

# De mime onder een glazen koepel

## Manifest

Fragment uit

Paroles sur le mime

van Etienne Decroux.



Kostbare sieraden, antieke uurwerken bijvoorbeeld, zet men wel eens te kijk onder een glazen stolp. Dit kan men ook doen met een beeldje. Als we ons nu eens inbeelden dat dit beeldje gaat leven, dan stellen we ons spontaan bewegingen voor die deze glazen gevangenis niet kunnen doorbreken. Dit beeldje zou ook, steeds in onze fantasie, slechts zoveel bewegingsruimte hebben als een vis, opgesloten in een rechtopstaande vaas die nauwelijks breder is dan de vis zelf.

Ander beeld: Michelangelo raadt het volgende aan: 'Zorg ervoor dat je standbeeld zo gemaakt is dat, als het van de helling van een berg zou afrollen, het helemaal beneden geraakt zonder dat er ook maar iets gebroken is.' Het bewees de voorkeur van de meester voor beelden die iets hebben van blokken. En zijn afkeur voor beelden met benen die uitnodigen om er de was aan op te hangen en met armen als de wieken van een windmolen. (Tijdens het naar beneden rollen, zouden benen en armen immers breken als macaroni's, lang voordat het beeld in de vallei is aangekomen.) Via deze twee vergelijkingen vormt zich stilaan in onze geest het beeld van de sprekende acteur, althans beschouwd vanuit een mimisch gezichtspunt! Hij lijkt op een antiek Grieks beeld dat van vorm verandert onder een glazen stolp. Alhoewel de klassieke beeldhouwkunst dikwijls een atleet in actie als model neemt, zoals bijvoorbeeld een discuswerper, een worstelaar uit de Oudheid, het genie van de Bastille ... , dan heeft ze toch vooral torso's voortgebracht, die van elkaar slechts verschillen in nuances die door ongevoelige toeschouwers niet eens opgemerkt worden. Torso's dus! Evenveel als hemels. En daarmee is het woord 'hemel' gevallen.

De acteur moet zijn eigen beeld veranderen onder zijn transparante, glazen stolp zoals een hemel van vorm en kleur verandert.

De hemel zie je niet veranderen. Je ziet de verandering pas achteraf. Wolken bewegen zonder onderbreking, alsof ze niets met elkaar te maken hebben. Nochtans wordt de mooie tekening langzaamaan een andere en even mooie tekening. Wat is, wordt geapprecieerd zonder dat men er zich van bewust is: een verliefd paar dat genoeg heeft aan zichzelf, een denker die onder deze hemel mediteert, worden zonder het te weten geleid door dit decor, in liefde en in gedachten.

De technische implicatie van het voorgaande t.a.v. de mimiek van de sprekende acteur is dus tweevoudig, nl.:

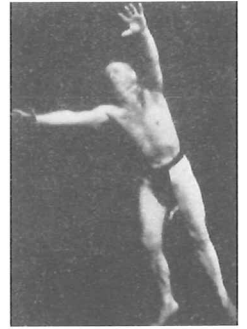
1. eerder de romp dan armen en benen
  2. als zijn houding verandert, moet dat in fondu gebeuren.
- Op die manier bereikt de tekst ons zonder dat iets ons ervan afleidt.

*Quoiqu'il ne pousse ni grand geste ni grand cri,  
Il ferait volontiers de la Terre un débris  
Et dans un bâillement avalerait le Monde.*

BAUDELAIRE.

Het is deze levende en bijna immobiele aanwezigheid, qua intenties verduidelijkt door de tekst, die de wereld dreigt in te zwelgen: niet de mond dus! Het is dezelfde aanwezigheid die van de Aarde een puinhoop zou maken: niet de armen dus!

Neem nu eens een borst die zijwaarts gebogen is. Beetje bij beetje keert de borst naar de verticale thuis terug, om dan langzaam naar de andere kant over te hellen. Zoiets brengt uiteraard veranderingen teweeg in de positie van hoofd, gordel, druk op de benen: de harmonie is altijd eisende partij. En dan is er het gaan. Duizenden manieren zijn mogelijk, een oneindigheid zeg maar. Nu komt de acteur uit zijn stolp vandaan. Maar komt hij er écht wel uit? Ik preferer de idee dat hij zich verplaatst met zijn glazen wereld op zich.



Deze manier van gaan heeft de merkwaardige eigenschap niet merkwaardig te zijn. Dit is geen activiteit als een ander: als actie beschouwd, zegt het gaan niets omdat het teveel zegt. Zoals het werkwoord 'zijn' niets zegt omdat het alles zegt. De moordenaar wil op de plaats van zijn misdaad zijn, de dokter op de plaats van zijn weldaad: beiden moeten gaan. Het gaan is geen gebeurtenis meer sinds planten zich op weg hebben begeven om lucht te vinden die hun ontbreekt. In feite gaan we zoals we ademen, om te vinden wat ontbreekt. De acteur zal zich dus moeten verplaatsen zonder van zijn tekst af te leiden: maar niet gelijk hoe.

*En nu stapt de acteur, terecht volgens mij, voor een deel uit de denkbeeldige stolp.*

Wat ik de romp noem, is in feite het hele lichaam, armen en benen inclusief ... op voorwaarde dat deze armen en benen slechts bewegen na het signaal van de romp en vervolgens de krachtlijn van die romp verderzetten zoals een slappe koord zich uiteindelijk spant wanneer men de steen wegslingert die aan 't eind is bevestigd.

Het is méér onnatuurlijk, méér ongewoon, de armen tegen het lichaam aangedrukt te houden, dit leidt uiteindelijk ook méér af, dan wanneer de armen van het lichaam loskomen als de romp die ontroerd wordt, dus buigt of draait, erom vraagt.

Maar als de arm zich opheft uit zichzelf, als een autonome, onafhankelijke beweging, dán stelt zich de vraag: is het dát wel wat gedaan moet worden?

Wat we wel weten is dat dit precies teveel gedaan wordt, en wel omdat de armen te makkelijk bewegen of, nog erger, omdat ze zichzelf makkelijk objectiveren: men ziet ze...

De romp daarentegen zit achter onze ogen: hem een vorm geven, is vergelijkbaar met de vraag aan een beeldhouwer om een brok klei te boetsen achter zijn rug, zonder dat hij de klei ziet. De acteur die snel zwicht voor het gemak, en die geen smaak ontwikkeld heeft voor de schoonheid van het gymnastische, hanteert zijn armen autonoom wanneer het past en vooral wanneer het niet past ...

Alles is mogelijk, alles is aan te bevelen, niets is verboden, op voorwaarde dat de tekst het vraagt:

Als het gaat om emotie, dan vertrekt de beweging vanuit de romp en weerklinkt ze min of meer in de armen.

Als het gaat om het uiten van iets puur intellectueels, verstoken van elke vorm van gevoel, dán kan de beweging vanuit de armen ontstaan om slechts de armen te verplaatsen óf de romp mee te betrekken.

Anderzijds: hoe rijker de tekst, hoe armer de dictie en de mime moeten zijn.

Hoe armer de tekst – en in dit geval meestal zijdelings van de actie –, hoe rijker de dictie en de mime moeten zijn.

Dit alles is niet eenvoudig, men kan het zich voorstellen ..., en met dit artikel bedoel ik eerder mensen die op hun gemak zijn in de war te brengen. Wie wil begrijpen hoeft maar te gaan studeren.

De mimekunst van de sprekende acteur is zeker minder lastig dan die van de pure mime, maar toch, omdat hij discreet is, en beperkter van omvang, is hij méér dan de kunst van zijn zwijgende broer: subtiel, moeilijk te vatten, ik zou zeggen: dichtbij het mysterie.

*(Stockholm, 1954.)*

Etienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Editions Gallimard, pp. 58-61.

Vertaling: Carl Hourcau en Jan Ruts