

Heel het leven van een mens is vormgeving

Clara van den Broek in gesprek met Lucas Vandervost

ETCETERA Is toneelspelen een métier?

VANDERVOST Het is niets anders dan een métier. Het is een vak. Daar ben ik zeker van. Je kan al spelend wel tot iets artistieks komen, maar je kan niet 'artistiek spelen'. Of iets kunst is, ligt in een grotere ruimte, waarin ook de ontvanger betrokken wordt. Dat ligt buiten ons. Het artistieke zit niet in de daad, maar in de communicatie, in het effect dat de daad teweeg brengt. Een partituur van Stravinsky is niet artistiek als je ze niet speelt.

ETCETERA Wat is de rol van techniek bij het spelen?

VANDERVOST Stricto sensu kan iedereen leren spelen, want techniek is aan te leren. Maar technisch tewerk gaan is voor een acteur moeilijker dan pakweg voor een schilder. Een schilder heeft zijn techniek sneller onder controle en kan die op zich beschouwen. Dat kunnen wij niet. Dat is mijn dada: dat vermogen onder de knie te krijgen. Volgens mij hebben wij, acteurs, het veel te weinig over het technische aspect van het acteren. Vaak interpreteren we het begrip 'techniek' nog steeds als 'verstaanbaar spreken'. Maar daar heeft het niets mee te maken. Volgens mij bestaat ook in het theater wat in de schilderkunst sinds Da Vinci en, eerder al, sinds de Grieken, de 'gulden snede' wordt genoemd. Er is in ons ruimtelijk inzicht qua verhouding altijd een 'juiste plek' op een schilderij. De gulden snede heeft te maken met lichaamsanalyse. Men heeft namelijk geanalyseerd hoe een lichaam in elkaar zit (verhouding bovenlichaam - onderlichaam, ten opzichte van de breedte ervan), hoe een gezicht, hoe kristallen, bladnerven enzovoort in elkaar zitten. Heel de natuur is objectief onderzocht, er is nagegaan hoe die zich tot zichzelf en ten opzichte van haar omgeving verhoudt. En alles komt neer op dezelfde verhouding van één op 1,6 en een beetje. Dat is iets wonderlijks. Die ontdekking toegepast in ruimtelijkheid, zowel drie- als tweedimensioneel, blijkt te kloppen. Wij kijken dus op een natuurlijke manier naar een artistiek product. Wij gaan iets mooi vinden omdat het natuurlijk is. Uiteraard zal men in andere culturen de natuur wel op een andere manier analyseren, bekijken en ervaren. De gulden snede is niet gebaseerd op de natuur zelf, maar op hoe jij de natuur analyseert. Het gaat om verhoudingen: hoe verhoud ik mij tot de natuur, en hoe zie ik in de natuur verhoudingen. Dat is het startpunt van hoe je met schoonheid omgaat.

Voor het theater geldt net hetzelfde. Ik ben ervan overtuigd dat er objectieve criteria bestaan om goede voorstellingen van slechte te

onderscheiden. Je staat al dan niet op de juiste plaats, tegenover de ruimte waarin je speelt, tegenover het publiek, tegenover je medespeler. En daar zijn wij bijna nooit mee bezig. Ik doe die zoektocht sinds 25 jaar bijna altijd alleen, met mensen die dat toestaan, of dat ook voelen, of daar ook mee bezig zijn. Maar dat zijn slechts 0,2% van mijn collega's. Ik zeg niet dat die theorie van de gulden snede in het theater sowieso juist en waar is, en nodig, maar we onderzoeken het ook niet.

Ik zoek naar de natuurlijkheid van het theater, in plaats van naar het theater van de natuurlijkheid. Ik probeer zo ver mogelijk te gaan om via die verhoudinkjes tot een gevoel, een effect van natuurlijkheid te komen, terwijl ik eigenlijk onwaarschijnlijk artificieel tewerk ga. Bijvoorbeeld: een acteur kan een andere acteur 'op een natuurlijke manier' tegenhouden in diens beweging naar een bepaald punt, door zich van die acteur te verwijderen (natuurlijkheid van het theater) in plaats van naturalistisch naar de andere toe te gaan en hem fysiek tegen te houden (in het theater van de natuurlijkheid). Het gaat over de kanteling van de driehoek tussen acteur A, acteur B en punt C waar acteur A naartoe wil, en waarvan acteur B niet wil dat acteur A er naartoe gaat. Vanuit de zaal ziet dat er natuurlijk uit, omdat de verhoudingen met elkaar kloppen. Het driehoekje en de kanteling ervan. Maar ik kan me voorstellen dat het als acteur wel onnatuurlijk aanvoelt, want het is geen natuurlijke psychologie of reactie.

Daar ben ik meer mee bezig dan met de psychologie van de zinnenetjes die dan gezegd worden ('waarom zegt dat personage dat zinnenetje daar?'). Hoewel waar ik mee bezig ben, natuurlijk ook psychologie is. Die driehoek die kantelt, is een emotie. Dat is een beweging, een interactie die emotioneel is.

Ook lees- en schrijfrichting bepalen de psychologie van de ruimte heel sterk. Wij lezen van links naar rechts. Het nieuwe komt van links. Van rechts komt wat of wie er al was. In de klassieke Hollywoodfilms is dat zo. Ik vraag mij af of in culturen waar anders geschreven wordt, die emotionele binding met de ruimte ook anders is. Of het nieuwe bij andersschrijvende van rechts zou moeten komen.

ETCETERA Nu heb je het vooral over encenering.

VANDERVOST Ja, maar bij mij is enceneren spelen, en spelen enceneren. Want als acteur weet ik: 'Ik ga daar staan'. En dan ben ik de boel aan het regelen. Ik zal nooit zeggen tot een andere acteur: 'Ga jij daar eens staan'. Maar ik ga daar staan. Ik denk dat spelen alleen maar enceneren is. En enceneren is, bijna letterlijk vertaald, ruimte geven. Maar ruimte geven is ook een

Volgens mij bestaat ook in het theater wat in de schilderkunst sinds Da Vinci en, eerder al, sinds de Grieken, de 'gulden snede' wordt genoemd. Er is in ons ruimtelijk inzicht qua verhouding altijd een juiste plek op een schilderij. De gulden snede heeft te maken met lichaamsanalyse.

mentale kwestie: het kostbare een plaats geven, en vervolgens niet benoemen. Datgene waar het om gaat, niet uitleggen. En dan is het aan iemand anders om dat eventueel ook te zien, of ook te voelen. Het kan alleen maar in combinatie met de ontvanger. We zijn als acteurs eigenlijk alleen maar satellieten die signalen krijgen en doorgeven.

We zijn in het spelen vaak te veel bezig met waar het om gaat, en niet met wat er gebeurt. Er zijn dingen die gebeuren: er loopt nu een dameetje voorbij met een gekwetste arm. Maar het gaat daar misschien niet om. Wij hebben als speler de neiging om datgene waar het om gaat belangrijker te maken dan wat er gebeurt. Terwijl je wat er gebeurt moet opwaarderen tot waar het om gaat. Ik gebruik vreemd genoeg vaak het woord 'poppenkast' als ik regisseer. Omdat dat de meest technische actevorm is die er bestaat. En het is ook acteren. Want uiteindelijk is het de poppenspeler die het popje levend maakt. Het popje zelf speelt niet.

Ik spreek over poppenkast, omdat we als acteur veel te weinig dramaturg zijn. Dus te weinig verhaalinzicht hebben. En daarbij ook nog eens onvoldoende kracht hebben om te weten dat we slechts een deeltje van het verhaal zijn. Vaak spelen we met zijn allen de betekenis van de inhoud, en niet de inhoud, laat staan een deel van de inhoud. Ik ben een fan van Hergé, van Kuifje. Ik heb aan de studenten van Toneel Dora van der Groen via Hergé proberen uit te leggen wat spelen is. Kuifje staat, bijvoorbeeld, op een bepaald moment rechtsonder de bladzijde in een bepaalde positie. Dat is alleen maar dat, met een kadertje errond. Je draait het blad om, en Kuifje staat in een andere positie. Dan stel je je niet de vraag: hoe is Kuifje van deze naar die andere positie gegaan? Een acteur stelt zich wél altijd die vraag. En ik begrijp dat ook wel. Acteurs vragen mij, als regisseur, vaak: 'Hoe moet ik nu van die houding naar die houding?' En dan moet ik soms antwoorden: 'Gewoon doen'.

ETCETERA Bedoel je dat je weigerachtig staat ten opzichte van psychologie?
VANDERVOST Maar zoiets is óók psychologie. Het is wel een weigering tegenover je persoonlijke psychologische invulling. Wij dienen, als acteur, zelden de psychologie van het verhaal. Bijvoorbeeld, er staat: 'Suzanne komt opgelopen alsof ze voor iets vlucht'. Punt. Komt op. 'Daarna komt Mauritz op.' Het is logisch dat je als acteur denkt: Suzanne is voor Mauritz op de vlucht. Maar als je dat speelt, dan is dat flauwekul. Dus ik zeg dan, als regisseur, in kuifjestaal: 'Kadertje rond: "Komt op alsof ze voor iets op de vlucht is"'. En dan moet de actrice in kwestie de blankheid durven hebben om dat te doen. Om gedurende vier seconden voor een stuk-

Er zijn bij Kuifje onwaarschijnlijk veel kadertjes waar nog een

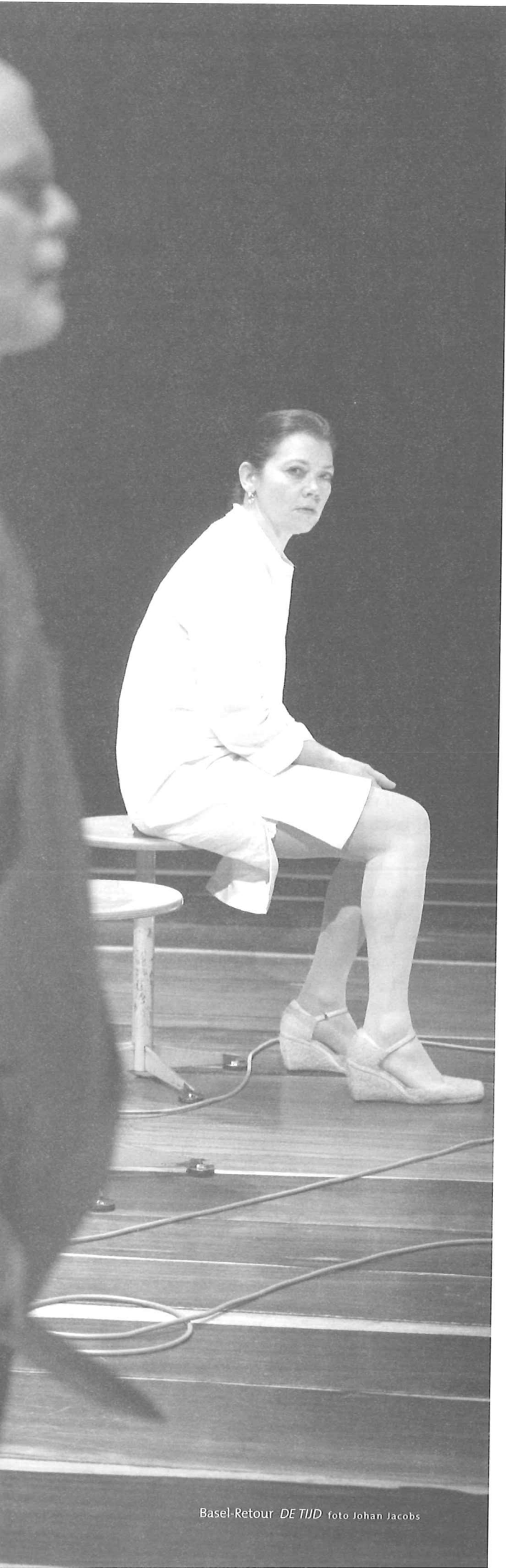
stukje been in zit, alleen maar dat. En Hergé heeft gelijk.

Want mocht hij elke keer per blad een groot tafereel maken,

à la Breughel, dan had hij zijn spanning niet kunnen creëren.

Dan zou je het niet gespeeld krijgen.





je een schilderij van Spilliaert te zijn, bijvoorbeeld. En dan komt Mauritz op: dat is een ander kadertje. En dan kan de psychologie van het geheel mij doen denken: 'Dat zal daarvoor zijn'. En dat wordt met de kadertjes die daarop volgen steeds meer ingevuld.

ETCETERA Je legt de nadruk op het naakte teken.

VANDERVOST Ja. We moeten de durf hebben om alleen maar een naakt teken te zijn. Vaak merk ik dat we die niet hebben. Het is natuurlijk moeilijk. Maar ik denk dat het op die manier eerlijk functioneert. Dan kan je ook direct switchen. Want dan neem je gewoon je volgende kadertje. En dat wil niet zeggen dat je afstandelijk bezig bent, of koud, of niet betrokken. Daar heeft het niets mee te maken. Dat is dramaturgisch spelen.

ETCETERA Je wil de linken tussen de kadertjes aan het publiek overlaten. Maar is het binnen zo'n moment, zo'n kadertje, ook slechts een kwestie van techniek?

VANDERVOST Je hebt techniek nodig om binnen dat kadertje te kunnen blijven. Tenminste, ik heb techniek nodig. Ik weet natuurlijk niet hoe iemand anders zich voelt wanneer hij of zij speelt. Bij sommigen denk ik wel: 'Die voelt nu zeker niet wat ik voel als ik speel'. Ik zie mensen vanalles doen en vanalles nodig hebben om iets gespeeld te krijgen. *Trilogie van het weerzien* van Strauss is voor mij alweer een ontzettende les geweest, ook om acteurs te leren kennen. Vrij laat in het stuk komen enerzijds de personages Suzanne en Answald, en anderzijds de personages Marlies en Felix op. De beide koppels maken ruzie, maar de twee ruzies staan los van elkaar. Ze hebben alleen plaats in dezelfde ruimte. En ze geven ook commentaar op elkaar. Maar het is net zoals in de opera, waarin een sopraan een half uur lang sterft en toch nog heel goed kan zingen, en de andere personages de tijd niet hebben om haar te helpen of te verzorgen of in te grijpen, want er is nu eenmaal een half uur aria. Het ene koppel in *Trilogie van het weerzien* staat te wachten terwijl het andere koppel ruzie maakt, tot er een repliek komt die de aandacht weer op het eerste koppel vestigt, dat vervolgens zijn eigen kadertje kan voortzetten. Die scène hebben we uiteindelijk alleen maar heel technisch kunnen repeteren, want het was altijd een onwaarschijnlijke soep. Omdat niemand de durf had om, als het niet aan hem was, het ook effectief 'niet aan hem' te laten zijn. Want hij of zij dacht: 'Ik ben opgekomen in een emotie –kwaadheid, want ik moet kwaad zijn–, het is hier gedaan tussen ons, het is ruzie; en nu is iemand anders twintig seconden lang aan de beurt. Wat

Je staat daar altijd als acteur.

Je kan er niet als personage staan.

Dat zou heel hypocriet zijn.

Het personage wordt gevormd

in het publiek, niet in de acteur.

moet ik nu met mijn kwaadheid doen?' Ik kan dan alleen maar zeggen: 'Niets. Jij bent niet kwaad, het personage is kwaad. Dus jij moet niet gedurende die 20 seconden kwaad blijven spelen. Want als je dat doet, en die twee anderen zijn daar op vier meter hun dialoogje aan het doen, dan ben je fout bezig. Want als je kwaad kan zijn, kan je ook repliceren, dan moet je ook verdergaan.' Dat laatste hebben we ook wel eens geprobeerd. Maar dan begon iedereen door elkaar te praten en werd het duidelijk dat die tekst daar niet voor geschreven is, dat de schrijver niet streeft naar filmisch realisme. Het enige wat je dan als acteur kan doen, is zeggen: 'Niets nu. Ik zit nu niet in het Kuifje-kadertje. Ik ben Bobbie die net uit het kadertje is weggelopen.' En misschien is er in het kadertje rechtsonder nog net een staartje of een pootje zichtbaar, waarmee Hergé zegt: 'Bobbie is er wel hoor, dames en heren, maar dat is alleen zijn pootje.' Er zijn bij Kuifje onwaarschijnlijk veel kadertjes waar nog een stukje been in zit, alleen maar dat. En Hergé heeft gelijk. Want mocht hij elke keer per blad een groot tafereel maken, à la Breughel, dan had hij zijn spanning niet kunnen creëren. Dan zou je het niet gespeeld krijgen. Dat is altijd heel moeilijk om uit te leggen aan een acteur: 'Ik heb nu alleen maar je voetje nodig in dat kadertje, en je voetje heeft geen psychologie. Je moet ook niet afgaan, of letterlijk afstand nemen, eigenlijk, om kwaad te kunnen blijven.'

ETCETERA Staat het wachtende koppel daar dan als acteur? Of als personage?
VANDERVOST Je staat daar altijd als acteur. Je kan er niet als personage staan. Dat zou heel hypocriet zijn. Het personage wordt gevormd in het publiek, niet in de acteur. Je kan geen personage zijn. Want hoe moet je Oedipus spelen als personage? Dan zou je die rol slechts één keer kunnen spelen, want dan zou je je ogen moeten uitsteken.

ETCETERA Wat doe je dan precies als je speelt dat je kwaad bent? Citeer je dan die kwaadheid? Of kan je erin en eruit stappen, zodat je, als het niet aan jou is, niet meer kwaad bent?

VANDERVOST Je moet natuurlijk niet ineens niets meer zijn. Want uiteindelijk hoor je nog wel in het kadertje, ook al is het niet aan jou. Maar je moet in je kwaadheid toestaan dat er nog twee wachtenden voor jou zijn. Dus het is niet een knip, zoals in de soaps: ze knippen in een gesprek, en dan komt er een ander gesprek tussen, en dan gaat het eerste gesprek verder waar het onderbroken was.

ETCETERA Maar wat is het verschil dan precies tussen toestand A, waarin je wacht, en toestand B, waarin je kwaad bent?

VANDERVOST In principe niet veel. Dat het dan aan jou is.

ETCETERA En die kwaadheid, wat is dat dan? Wat is emotie in het spelen?

VANDERVOST Emotie is weten dat het emotie is. Niet de emotie zelf. Ik kan emotioneel spelen: door het rationeel tonen of vertellen van het kadertje emotionaliteit, kan ik als acteur overmand worden door emotie. Maar ik ga nooit mijn eigen emotie als basis nemen om te weten of dat kadertje goed is of niet. Als ik een emotionele scène moet spelen, kan ik als acteur alleen maar tonen dat er emotionaliteit bestaat, dat emotie iets is wat we overal zien en kennen, dat emotie iets is wat herkenbaar is. Ik moet niet tonen dat ik zelf emotioneel kan zijn. En dat wil niet zeggen dat ik niet emotioneel mag zijn. Maar vaak hebben acteurs de neiging om dat te moeten zijn. En daar ben ik het niet mee eens. De

emotionaliteit komt uiteindelijk tot stand door de opsomming van alle kadertjes. Als je de emotionaliteit totaal maakt binnen één kadertje, krijg je vreemd genoeg vaak sentimentaliteit. Dan neem je het over van het geheel. En dan gaat het over jou, niet meer over het verhaal. En dat kan natuurlijk ook boeiend zijn. Ik heb al boeiend sentimenteel toneel gezien, waarbij ik dacht: 'Amai, je moet het maar durven, snotteren in je blootje in een hoekje.' Je voelt dan een privé-verbondenheid, en je bent vertrokken.

ETCETERA De rationele aanpak die jij voorstaat, zou kunnen resulteren in een heel koele vorm van theater.

VANDERVOST Als het mislukt, ja. En de kans dat het mislukt is even reëel als bij om het even welke andere aanpak. Het is geen garantie. Maar het hoort wel bij vertelkunst. Er is niets zo gênant als een verhaal dat verteld wordt door een huilende verteller. Ik vind wél het fantastisch als een verteller zijn toehoorders aan het huilen krijgt. Dan denk ik: 'Jezus, wat gebeurt er nu?'

ETCETERA Er wordt vaak gezegd dat, wanneer de acteur door het repeteren een parcours ontwikkeld heeft en zich bewust is van al wat je nu omschrijft, hij tijdens het spelen zelf weer alles moet vergeten en volledig in het moment moet kruipen. Het is een soort vergeten, mét een opgeslagen bewustzijn. Marianne Van Kerkhoven schrijft daarover in haar verzamelbundel *Van het kijken en van het schrijven*, naar aanleiding van interviews met acteurs: 'Het werken aan het spel is een zeer bewuste daad, maar het spel zelf moet, op het moment van de opvoering, "volkomen onbewust" verlopen; het repeteren is een opstapelen van materiaal in het geheugen, maar op de scène zelf moet dat "vergeten" worden. We komen hier opnieuw dicht bij Heinrich von Kleists verhaal *Over het marionettentheater* (1810) waarin hij stelt dat de gratie, zoals wij die kennen in haar onbewuste, spontane verschijningsvorm, terug te vinden/te reproduceren is doorheen een intens, schier eindeloos en volledig bewust werkproces: zo tot het uiterste doorgaan, dat het beginpunt als vanzelf teruggevonden wordt; een synthese misschien van Diderots "âme" en zijn "réflexion."

VANDERVOST Het klopt ergens wel dat je je doel moet vergeten om er te geraken. Want je bent slechts een deel van het resultaat. Als je als acteur, als enkeling, naar dat resultaat streeft, ben je niet bezig met het parcours, met de weg ernaartoe. En daarom begrijp ik dat men zegt 'je moet het nu weer vergeten'. Maar ik vind niet dat je moet vergeten in functie van de zagezegde vrijheid van de acteur. Er is niets zo oninteressant als vrijheid. Vrijheid is het minst creatieve dat er bestaat. De mooiste literatuur is in onvrijheid geschreven. Ik vind natuurlijk niet dat we 'verboden' moeten spelen. Maar vrijheid in de zin van 'alles kan en alles mag', het streven naar 'in de vrijheid elkaar verrassen', naar het 'jazzgevoel', daar geloof ik niet in. In jazz wordt er wel een toonaard afgesproken, en een tempo, en vaak zelfs muzikale zinnen. Die muzikanten doen niet zomaar wat, en ze doen het zeker niet om elkaar te verrassen. Wel om een deel te zijn van het geheel. Goede jazzmuzikanten zijn niet met elkaar bezig. Want met elkaar bezig zijn, dat onttrekt je aan wie daarnaar kijkt. 'Samenspelen' vind ik dan ook zo iets gênant. Als ik voel dat acteurs zich daar schuldig aan maken, denk ik: 'Doe dat in godsnaam thuis'. Dat interesseert mij niet. Ik vind dat je je altijd bewust moet zijn van de aanwezigheid van een derde persoon of factor. Je moet laten zien dat je je daar bewust van bent.



Emilia Galotti *DE TIJD* foto Patrick De Spiegelaere

ETCETERA Je kan toch ook samenspelen zonder een soort ‘vierde wand’ te installeren?

VANDERVOST Natuurlijk is het uiteindelijk samenspelen. Je doet het samen. Maar wat ik negatief samenspelen vind, is dat twee acteurs samen één spel spelen. Samenspelen zoals ik het wil zien, is het samenvoegen van twee spelen. Dus je moet altijd alleen zijn. Ik speel met jou, en ik reageer op wat jij doet. Ik houd er niet van dat acteurs samen één spel spelen. Dat wordt heel privé, en dan vind ik het gênant. Maar ik kan mij inbeelden dat sommige mensen, zowel acteurs als publiek, dat net de topmomenten vinden. Het publiek houdt van dat soort momenten. Daar ben ik zeker van. Want bij het samenspelen waar ik van houd, heb je als publiek ook je eigen verantwoordelijkheid: je moet dan zelf invullen en je intelligentie gebruiken om dat emotioneel te maken.

ETCETERA Hou zou jij vrijheid in spelen dan definiëren?

VANDERVOST Spelen is de spelregels toepassen. Als je aan een voetballer vraagt wat spelen is, dan zegt die: ‘We zijn met elf en er is een bal, en wij moeten de bal in die goal krijgen.’ En dan ga jij zeggen: ‘Ja maar dat zijn de spelregels, maar wat is spelen?’ Wel, ik vrees dat spelen alleen maar het toepassen van de spelregels is. En daar dan je vrijheid in zoeken. Omgaan met de beperking. Je vrij voelen in de beperking, dat is spelen. Vaak ontkennen we die beperking te veel op voorhand. Je vindt de vrijheid pas als je de beperkingen ontzettend goed kent. Spelen is dus alleen maar het toepassen van de regels, of ertegen zondigen en daarom bestraft kunnen worden.

Natuurlijkheid en vrijheid bereik ik in de manier waarop ik met de spelregels omga. Want op een gegeven moment zie je die spelregels niet meer, zijn ze natuurlijk geworden. Een spelregel op zich is geen natuurlijkheid. Dat is een puur cultureel gegeven, een afspraak. Bijvoorbeeld: ‘Je moet binnen dat vlak blijven.’ Voor *Emilia Galotti* ben ik zelfs plannen (eerste, tweede, derde plan, nvdr) beginnen tekenen; er mochten nooit twee acteurs in hetzelfde plan staan. En dan was het zoeken naar de psychologie van het feit dat je altijd schuin voor of schuin achter iemand anders staat. Als ik een tekst zeg, en jij staat schuin voor mij, dan is dat tekstje helemaal anders – ook al zeg ik het op een identieke manier – dan wanneer jij schuin achter mij staat. Want als je schuin achter mij staat, lever je sowieso als luisteraar commentaar: doordat ik voor sta en jij achter, heb jij een andere verhouding met het publiek. En als jij voor staat en ik achter, is dat iets totaal anders. Dat is óók psychologie, natuurlijk. Niet omdat ik als acteur iets anders denk, of omdat ik van ergens anders kom en ergens anders naartoe ga. Want tot daar beperkt zich vaak onze behandeling van psychologie, als acteur: ‘Wie ben ik, waar kom ik vandaan, en waar ga ik naartoe’. Voor mij is dat het minst belangrijke. Omdat het verhaal dat zelf al vertelt. Ik hoef daar als acteur niet veel meer aan toe te voegen. Als je als acteur begint te denken: ‘Ik handel nu uit wraak’, of ‘Ik wil hem liggen hebben’, of vanuit god weet wat voor psychologische achtergrond, dan is de magie weg. Vreemd genoeg.

ETCETERA Bij sommige acteurs berust het spel louter op intuïtieve beslissingen, die nauwelijks gelinkt zijn aan de inhoud. En toch kan dat geniaal spel zijn.

VANDERVOST Impulsiviteit die losstaat van wat je moet doen, van je kadertje, is nooit goed. Je kan binnen je kadertje impulsief zijn, je kan Kuifje bijvoorbeeld nog eens laten knipogen, maar je kan je kadertje niet verdraaien, waardoor Bobbie ineens wel in beeld komt, want Kuifje is in het kadertje van je mede-acteur misschien net naar Bobbie op zoek. Impulsiviteit moet altijd gekadreed blijven. Impulsiviteit is, met intelligentie in het nu een kadertje eventueel fatsoeneren, of een streepje dikker zetten. Maar je kan je kadertje niet zomaar veranderen. Want dan denk ik als medespeler: ‘Doe het dan alleen’. Ik kan dat niet verdragen. Bepaalde acteurs hebben dat blijkbaar nodig om te kunnen spelen. Ik vind zo iets niet geniaal. Dat is virtuositeit in plaats van genialiteit. En ik hou niet van Paganini. Vaak is impulsiviteit bij acteurs tonen wat men kan. En dat staat naast het verhaal. Ik vind dat volslagen oninteressant. Maar ik zie het wel steeds vaker gebeuren.

Intuïtie en impulsiviteit worden vaak met elkaar verward. Intuïtie is geniaal. In de zin van ‘creatief, scheppend’. Impulsiviteit is vulgair. Intuïtie is een vermoeden, dat is dus nog altijd gewild. Impulsiviteit is reflex. Ik heb natuurlijk niets tegen intuïtie. Ik ben zelf trouwens alleen maar intuïtief. Omdat de waarheid niet bestaat. Waarom ga ik uitgerekend daar staan? Omdat ik het gevoel heb dat dat zo moet. Dat kan ik dan achteraf rationeel onderzoeken en benoemen, waardoor we het bespreekbaar kunnen maken.

ETCETERA En die intuïtie krijg je vanuit een vorm van rationaliteit?

VANDERVOST Absoluut. Ervaring is een rationele ordening van wat je hebt meegemaakt. Door ervaring, die rationeel wordt opgebouwd en opgeslagen, ben je veel meer ontvankelijk voor intuïties. Je denkt toch niet dat Da Vinci op de duur nog met zijn meetlat 1,6 aan het afmeten was? En ik kan mij heel goed inbeelden dat Mairret op het einde van zijn carrière zegt: ‘Die is het geweest. Waarom? Dat weet ik nog niet. Dat ga ik nu rationeel bewijzen.’ Maar dat is iets anders dan impulsiviteit.

Intuïtie is talent, het is een aangeboren iets. En ik vind het een plicht om, als je talent hebt gekregen, van dat talent een verworvenheid te maken, in plaats van een aangeborenheid. Daar je vak van maken, daar je brood mee verdienen, dat talent toepassen, het zelf kennen, en soms ook niet toepassen, misschien zelfs meer niet dan wel toepassen. Als je een getalenteerd wielrenner bent, moet je op het juiste moment aanvallen. En je moet heel lang in het peloton durven blijven zitten. Soms denk ik, in wielrennerstermen, dat, als je de beste bent, je maar moet rijden en blijven rijden, tot uiteindelijk niemand meer kan volgen. Maar dat blijkt gelukkig niet waar te zijn. Roger De Vlaeminck zei in de jaren '60 over Herman Van Springel, die bijna de ronde van Frankrijk had gewonnen: ‘Indien iedereen in het peloton geblinddoekt zou rijden, dan won Herman Van Springel elke koers.’ Van Springel kon

De emotionaliteit komt uiteindelijk tot stand door de opsomming van alle kadertjes. Als je de emotionaliteit totaal maakt binnen één kadertje, krijg je vreemd genoeg vaak sentimentaliteit. Dan neem je het over van het geheel. En dan gaat het over jou, niet meer over het verhaal.



Trilogie van het weerzien (2002-2003) DE TIJD foto Patrick De Spiegelaere

heel hard rijden, maar won bijna nooit. Zijn talent lag in een fysieke kwaliteit. Maar hij wist nooit op welk moment hij hard moest beginnen rijden. Dus hij reageerde impulsief: 'Ik ga nu eens hard rijden', en dan was hij weg. Maar veel te vroeg. En dan waren er anderen die intuïtief zegden: 'Laat hem maar doen, want wij voelen dat het niet het goede moment is voor hem.' Talent is dus toch rationaliteit. En je kan niet zonder intuïtie. Want je kan niet uitsluitend rationeel spelen.

Ik ben ervan overtuigd dat er tien geboden zijn, waarmee je je maatschappij, je beloofde land, zuiver houdt. Maar naast die tien geboden zijn er ook honderden wetten. Zo zijn er ook in het theater, denk ik, een tiental geboden, die op elke stijl van toepassing zijn. Ik zou ze willen vinden. Ik denk dat het boeiend zou zijn om met een klein groepje mensen, verschillend in gevoeligheid en misschien zelfs van verschillende generaties, een paar spelmomenten te zoeken die ze allemaal goed

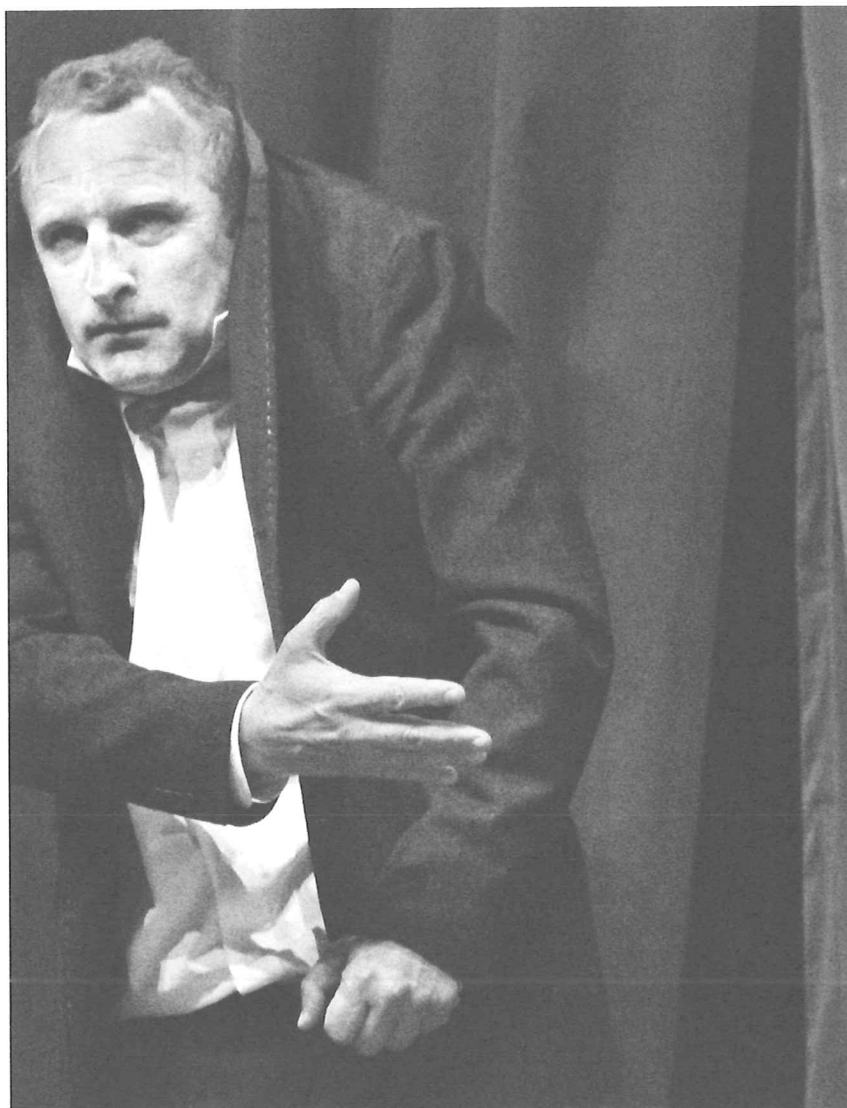
gespeeld vinden. En dan trachten te analyseren waarom die momenten goed zijn. Zelfs met een stopwatch erbij. Helaas kan je dat alleen maar via film, of registratie.

Ik heb er ook al aan gedacht om iemand een hele repetitie- en speelreeks lang een soort stafkaart te laten maken: die scène heeft vandaag van dat woord tot dat woord zoveel seconden geduurd, de pauze daartussen zoveel seconden. Met grafiekjes. En daarnaast ook een gevoeligheidsschema van elke acteur apart: 'Vandaag had ik een acht, ik was vrij goed'.

Ik zeg 'geboden' en niet 'wetten'. Een gebod is algemener. Ik denk dat er zo iets als een code bestaat om het voortbestaan van het vak te garanderen. De stijl kan natuurlijk veranderen en iedereen kan dat op zijn manier vertellen. Waardoor je ook weer het recht hebt om anarchist te zijn. Maar op dit ogenblik is er geen anarchie, geen echte zoektocht meer in het thea-

ter. Omdat we ons centrum niet meer kennen. Qua vormgeving blijft de zoektocht wel doorgaan, onder meer door het gebruik van video, maar spelmatig is het theater zeker niet geëvolueerd de laatste dertig jaar. Want de generatie van de jaren '80 is ontzettend beïnvloed geweest door de generatie van de jaren '70. Dat mogen we niet onderschatten. Wij hebben in de jaren '80 vrij direct succes gehad, maar wij zijn deels bewust, deels onbewust gevormd door Jan Joris Lamers, de generatie na het politiek theater, die terug artistiek is gaan denken. Jan Joris is voor mij de belangrijkste dramaturg in mijn carrière, samen met Jan Decorre. Zij hebben zich verzoend met de traditie. Terwijl ze niet traditioneel bezig waren. Jan Joris kent zijn theatergeschiedenis. Ik bedoel daarmee niet de theaterliteratuur, maar hoe men speelde, hoe een schouwburg gebouwd was, wat daar de gevolgen van waren, waarom men dan zo speelde.

We staan wat spelen betreft in het theater nog lang niet zo ver als schilderkunst, muziek of zelfs literatuur. In het begin wilden schilders bij de natuur geraken. Dat deden ze door de natuur te schilderen: landschappen, mensen, natuurlijkheid reproduceren. Op een bepaald moment was dat niet meer genoeg, en is men gaan schilderen om natuur te *worden*. Niet om het beeld, maar wel om het begrip 'natuur' te benaderen. En wij zijn in het theater nog altijd bezig met ons 'naturel'. Wij halen die abstractie nog niet. Theater is wat dat betreft één van de laagste kunsten, als het al een kunst is, omdat het direct moet geconsumeerd worden. Je kan in het theater niet zeggen, zoals in de schilderkunst: 'Ik begin het schilderij nu na twee jaar wel graag te zien.' Toen ik mijn eerste cd van Ligeti kocht, vond ik hem heel slecht. En nu is dat mijn vaste strijk-cd. Toneelspelen is zodanig in het 'nu' verankerd, dat we toch gebonden zijn aan het 'naturel'. Terwijl ik ernaar streef van de acteur een tekenaar te maken. Ik vind een getekende schets van Rembrandt duizendmaal beter herkenbaar dan een foto. Een foto is wel gelijk, maar draagt geen enkel wonder in zich. En toch spelen we te veel als fotografen, en niet als tekenaars. We zijn nog niet in staat om dingen weg te laten en alleen maar een streepje te trekken. We maken allemaal snapshots. En die kunnen weliswaar kwalitatief hoogstaand zijn, want er zijn ook goede fotografen. Nu ja, het zal ook nooit lukken, denk ik. Maar ik vind dat streven, ook voor mezelf, boeiend. Indien die constante er niet was, zou ik spelen heel saai vinden.



Emilia Galotti DE TIJD foto Patrick De Spiegelaere

ETCETERA Tot slot: wat is een goed acteur voor jou?

VANDERVOST Goede acteurs staan de psychologie van de toeschouwer toe, staan toe dat de toeschouwer zijn eigen invulling geeft aan wat hij ziet. Als toeschouwer voel je dan een openheid, generositeit. Je hebt de indruk dat je van de acteur in kwestie alles mag weten, dus ook wat hij niet wil zeggen. En vanaf het moment dat hij die openheid heeft, zie je meer wat hij niet zegt dan wat hij wel zegt. Want je mag het weten. Alleen zegt hij het niet, want het staat niet in zijn tekst. En dan zie je als toeschouwer duizend keer meer dan wat er te zien is, omdat jij als toeschouwer kijkt. Dat is jouw eigenschap, niet

Ik kan huilen bij de begrafenis van Lady Di, niet om wat daar gebeurt, ook niet eens om de herkenbaarheid, maar om mijn eigen verdriet. En omwille van het feit dat er een kader is, een moment ook, waarin dat verdriet



toegestaan wordt. Ik denk dat
we daar naar op zoek zijn.
Heel het leven van een mens
is vormgeving. Is proberen
te kaderen, te begrijpen:
de liefde voor je kind,
het verdriet van je kind, de dood
van iemand, leven en dood.

zijn eigenschap. Zijn eigenschap is dat hij dat toestaat, dat jij dat mag. Dat is ook plaats, ruimte geven. Die acteur moet alleen maar denken: 'Ik laat alles zien, je mag kijken.' Sommige acteurs bereiken dat door schaamteloosheid, en dat is nog iets helemaal anders. Met open bedoel ik niet 'extravert'. Acteurs die die openheid echt goed kunnen bedrijven, zijn vol schaamte. Maar het is omdat je die schaamte mag zien... Als je dat mag zien, dan mag je alles zien. Dan bereik je de intimiteit.

ETCETERA Vaak heb ik bij het type acteur dat je nu beschrijft wel het gevoel dat er een deur openstaat, maar dat ik in die deuropening slechts schimmen zie. Dus dat type acteur toont niet zomaar alles, maar laat je vermoeden dat er vanalles is.

VANDERVOST Dat denk ik niet. Je ziet schimmen omdat jij als toeschouwer niet alles kan zien. Je ziet dan je eigen schimmen. Zijn schimmen kan je niet zien. Het gaat over de wisselwerking tussen jullie beiden op dat moment. Hij kan nooit zeggen: 'Ik ga je schimmen laten zien.' Je kan niet mysterieus doen. Het mysterie bestaat niet. Het type acteur waar we het nu over hebben, houdt niet tegen. Maar je ziet schimmen omdat de afspraak niet bloot te leggen valt. Je kan niet alles weten. Daarom ontstaat het mysterie, daarom zie je als toeschouwer schimmen. Het is de beperking van jouw interpretatie. Het is niet zijn grens. Het is jouw onmogelijkheid, niet zijn scherm.

Je wordt toch altijd vooral geraakt door jezelf. Door de openheid die je bij jezelf ervaart om iets te mogen bekijken, om ontroerd te mogen worden. Ik kan huilen bij de begrafenis van Lady Di, niet om wat daar gebeurt, ook niet eens om de herkenbaarheid, maar om mijn eigen verdriet. En omwille van het feit dat er een kader is, een moment ook, waarin dat verdriet toegestaan wordt. Ik denk dat we daar naar op zoek zijn. Heel het leven van een mens is vormgeving. Is proberen te kaderen, te begrijpen: de liefde voor je kind, het verdriet van je kind, de dood van iemand, leven en dood. Sinds de eerste vraag 'wat doen wij hier', is cultuur ontstaan, en is de omzetting van natuur naar cultuur en omgekeerd begonnen. Wij zijn bijgevolg voortdurend bezig met vormgeving. En dan bedoel ik niet esthetiek. Iets wat geen vorm heeft, verstaan we niet. Iets wat niet begrensd is, bestaat niet. Ons verdriet begrijpen we pas als we het proberen te begrenzen, en dat doen we door het proberen te verstaan.

ETCETERA Dan komen we misschien uit bij een soort van ritueel karakter van theater.

VANDERVOST Dat is het zeker. Theater creëert een kader om 'het' te verstaan, om alles te verstaan, zonder het uit te leggen. Want anders krijg je de preek van de pastoor. En elke pastoor zegt wel bij een begrafenis: 'Dit is niet het einde.' En dan denk ik: 'Tja, daar ben ik niks mee.' Het komt neer op wat ik helemaal in het begin zei: het waardevolle een plaats geven, en het niet benoemen. Maar ja, dat blijkt dus allemaal heel moeilijk te zijn. Gelukkig maar. ■