Chris Boni, Jean-Pierre de Decker, Achiel Van Malderen en ikzelf, binnen het korte tijdsbestek de leerlingen duidelijk te maken wat acteren in de breedste betekenis is. Daarvoor moeten er eerst veel misverstanden afgebouwd worden, vooral bij mensen met al een ‘vooropleiding’ in academies. Ze moeten leren dat acteren de mededeling is van eigen impulsen, emoties. Eerst moet dat spelinstinct wakker gemaakt worden via improvisaties en gesprekken, aanvankelijk zonder tekst, vanaf het tweede jaar met verschillende teksten. In het derde wordt er enkel nog gewerkt aan de examenproducties.

Een school mag naar mijn gevoel geen enge keuzen maken, je mag je niet te zeer laten leiden door de noden van het theater vandaag. In de opleiding mag je niet één systeem aankleven, je moet integendeel alles zoveel mogelijk opengooien, de leerlingen alle richtingen aanwijzen. Vertaald naar de lesgevers betekent dat een consensus over de basisopvattingen en een divergentie in aanpak. We proberen ook elk jaar mensen van buiten het huis aan te trekken, dit jaar zijn dat Dirk Buyse en Ronnie Commissaris. Maar we zouden de waaier nog moeten kunnen verbreden.”

Drie jaar is erg kort.

“Internationaal bekeken, zijn de verschillen in de opleiding zeer groot. In Amerika b.v. zijn er naast de vele Drama Departments heel wat opleidingen die zich beperken tot een paar cursussen van steracteurs. In Praag doen ze er vier jaar over, samen met de regisseurs, die nog een extra jaar krijgen. In Zweden – zowat mijn ideaalbeeld – is er een grote samenwerking tussen toneelschool en gezelschap, heel ervaringsgericht. Wat is dan de beste opleiding? Ik vind drie jaar ook te kort: er is om te beginnen al zo’n teleurstellend gebrek aan bagage, aan maturiteit. We staan daarom ook zo op vakken als toneelgeschiedenis, geschiedenis van het spel, letterkunde, kunstgeschiedenis. Maar in de praktijk doen de meesten er wel vier jaar over.”

Hoe vermijd je dat lesgevers zich beperken tot het aanreiken van bestaande oplossingen, van de eigen truuks?

“De mensen die lesgeven moeten echt in de praktijk staan, met minimum 5 à 10 jaar ervaring. Dat is de beste garantie. Want ook daar geldt dat je voor elke opdracht moet zoeken naar de nieuwe start, het nulpunt, naar een eerlijkheid. Dat is ook zo voor de opleiding.”

Welke evolutie zie je in de tien jaar als leraar in het conservatorium?

“Ik heb minder zekerheden dan tien jaar geleden. En dat loopt parallel met mijn leven als acteur. Ik geloof dat dat de grootste verandering is.”

Facts and Figures

Adres: Koninklijk Conservatorium, Hoogpoort 64, 9000 Gent. Tel. 091/25.15.15.

Lesgevers: Jef Demedts, Jean-Pierre de Decker, Chris Boni, Achiel Van Malderen (spel); Kris Yserbyt (fonetica en dictie); Nicole Delvaux (bewegingsleer); Frans Redant (geschiedenis van het spel); Martine de Gos (toneelgeschiedenis); Pieter Coene (kostuumleer); Roland Devulder (kunstgeschiedenis); Carlos Detremmerie (grime); Jan Geysens (theatertechniek); Stefaan Storme (schermen en acrobatie); Ann Van Laethem (letterkunde); Dirk Buyse en Ronnie Commissaris (gastregie en projecten).

Lesuren: ca. 20 per week.

Toelatingsexamens: juli en september, 30 à 40 inschrijvingen. Een tiental studenten beginnen aan het eerste jaar, vijf aan het tweede; twee à drie studeren af.

3. Brussel

Sinds Senne Rouffaer in 1976-'77 verantwoordelijk werd voor de toneelafdeling, is het programma serieus uitgebreid: vooral het aandeel van de speltraining weegt zwaar door, met daarin ook vakonderdelen als “ruimtelijke vertaling”, “authenticiteit”, “stijl”, “formeel”, “rollestudie”, “productie”, “taalstructuren”, “dramaanalyse”. Bovendien is de studietijd voor iedereen vier jaar.

Al van bij het begin van het gesprek met Senne en Peter Rouffaer wordt de relativiteit van het aanleerbare beklemtoond: “Eigenlijk verschilt het probleem van de acteur niet van dat van de schilder: je kan een schilder een aantal technieken aanleren, maar niet het spel van de verbeelding, dat is het aandeel van het talent. Daarvoor is er dus geen methode en geen norm.”

Wat is dan het houvast in de opleiding?

“De acteur is iemand die een imaginair gebeuren gestalte geeft. Het komt erop aan een tekstgegeven opnieuw zijn uniek en direct karakter te geven. De acteur creëert door middel van verbeelding een wereld, met zijn linken naar vandaag, de eigen leefwereld, waardoor de tekst weer een realiteitsgehalte, een noodzakelijkheidsgehalte krijgt. De verbeelding moet een vorm krijgen, neerslaan in een bepaalde staat van lichamelijkheid, die dan op haar beurt het ritme, timbre en muzikaliteit van het spreken zal bepalen. Het verband tussen stem en lichamelijkheid vormt een object van studie. Een volgende stap is wanneer verschillende verbeeldingen op basis van improvisatie of op scenario's, teksten, met mekaar gaan samenwerken; en wanneer die op hun beurt in een bepaalde ruimte geplaatst worden. En een volgende stap is het bewustzijn dat dit alles door een derde, het publiek, zal bekeken worden: het moet duidelijk afleesbaar zijn. Op dat laatste niveau zijn er een aantal objectieve gegevens zoals verstaanbaarheid en articulatie. Maar bij ons staat dat niet los van de speltraining: techniek is geen apart vak.”

Hoe verhoud je je tot de verschillende acteertheorieën en -methodes die vooral in de 20ste eeuw zijn ontwikkeld?

“We proberen het acteerfenomeen in zijn globaliteit aan te pakken: een basis geven waarmee ze verder kunnen, eerder dan ze te beladen met tien of twintig theorieën. Een basis, waarmee ze als vanzelfsprekend openstaan voor elke benadering van het theateraal fenomeen.

De kern is dat je het zelf niet weet. Dat je ook op zoek bent, dat je hun een weg toont die niet op een kaart uitgestippeld staat: *‘je ne connais pas l'itinéraire’*. Samen met de studenten boks je aan de weg, wat dikwijls ook aanleiding geeft tot botsingen. Acteren is een ervaringswetenschap.

De speltraining wordt gegeven door drie mensen, Senne Rouffaer, Peter Rouffaer, Jan Devos. Iedereen werkt met alle studenten, daarbij kunnen verschillende visies aan bod komen. Maar belangrijk is dat je uitgaat van het vlees dat je in de kuip hebt: elke acteur heeft zijn eigen problemen die individueel moeten aangepakt worden. En voor het zoeken van oefeningen, oplossingen kun je natuurlijk bij iedereen te rade gaan: Stanislavsky, Grotowsky, Artaud, enz.”

Hoe vermijd je het papegaaiwerk?

“Da's één van de grote problemen waar je tegen moet vechten. Maar het eigenaardige is dat die trukendoos reeds van op de school bestaat. En zelfs vroeger: van in de kleuterklas worden kinderen een bepaald deuntje aangeleerd, waarop teksten moeten ‘voorgedragen’ worden. Dat is angstaanjagend. Dat voordrachtsyndroom draagt iedereen mee. Ook op de eerste lezing van stukken in gezelschappen hoor



je hetzelfde toontje, bij de toegangsprouven hier, altijd hetzelfde: hoeveel Electradeuntjes we weer gehoord hebben. Opleiding is in de eerste plaats destructief: je moet er van alles weer afkrabben. Het is een moeizaam proces, iemand als individu dóór een tekst te leren spreken. De tekst is de ordening van de chaos, en de chaos is van de mens. De acteur moet opnieuw toelaten de verbeeldingschaos aan te gaan, het risico lopen de chaos weer op te halen om bij de tekst uit te komen. Je moet ze dus altijd wegduwen van wat je zelf gedaan hebt, ze het zelf laten zoeken, en als ze denken het gevonden te hebben, hun tien andere mogelijkheden geven.”

Hoe zie je de ideale acteursopleiding?

Senne Rouffaer: “Ik zou kiezen voor één grote globale opleiding, waar je te maken krijgt met alles wat van het theater is, met een veelvoud van praktijken. Een atelier waar van alles bezig is, waar je van alles leert. Dat veronderstelt een grote theatrale entourage, een broeierig milieu. Met dit voorbehoud dat een theaterschool geen gezelschap mag zijn.”

Peter Rouffaer: “Mijn model is het Bauhaus. Dat was één grote witgloeiende brainstorming van de kunst, waar alles met alles te maken kreeg: architectuur, muziek, theater, plastische kunst, design. Nu gebeurt alles naast mekaar: zelfs in een muziekconservatorium is er geen samenwerking met de toneelafdeling, zelfs binnen de muziekafdeling is de violist enkel met zijn viool bezig.”

Jef Demedts met leerlingen – Conservatorium Gent – Foto Michiel Hendryckx

Kunst houdt een engagement in, dat niet los staat van je leven. Dat engagement zie je in Vlaanderen niet: je ziet enkel een vrijblijvendheid en middelmatigheid, een afwachtende houding, i.p.v. de onrust van de verbeelding. Ook in de school vind je vaak zo weinig van de gedrevenheid terug. Vorig jaar was er ook zo'n afwachtende houding van wat wij hun zouden kunnen bieden, een totaal gebrek aan motivatie. We hebben het hele jaar buiten-



Leerlingen oefenen o.l.v. Senne Rouffaer, Conservatorium Brussel - Foto Herman Sorgeloos

gezet.

Je krijgt zo weinig mensen die een wereld willen veroveren. Enkel dat ellendige voordrachtsyndroom, dat is eeuwig."

Facts and Figures

Adres: Koninklijk Muziekconservatorium Brussel, Regentschapsstraat 30, 1000 Brussel. Tel. 02/513.45.87.

Lesgevers: Senne Rouffaer, Peter Rouffaer, Jan Devos (toneelspel); Mimi Crombecq (bewegingsleer); Toon Brouwers (toneelgeschiedenis); Henri Bogaert, E. Eelen (fonetica en dictie); Roland Bolliger (gevechtstechniek).

Lesuren: ca. 30 u per week.

Toelatingsexamens: in juli en september. Van de 30 à 40 kandidaten beginnen er 7 à 8 aan het eerste jaar. Gemiddeld 3 studenten studeren af.

Eilanden

Wat valt er zoal af te leiden uit deze rondgang langs de Vlaamse acteer- scholen, terwijl je luistert naar soms vage omschrijvingen, tastende intentieverklaringen? Opvallend is dat de toneelopleiding zich, zoals alle theateractiviteiten, op eilanden afspeelt. Behalve de openbare examens (die toch ook niet zo openbaar zijn) is er weinig doorstroming naar de buitenwacht. Er is een gebrek aan informatie voor de kandidaat- leerlingen en dat gaat van simpele dingen (b.v. dat er toelatingsexamens zijn in juli) tot meer fundamentele (aanpak en accenten in de opleiding). Er is eveneens een ge-

brek aan informatie tussen de scholen onderling, iedereen veegt voor de eigen deur, terwijl een uitwisseling over structureel-administratieve toestanden, inherent aan de "cohabitation" met de muziekafdelingen, eventueel zou kunnen bijdragen tot de afschaffing van een aantal anomalieën. Ook een inhoudelijke uitwisseling, zoals in Duitsland waar er sinds 1973 een jaarlijks *Schauspiel- schultreffen* is met workshops, klasdemonstraties, discussies, zou leer- rijk kunnen zijn, zowel voor de pro- filering van de eigen opleiding als naar de kandidaat-studenten toe. Vroeger bestond er nog een gemeen- schappelijke examencommissie die de eindexamens van de drie conser- vatoria en de Studio beoordeelde, maar ook dat orgaan werd, onder druk van één school, afgeschaft.

Zijn er ook conclusies te trekken in verband met aanpak en methode? Gevraagd naar hun methode, reage- ren de woordvoerders van de drie scholen heel voorzichtig. Ik had de indruk dat men eerder afwijzend re- ageerde op theorievorming in ver- band met roltekstanalyse, drama- turgie, verschillende methodes van rol- opbouw. Dora van der Groen be- nadrukte het zoeken naar een eigen methode, daarbij wel puttend uit verschillende visies die een eigen- tijdse vertaling krijgen: "Er moet een parcours gemaakt worden waar de paardjes over moeten, maar de hindernissen bepalen we zelf." Ook Senne Rouffaer wantrouwt een strakke methodische benadering: "Alles wat een acteur doet, is ver- bonden met de rijkdom van het menselijk fenomeen. Ik denk dat al die verschillende 'theorieën' alle- maal op hetzelfde neerkomen, alle- maal een aspect van hetzelfde be- lichten. Maar daaruit is geen alleen- zaligmakende methode te lichten." In dezelfde adem noemt hij toch ook Stanislavski waarmee het Brus- selse programma de meeste affini- teiten heeft. Jef Demedts houdt het bij de grootste openheid waarmee acteurs benaderd moeten worden en verwijst naar de cursus geschiedenis van het spel, waar de verschillende speltheorieën aan bod komen.

Ook Peter Lackner, die de acteer- opleiding in Duitsland onderzocht, concludeert dat "de methode van een student uit de ontelbare deduc- tieve en inductieve leerervaringen ontwikkeld wordt. Daaruit wordt een beperkt aantal bewust en onbe- wust waargenomen, gekozen en in de acteer methode geïntegreerd. Daarom wordt de methode die de student naar het beroep meeneemt, eerder door zijn persoonlijkheid dan door het karakter van de school bepaald." (5) Voorwaarde is hier

dat de leerervaringen inderdaad on- telbaar zijn, en daarvoor lijkt mij drie jaar te kort.

En dan is er nog het financiële hoofdstuk. Vergeleken met de mid- delen van de Studio (uiteeraard een grotere school, maar ook een ander betoelagingsstelsel) zijn de conser- vatoria karig bedeed. Er is geen geld om serieus alle aspecten van een produktie aan bod te laten ko- men, er is geen geld om interessante gastdocenten uit te nodigen. De be- huizing is nog steeds afgestemd op het 19de-eeuws programma. In Ant- werpen (de Singel) zijn er voor de drie jaren toneel slechts twee loka- len; de studenten moeten er oefenen op de trappen, in de kelder en bij mekaar thuis. In Gent waren er twee lokalen, daarvan is er één tot toilet- ten verbouwd; voorts wordt er ge- werkt met het gedrum en het ge- schetter van de muziekafdeling. In Brussel hebben de studenten tijdens de winter twee weken gestaakt om de verwarming te laten herstellen; het huis is vervallen en men moet er volgend jaar uit.

En of men de middelen dan niet beter zou bundelen? Eén acteer- school (waar de Studio naar streeft) vindt men alleszins te weinig: er moet artistieke concurrentie zijn, er moet keuze zijn. Twee of drie scho- len in plaats van de huidige vier lijkt haalbaar. Maar vooraleer van het ministerie uit eventueel maatregelen in die richting opgelegd worden, lijkt een grondig overleg noodzake- lijk, ook vanuit de voordelen van het huidige systeem: het grotere en- gagement van een klein team, de praktische keuzemogelijkheid en de zeer persoonlijke begeleiding van de student.

Luk Van den Dries

- (1) Zie Mieke De Jaeger, *De geschiede- nis van het toneelonderwijs in Vlaanderen sinds 1860*, ongepubli- ceerde verhandeling, Gent, 1984.
- (2) Zie Peter Lackner, *Schauspieleraus- bildung an den öffentlichen Theater- schulen der Bundesrepublik Deutschland*, Peter Lang, Frank- furt-a.-M./Bern/New York, 1985.
- (3) Agnes Schoch, *Was hat das mit mir zu tun?* in *Theater Heute*, 10/81, p. 56.
- (4) Over de visie van Herman Teirlinck bij de oprichting van de Studio, zie *Etcetera* nr. 12, p. 21.
- (5) Peter Lackner, op. cit., p. 212.