

Nederlandse Mime

Marijn de Langen

Dit boek is een ode aan de mimespelers.
Hun werk is onmisbaar omdat het provoceert en verwart,
vervult en genot geeft, verbeeldt en aanzet tot verandering.

Amsterdam University Press & DAS Publishing

7 Denken in beweging

0

Mime is een manier van denken 11
Situering 12
Zero als zoeklicht 18
Mime corporel: zich verheffen tot zéro 19
Een naakte acteur op een leeg toneel? 21
Zero in het Nederlandse mimed Denken 27
Vier gedachtesporen 32

37 Het lichaam als instrument

1

De tekeningen van Fran Waller Zeper 39
Het lichaam als muziekinstrument
in mime corporel 45
Een hiërarchie van lichaamsdelen 50
Een marionet van vlees en bloed? 57
De mimespeler als arbeider 60
Mime is muziek voor de ogen 62
Mimetheater Will Spoor 66
Londen 1968: Mime with a difference 76
Moving Statics 80
Mime corporel met een pijp in de mond 93

99 Stilstand

2

Het verplaatsen van stilstanden 103
Twee bewegingskwaliteiten 107
Stilstaan als beweging 108
Gedachte zichtbaar maken 112
Begin en einde 113
Dynamoritm 115
Het shaggie van Steenbergen 118
Het Nieuwe Stilstaan 125
We hebben je op het toneel gezien,
je stond daar maar en je deed niets 125
De handen van Ellen Edinoff 128
Het Nieuwe Stilstaan (2) 131
Grip op de tijd krijgen 135
Een pleidooi voor stilstand 139

143 Ruimte zichtbaar maken

3

Een mimecentrische visie op de kunsten 149
Amsterdam 1965: School voor
bewegingstheater op basis van mime 153
In het juiste vlak blijven 161
Bizarre mime in het Micro Theater 164
Persoonlijk objectief 169
Objectieve en subjectieve mime 174
Het vullen van de beweging 178
De ruimte te lijf gaan: sensitief,
mathematisch, sensueel 179
Theater van de derde vorm 183
Improvisatiestructuren: spelen met de vorm,
spelen met het publiek 190
De mimespeler als ruimtenaar 203

211 Below Zero

4

255 Nederlandse mime in de 21e eeuw

5

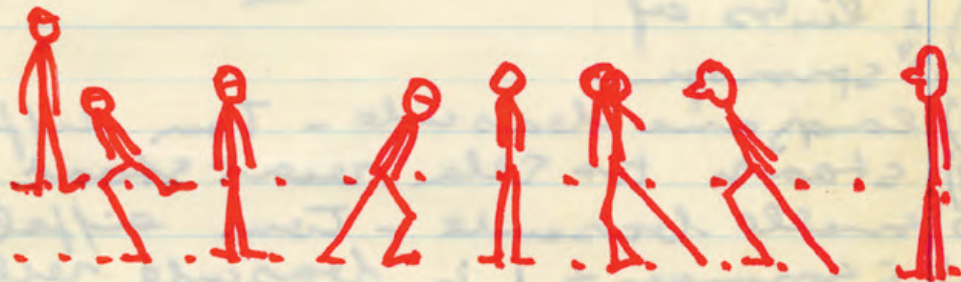
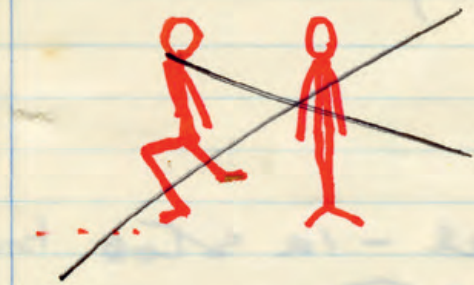
Een dubbele nul? 214
De ronkende motor van Karina Holla 215
Nieuw West 220
Geloven in zero 220
Below Zero 223
Het klimaat van het Stedelijk 231
Rome 1969: twaalf paarden 232
Een mes in een schilderij 236
Sprong in de leegte 239
Tussen bewondering en afbraak 241
Amsterdam 1982: de jongen
en het paard 248
Onder nul gaan

(On)zichtbaar maken 257
Menselijkheid en posthumanisme 266
Het lichaam, in relatie tot... 284
Interdisciplinariteit en interculturaliteit 285
(De)constructie 296
De makende speler 297
De toeschouwer als medemaker en speler 301
Naar buiten 307
Ontregeling en queerness 318
Oude en nieuwe twists 325

Bronnenlijst 331
Index 337
Beeldverantwoording 341
Dankwoord 341
Over de Auteur 342
Colofon 342

A large, empty oval shape with a thick black border, centered on the right side of the page. The text "Denken in beweging" is positioned inside the oval.

Denken in beweging



Deze tekening werd halverwege de jaren zestig van de vorige eeuw gemaakt, toen een groep mimespelers in Amsterdam bezig was om manieren uit te vinden om beweging te noteren. Het is een tekening die een beetje verdwaald tussen andere aantekeningen in een schriftje staat. Hoe simpel de tekening ook is, het onderzoek spreekt eruit: met een paar eenvoudige lijnen worden menselijke houdingen en bewegingen gevisualiseerd. Een stap omhoog, een draai beweging, een strekking of buiging van de knieën, naar voren reiken, een stilstand. Welke houdingen zijn mogelijk? Welke betekenissen ontstaan erdoor? Hoe ontstaat een ritme in beweging? De bovenste twee poppetjes zijn doorgestreept. Niet goed? Het is een beeld dat op een heel primaire manier aangeeft waar het in de Nederlandse mime om gaat: denken in beweging.

De tekening is waarschijnlijk bedoeld als schets voor een bewegingssequentie van één mime speler die van houding naar houding beweegt, van links naar rechts over de pagina. Als je anders kijkt, kun je er ook de beweging van een groep menselijke figuren tegelijkertijd in zien. Mensen bewegen naar elkaar toe en van elkaar af, iemand staat op een afstandje te kijken... Op deze manier is de tekening te beschouwen als een symbool voor de Nederlandse mime zelf. Het draait daarin namelijk steeds om manieren waarop mensen samenkomen: spelers, makers, publiek. Zij zoeken elkaar op, reageren op elkaar, kijken, draaien zich weg, staan op een afstandje, komen dichterbij, te dichtbij?

Mime kan historisch gezien beschouwd worden als het *enfant terrible* van het Nederlandse theater. De stroming ontwikkelde zich sinds begin jaren zestig van de twintigste eeuw in de marges van het theaterbestel. Het is een vorm van theater waarin regelmatig de grenzen worden overschreden van wat theater is of mag zijn, en waarin de waarneming en ervaring van het publiek uitgedaagd wordt. Nederlandse mime is theater waarin de lichamen en beweging van spelers en publiek centraal staan, in relatie tot scenografie, tijd en ruimte. Het is een experimentele theater vorm, waarin spelers tegelijkertijd vaak ook de makers zijn van hun eigen werk. Mimespelers en makers zijn uitvinders, die geneigd zijn te beginnen vanuit een nulpunt, een lege ruimte waarin nog niets vastligt en waarin nog geen wetten zijn. Vanuit die leegte bouwen zij op basis van hun eigen fascinaties en inspiratiebronnen met lichamen, materialen, ruimte, objecten, stem, taal, kleding, grime, belichting, muziek, geluid etcetera, een universum dat vele vormen en verschijningen kan aannemen: van uiterst minimalistisch tot uitbundig theateraal.

Mime is in Nederland een interdisciplinair genre. Mimespelers werken vele richtingen op: richting performance, installatie, dans, community art, teksttheater, locatietheater, popconcert, film, motion capture, etcetera. Ze werken ook op vele locaties: binnen en buiten, in een kerk, een theater, een loods, aan zee, in een weiland, een museum, een school, een muziekgebouw, een black

Links: Mimografische tekening uit een schrift van mime speler Frits Vogels, gemaakt rond 1964.

Voorblad van een programmaboekje van Théâtre de Mime Etienne Decroux uit 1952. Gedrukt ten behoeve van een buitenlandse tournee van het gezelschap georganiseerd door International Theatre Exchange Oxford, New York, Paris.



box, een white cube, een grote schouwburg, een waterzuiveringsinstallatie... Voor en met kinderen, jongeren, volwassenen.

Met name in de afgelopen twee decennia manifesteerde Nederlandse mime zich meer en meer als intercultureel verschijnsel. Het is een kunstvorm die veel verschillende culturele invloeden in zich draagt. Spelers en makers in het huidige mimeveld komen niet alleen uit Nederland, maar ook bijvoorbeeld uit Curaçao, Suriname, Servië, Italië, België, Kroatië, Uruguay, Turkije, Engeland, Armenië, Frankrijk, Zweden, Noorwegen, Denemarken, Duitsland, Oekraïne, Brazilië of Singapore. De term 'Nederlandse mime' moet dan ook inclusief opgevat worden. Mime is in Nederland een theatervorm waarin sinds de jaren negentig veel ruimte is voor *queerness*, voor spelers en makers die zich niet herkenden in de traditionele genderrollen zoals die in het teksttoneel lange tijd de boventoon voerden. Mime bood – en biedt – als een soort 'buitencategorie' ruimte aan paradijsvogels, outcasts en andersdenkenden. Het is één van de redenen voor de vernieuwende invloed van het genre.

Sinds halverwege de jaren zestig van de twintigste eeuw zorgde de Nederlandse mime voor vernieuwing en opschudding in het nationale en internationale theater. Het stond aan de basis van genres als locatietheater, bewegingstheater, landschapstheater en ervarings-theater. Het oefende een grote invloed uit op het (internationaal vermaarde) Nederlandse jeugdtheater en het regisseurstheater. Spelers en makers uit de hedendaagse Nederlandse mimetraditie maken en tonen hun eigenzinnige werk in binnen- en buitenland.

Echter, ondanks de belangrijke positie die de theatervorm inneemt in het historische en actuele Nederlandse theaterlandschap, ontbreekt een traditie van reflectie op de stroming. Dit boek brengt daar verandering in. In dit boek wordt specifieke belichaamde kennis onderzocht en gearticuleerd die onderscheidend is voor de Nederlandse mimetraditie sinds de jaren zestig. Het doel is enerzijds om deze unieke nalatenschap te behouden voor de toekomst en zorg te dragen voor het geheugen van het vakgebied, anderzijds om nieuwe vormen van uitwisseling en ontmoeting mogelijk te maken, zowel nationaal als internationaal, tussen makers, spelers, publiek, studenten in de podiumkunsten en onderzoekers. Dit boek is een uitnodiging voor ontmoeting en gesprek, voor verdere articulatie en vervolgonderzoek. Want één ding is zeker: dit is een heel verhaal, maar het is zeker niet het hele verhaal. Moge het inspireren tot het vertellen van nieuwe en andere verhalen.

Mime is een manier van denken

Er wordt vaak gezegd dat Nederlandse mime vele gezichten heeft en dat het moeilijk, zo niet onmogelijk is, om te benoemen wat de essentie van deze theatervorm zou zijn. Stellen dat mime vele gezichten heeft is één van de manieren om aan de complexiteit van het vraagstuk 'wat is mime?' te ontkomen. Daar is wel iets voor te zeggen, omdat er in die vraag iets beklemmends schuilgaat: het gesprek over hoe ieder hokje in theaterland gedefinieerd en verdedigd dient te worden is niet het meest interessante gesprek, aangezien elke genre-aanduiding in feite opgevat kan worden als een verzamelnaam waarin heel verschillende uitingen kunnen bestaan. In moderne dans wordt soms niet gedanst, in muziektheater hoeft geen muziek gemaakt te worden en er bestaat toneel zonder tekst. De gedachte van pluriformiteit speelt ook in de Nederlandse mimepraktijk zelf een belangrijke rol. In de Nederlandse mime-educatie, die voornamelijk plaatsvindt aan één opleiding: de Mime Opleiding aan de Amsterdamse Academie voor Theater en Dans (opgericht in 1968) wordt pluriformiteit gekoesterd.¹ 'Iedereen vindt zijn eigen mime uit' is een belangrijk uitgangspunt. Het leidt tot inventiviteit onder de studenten, tot autonoom en eigenzinnig makerschap.

Echter, mime opvatten als simpelweg een verzamelnaam voor heel verschillende soorten voorstellingen is slechts één onbevredigende manier om naar het verschijnsel te kijken. In dit boek wordt duidelijk dat binnen de grote verscheidenheid aan historische mimepraktijken wel degelijk een gedeelde kern aan te wijzen is. Die kern wordt zichtbaar wanneer je de ontwikkeling van de Nederlandse mime niet alleen beschouwt als een grote verzameling van zeventig jaar voorstellingen, maar ook als de ontwikkeling van een *manier van denken* over spelen en maken, die zich in en door de theaterpraktijk gemanifesteerd heeft.²

Dit boek handelt om de vraag *Hoe denkt Nederlandse mime?* Of, anders geformuleerd: *Welke manier van denken over spelen en maken manifesteert zich in de historische praktijk van de Nederlandse mime?* Aan de basis van de beantwoording van deze vraag ligt een omvangrijk historisch bronnenonderzoek. Vanaf 2003 heb ik een historisch en theoretisch onderzoek naar het verschijnsel mime in Nederland uitgevoerd. Dit heeft geresulteerd in de inventarisatie en gedeeltelijke ontsluiting van de twee grootste archieven op het gebied van de Nederlandse mime: het archief van de Stichting Nederlandse Pantomime (1952-1972), en het archief van het Nederlands Mimecentrum (1972-1992).³ Naast het doen van archiefonderzoek heb ik veel interviews gehouden en ontmoetingen tussen mimespelers en makers van verschillende generaties georganiseerd. Dit onderzoek resulteerde in verschillende publicaties en in een proefschrift, waarop dit boek gebaseerd is. Vanaf 2019 ben ik een serie interviews gestart met alle nog levende ex-leerlingen van Etienne Decroux die in Nederland werkzaam zijn of zijn geweest. De website www.mimearchieven.nl toont deze interviews, en een selectie van archiefmaterialen online.

1

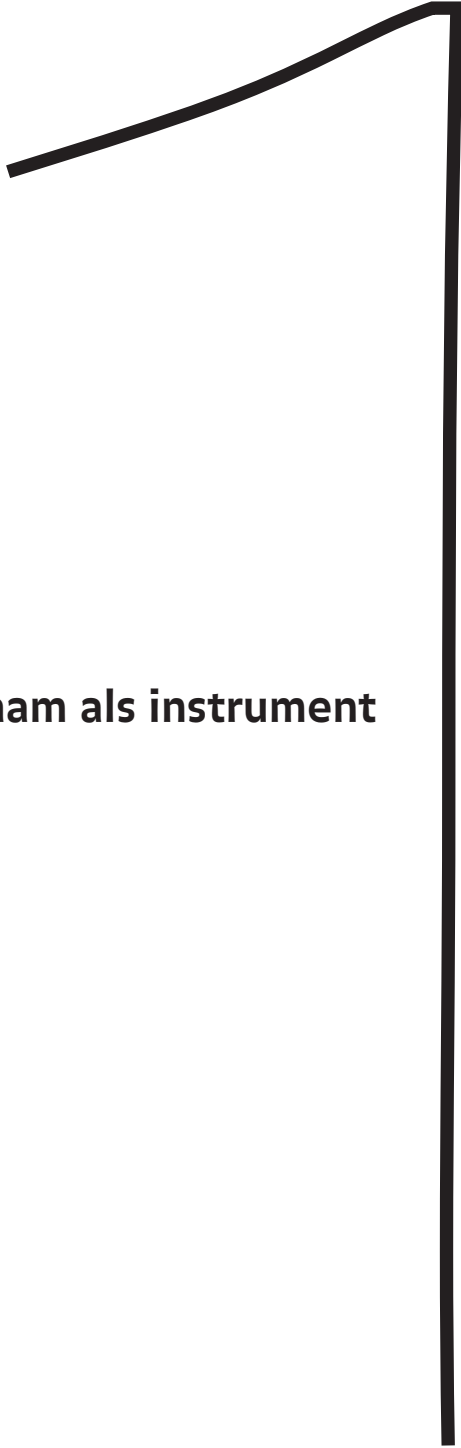
De Mime Opleiding aan de Academie voor Theater en Dans in Amsterdam is een vierjarige bacheloropleiding en maakt deel uit van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten (zie voetnoot 14).

2

Deze benadering sluit aan bij een ontwikkeling in het theaterwetenschappelijk onderzoek van de afgelopen jaren, waarin een groeiende interesse valt waar te nemen voor de manier waarop de praktijk van het theatermaken als een vorm van denken benaderd kan worden. Voorbeelden hiervan zijn de serie *Thinking Through Theatre*, die in 2019 werd gestart (Bloomsbury), en het internationale platform *Performance Philosophy*.

3

Beide archieven bevinden zich in de Allard Pierson Theatercollectie (stichting TiN). Ik bestudeerde ook verschillende persoonlijke archieven van mimespelers, in het bijzonder de archieven van Frits Vogels, Will Spoor en Klaske Bruinsma.



Het lichaam als instrument

m i m e
i n
b e e l d



door

FRAN

WALLER ZEPER

De uitspraak 'mijn lichaam is mijn instrument' kan in de wandelingen van allerlei hedendaagse Nederlandse en internationale acteursopleidingen opgevangen worden. Het is een uitspraak die in het hedendaagse discours over spelen algemeen gebruikt wordt en in zekere zin tot een cliché geworden is. Maar wat betekent het? En waar komt deze muzikale metafoor vandaan? De uitspraak is in een Nederlandse acteetheoretische context sterk verbonden met de mimetraditie, die op haar beurt andere opvattingen over spelerschap heeft beïnvloed.¹ Het idee duikt vanaf begin jaren zestig op in historische bronnen^A. Ook in de huidige Nederlandse mime is het nog steeds een veelgehoorde uitspraak^B.

Dit hoofdstuk bestaat uit drie delen: het begint bij een serie tekeningen die in 1963 werden gemaakt door mimespeelster Fran Waller Zeper, en die het belang van de uitspraak 'het lichaam als instrument' in de Nederlandse mime laten zien. Vervolgens wordt besproken hoe in Decroux' mime corporel mimespelers hun lichaam als instrument bespelen, en wat de beelden en drijfveren van Decroux hierbij zijn. Ik laat zien hoe Decroux' benadering van het lichaam als (muziek)instrument in een theaterhistorische context geplaatst kan worden. Hierna richt ik mij op het werk van Decroux' Nederlandse leerling Will Spoor in de periode 1964-1970, dat hij ontwikkelde in samenwerking met andere mimespelers, waaronder de bovengenoemde Fran Waller Zeper, Ellen Uitzinger en Hein Vrasdonk, die deel uitmaakten van de groep Mimetheater Will Spoor.²

Spoor (1927-2014) was opgeleid als altviolinist, en onderzocht en ontwikkelde in zijn mimetheater de muzikaliteit van de speler op een unieke manier. Vanaf eind jaren vijftig gaf hij vele generaties Nederlandse mimespelers les en had op die manier een bepalende invloed op het denken over spelerschap in de mime. Daarom is juist het werk van Spoor bij uitstek geschikt om de gedachte 'het lichaam als instrument' mee te analyseren. Een andere doorslaggevende reden om juist Spoor in deze context te onderzoeken is dat hij een sleutelfiguur is geweest in het introduceren van mime corporel in Nederland. Geen Nederlander is zo lang bij Decroux in de leer geweest. Spoor verbleef er tussen 1951 en 1956 en volgde niet alleen lessen bij Decroux, maar trad ook op in diens gezelschap. Aan de hand van diverse bronnen rondom het verblijf van Mimetheater Will Spoor in 1968 in het Arts Lab in Londen laat ik zien hoe in dit werk de muzikale metafoor verder ontwikkeld werd, en welke implicaties dit had voor het denken over spelen en maken in de Nederlandse mime.

De cartoons van Fran Waller Zeper

Eén van de archiefmaterialen waaruit blijkt dat de uitspraak 'het lichaam als instrument' in de context van de Nederlandse mime van begin jaren zestig al gangbaar was, is een serie cartoons van mimespeelster Fran Waller Zeper. Zij was leerling aan de Nederlandse Mime School en vanaf 1965 speelster bij Mimetheater Will Spoor. Haar tekeningen werden gepubliceerd in het tijdschrift *Idee*, dat

¹ De uitspraak 'het lichaam als instrument' is zeker niet voorbehouden aan de Nederlandse en internationale mimetraditie. Ook in het werk van bijvoorbeeld Vsevolod Meyerhold (Verbeeck 1998, 41) en Jerzy Grotowski ([1968] 1986, 29) kan men deze metafoor terugvinden.

² Spoor richtte in zijn leven verschillende eigen gezelschappen op waarmee hij zowel in Nederland als internationaal optrad: Mimetheater Will Spoor (1963-1973), Consortium Waste of Time (1973) waar Spoor in 1977 werd 'wegvergaderd' (Bilder 1992), Inccoprodinc (1977), ONK theater overal (1978), No.12 (1985). Na het opheffen van Inccoprodinc speelde Spoor tot aan zijn dood in 2014 mee in verschillende producties. Zie De Langen (2015b).

Links: 'Mime in beeld', tekening gemaakt door mimespeelster Fran Waller Zeper, *Idee* zomer 1964.

in 1963 en 1964 door de Stichting Nederlandse Pantomime werd uitgegeven.³ Uit de tekeningen blijkt hoezeer Spoor en Vogels de lessen die zij tijdens hun studie in Parijs hadden opgedaan, overdroegen op hun studenten, zoals Waller Zeper. In enkele van haar cartoons verwijst zij met een knipoog naar deze kennis. Onder de noemer 'Mime in beeld' bracht Waller Zeper met gevoel voor humor in beeld waar mimespelers op de Nederlandse Mime School zich toentertijd zoal mee bezig hielden.

Interessant aan de tekeningen is onder meer dat daarop een aantal ideeën die begin jaren zestig bestonden in de publieke opinie over mime onderuitgehaald worden. Ten eerste het idee dat mime vooral een kunstvorm voor mannelijke solo-performers zou zijn, en dus niet voor vrouwen. Onder invloed van de film *Les enfants du paradis* en de groeiende populariteit van de Franse pantomimespeler Marcel Marceau en de Nederlandse pantomimespeler Rob van Reijn, dacht de gemiddelde Nederlander begin jaren zestig bij 'mimespeler' aan een zwijgende, witgeschminkte mannelijke speler met een expressief gezicht.⁴ Deze solist was vaak in zwart/wit gekleed, en bewoog zijn lichaam flexibel en enigszins feminien. In een van de cartoons neemt Waller Zeper de gedachte dat mime een 'typisch mannelijke kunstvorm' zou zijn op de hak, door een vrij vrouwelijke uitziende pantomimespeler (met een snorretje) te tekenen. Hij heeft een bloem in zijn hand, en is duidelijk gemodelleerd naar het voorbeeld van Marceau en Van Reijn, en hun respectievelijke alter ego's Bip en het Mannetje Maccus (p.15). Zo mannelijk ziet die 'typisch mannelijke kunstvorm' er nu ook weer niet uit, lijkt Waller Zeper te grappen. In een andere tekening toont Waller Zeper dat in tegenstelling tot het clichébeeld van de mimespeler als mannelijke solist, op de Nederlandse Mime School van begin jaren zestig in Amsterdam jongens én meisjes zaten. Afgezien van borsten tekent ze geen duidelijk onderscheid.

Een ander cliché over mimespelers dat begin jaren zestig bij het grote publiek leefde, zo blijkt uit de tekeningen van Waller Zeper, was het idee dat mimespelers vooral geoefend zouden zijn in het trekken van 'gekke gezichten'. In de pantomime van grootmeesters zoals Marceau en Van Reijn vormt het gezicht inderdaad een essentieel middel van expressie. En ook in *Les enfants du paradis* had het grote publiek kennis gemaakt met de expressiviteit van het gezicht van pantomimespeler Jean-Louis Barrault. Echter, Waller Zepers tekeningen laten zien dat begin jaren zestig op de Nederlandse Mime School onder invloed van Spoor en Vogels gezocht werd naar manieren om aan de dominantie van het gezicht te ontsnappen. In een aantal tekeningen waarin een mimespeler diens hoofd kwijtraakt, laat ze zien dat in de groep van de Stichting Nederlandse Pantomime juist geprobeerd werd om het gezicht minder belangrijk te maken en in plaats van het gezicht de rest van het lichaam de expressie te laten leveren. 'Geén gezicht' schrijft ze bij een tekening met een mimespeler zonder hoofd.

Het is een idee dat rechtstreeks van Decroux komt (onder invloed van Copeau en Bing), zoals later in dit hoofdstuk zal blijken.

Waller Zeper maakte zoals gezegd ook een serie tekeningen

3
In 1962 vierde de Stichting Nederlandse Pantomime haar tienjarig jubileum, het eerste nummer van *Idee* begint met een uitgebreide terugblik op het jubileumjaar.

4
Dit is overigens 60 jaar later nog steeds zo. Ondanks het feit dat in Nederlandse theaterkringen het woord mime inmiddels heel anders begrepen wordt, geldt deze associatie voor de meeste Nederlanders nog steeds.

Tekeningen gemaakt door mime-speelster Fran Waller Zeper, uit verschillende uitgaves van tijdschrift *Idee*: 'Typisch manlijke kunst' (voorjaar 1963), 'In onze groep zijn meisjes zowel als jongens', 'Geen gezicht' (zomer 1964), 'Trek es een gek gezicht?' (sic), (voorjaar 1963).



REPERTOIRE

Na de jongste uitbreiding van het repertoire van het mimetheater met "Wind" (Scenario Rob Krot), "Eiland" (René Lerschen), "Metamorfose" (Fran Waller Zeper), "Triptiek" (Rob-Nico van Houten) en "De Vierdaagse" (Jan Bronk), is nu bij het pantomimetheater voor de jeugd "Carroussel" met de instudering van "Papyrica" begonnen, een programma-vullend stuk dat in het najaar zijn première zal beleven.

Papier en alles wat daarmee mogelijk is, is het uitgangspunt. De centrale figuur is een papiervezeltje, dat in het moeras ontdekt wordt en daarna, getransformeerd tot bruikbaar papier, een stroom van gebeurtenissen teweeg brengt.

Behalve dit grote stuk, is ook met de instudering van een aantal kleinere begonnen, om ook het recital-programma van het pantomimetheater voor de jeugd "Carroussel" te vernieuwen.

In een volgend nummer van "I D E E" komen wij uitgebreider op bestaand en aanstaand repertoire terug.



het lichaam is ons instrument

tijdens de training
stemmen wij ons
instrument



mi
ligt



er

ré

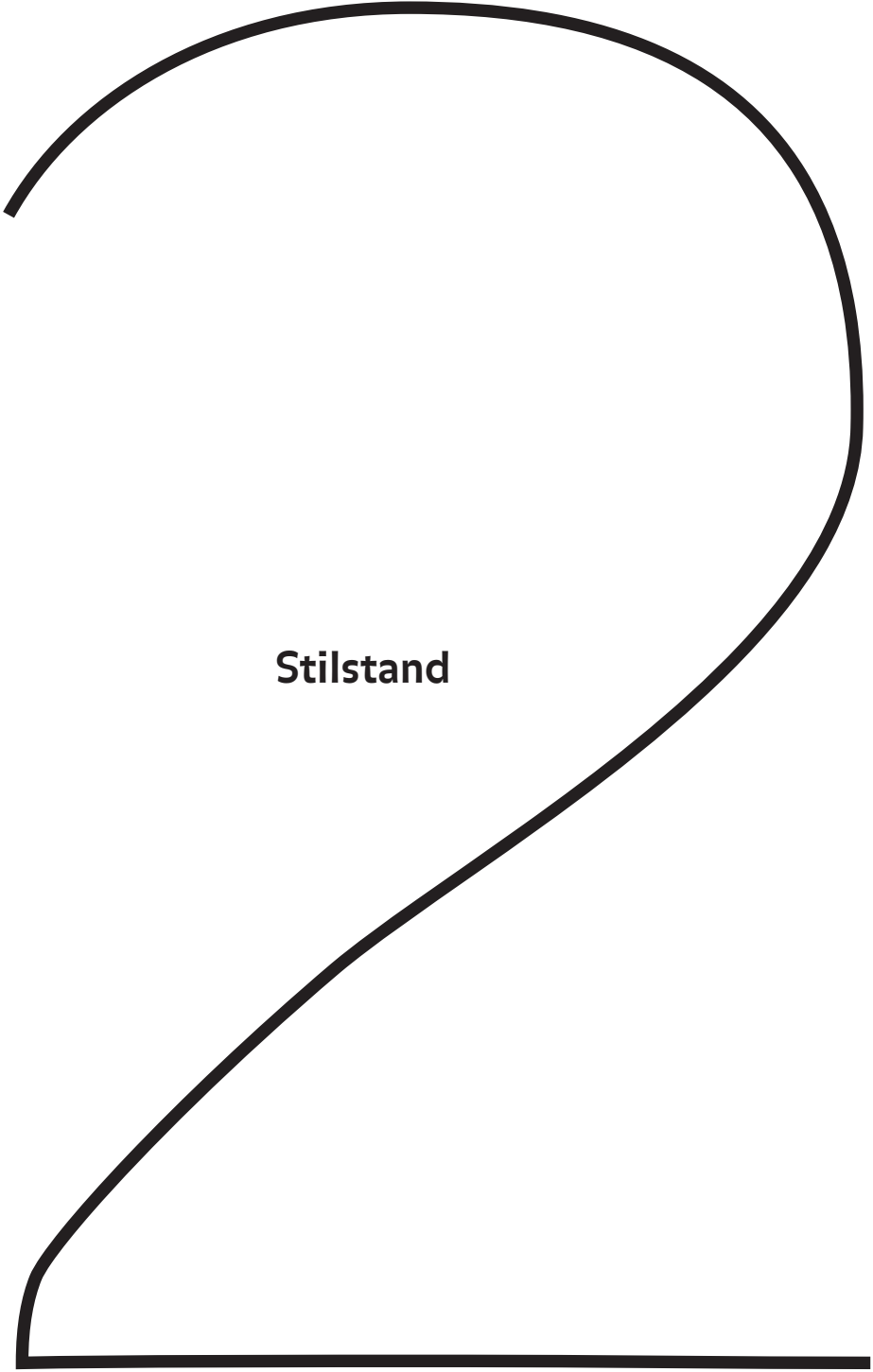
bijgaande tekeningen laten u
de eerste oefeningen zien:
do-ré-mi;
waarvan „do“ de moeilijkste is.
alles wat er op't toneel het
gemakkelijkste uitziet, vergt
van de speler de meeste
inspanning.



jan

fran*

do



Stilstand



Mime wordt vaak omschreven als kunst van de beweging. Het is echter opvallend hoe vaak in het archief en discours van de Nederlandse mime het gegeven stilstand opduikt. John Cage vatte stilte op als het vergeten deel van muziek. Hij bedoelde daarmee dat de essentie van muziek niet alleen besloten ligt in de noten, maar juist ook in de stilte rondom de noten^A. In analogie hiermee laat ik in dit hoofdstuk zien dat in Nederlandse mime een pleidooi gehouden wordt voor stilstand als het vergeten deel van beweging. De essentie van mime bestaat niet alleen uit beweging, maar juist ook uit stilstand. Een voorbeeld uit het archief van Mimetheater Will Spoor kan dit illustreren. In het programmaboekje uit de zomer van 1966 staat geschreven:

Onze mime vertelt geen verhaal, reproduceert geen gebeurtenissen. Onze mime speelt zich af in dat ondeelbaar ogenblik waar, in het dagelijks leven, alles stil lijkt te staan. In de adem-pauze vóór het uitgesproken woord. In de stilte na de klap. Een beeld van wat zich afspeelt in ons lichaam vóordat onze tranen vloeien of de lach losbarst.^B

De spelers van Mimetheater Will Spoor benoemen niet zozeer de bewegende mens, maar juist momenten van (schijnbare) stilstand als hun grootste inspiratiebron. Momenten waarop alles stil lijkt te staan, maar waar onder de zichtbare buitenkant het lichaam en de geest volop in beweging zijn. Deze beweging blijft volgens de spelers van Mimetheater Will Spoor in het genoemde programmaboekje vaak 'steken onder het colbert, achter de goede manieren en in een stroom van woorden.' Mimetheater Will Spoor stelde zich tot doel juist de beweging in deze stilstand te laten zien en er 'een nieuw spel mee te spelen.' Dit is een belangrijk punt. Ten eerste duidt het erop dat Spoor en zijn groep mime niet zozeer opvatten als de kunst van de observatie (en nabootsing) van de bewegende mens, maar eerder als de kunst van de observatie van de beweging in de (schijnbaar) stilstaande mens. Daarnaast manifesteert zich hier de liefde voor wat ik *tussenmomenten* zou willen noemen, die in de opvoeringstraditie van de Nederlandse mime tot op heden zichtbaar is, en die voortkomt uit de interesse voor stilstand. Niet het tonen van de klap zelf, maar juist het moment daaraan voorafgaand of vlak daarna; niet het tonen van het huilen, maar het schijnbaar onbeduidende moment daarvoor of -na. Het zijn de stilstanden rondom de dramatische hoogtenpunten in het dagelijks leven die voor de spelers van Mimetheater Will Spoor, en voor vele mimers na hen, het meest fascinerend blijken te zijn. Men zou dergelijke punten ook nulpunten kunnen noemen, of zero. Er gebeurt schijnbaar niets. Zero beweging, zero drama.

In dit hoofdstuk onderzoek ik welke rol stilstand in het Nederlandse mimed Denken vervult, en gebruik daarbij zero als zoeklicht. In de Nederlandse mimetraditie is zero meer en meer een synoniem voor stilstaan of 'gewoon staan' geworden^C. Dit wordt

Drie foto's uit een serie van Annaleen Louwes waarop mimespelers 'in hun zero' zijn afgebeeld, 2015.

Links: Floor van Leeuwen. Rechts: René van 't Hof en Frits Vogels (onder).



A Cage 1973, 7-8

B Mimetheater Will Spoor 1966

C Smits 2007, 70; Boogaerdt en Van der Schoot 2015, 28; Louwes 2015

mooi geïllustreerd door een fotoserie in het theatervakblad *Theatermaker* uit 2015, rondom het thema 'de waarde van nul'. Fotograaf Annaleen Louwes fotografeerde voor deze gelegenheid verschillende mimespelers van verschillende leeftijden 'in hun zero.' Op de foto's staan alle spelers stil en recht op met hun armen losjes langs hun lichaam^A.

Dit is een typisch Nederlandse interpretatie van Decroux' *zéro*. Voor Decroux was *zéro* zoals ik in de inleiding van dit boek heb beschreven niet persé een stilstaande rechtopgestrekte houding. Hij koos niet één ultiem fysiek beginpunt. Iedere houding en zelfs iedere beweging kon voor Decroux in principe een *zéro* zijn: een beginpunt van waaruit iets anders voort gaat komen, een relatieve leegte die zich zal transformeren in iets anders. Deze diversiteit van *zéro's* bij Decroux wordt ook zichtbaar op een aantal afbeeldingen in het *Mime handboek* van Vogels en de Haas en in het studieverlag van Anja Pronk. De illustraties hiernaast tonen een aantal van deze afwijkende *zéro's*, waarmee ik bedoel dat ze afwijken van de Nederlandse norm van *zéro* als stilstaan zoals zichtbaar is op de foto's van Louwes.

In de Nederlandse mime-educatie speelt stilstaan traditioneel een belangrijke rol. Al op de Nederlandse Mime School in 1963 vormde stilstaan een onderdeel van de fysieke training van de mimespeler, zoals al is gebleken uit de cartoons van Waller Zeper^(p38-43). Nog steeds worden studenten aan de Mime Opleiding vanaf het eerste jaar vertrouwd gemaakt met het concept zero, dat opgevat wordt als een zo neutraal mogelijke manier van rechtop stilstaan, met een open aanwezigheid en zonder duidelijke expressie. Mimespeelster en docent aan de Mime Opleiding Irene Schaltegger¹ legt het in een interview als volgt uit:

Als ik een groep beginners vraag om stil te staan, is er nog heel veel ruis. Onrustige vingers en nek, bewegende hoofden. In zo'n ruimte klinkt dan een gegons van deinende lichamen. Die ruis moet eruit; het moet echt stil zijn als een mimespeler stilstaat. Stil, met in die lichamen een trillende energie.^B

Niet alleen de *legacy* van Decroux speelt in de Nederlandse opvatting van zero een belangrijke rol, stilstaan wordt op de Amsterdamse Mime Opleiding vanaf de jaren zestig ook benaderd vanuit een Aziatisch idioom, middels lessen in Wushu² (een Aziatische krijgskunst) en, meer recent, door trainingen in Chi Kung^C. Chi Kung en Wushu docent Jon Silber³ gebruikt in zijn beschrijving van zero net als Schaltegger het beeld van een trilling, hij omschrijft zero als een 'trillende energie van waaruit spel ontstaat'. Een combinatie tussen ontspanning en spanning, het lichaam is enerzijds in rust, maar tegelijkertijd 'in volle potentie aanwezig'. Silber: 'Je kunt het vergelijken met de motor van een auto: als je de sleutel in het contact steekt, begint de motor te draaien, maar we staan nog stil. Een mimespeler is dan alert, want alles is nog mogelijk. De zero discrimineert niet.'^D

A Louwes 2015
B Schaltegger in Oosterling 2015, 48
C Den Dekker 2010
D Silber in Oosterling 2015, 48

1 In 2020 werd Irene Schaltegger geïnterviewd in het *Decroux Café* over de manier waarop zij met de legacy van Decroux werkt. Zie voor het interview www.mimearchieven.nl.

2 De lessen in Wushu werden vanaf de jaren zestig gegeven door de uit Batavia in voormalig Nederlands-Indië afkomstige Phoa Yan Tiong (zie pagina 158-159).

3 Jon Silber volgde acht jaar lang lessen bij Phoa Yan Tiong en werd in 1989 zijn opvolger als docent Wushu en later Chi Kung op de Mime Opleiding. In 2021 werd hij op zijn beurt opgevolgd door zijn leerling Erwin Dörr.



[0]



[0]



[0]

Drie afwijkende *zéro's* uit het *Mime handboek* van Vogels en de Haas. Het betreft drie beginhoudingen (van drie verschillende bewegingssequenties) die in het boek als '0', *zéro* aangemerkt worden. (Vogels en de Haas 1994, 115, 140, 168).

Onder: een afwijkende *zéro* uit het studieverlag van Anja Pronk (1980, z.p.).



Het belang dat in de Nederlandse mime-educatie tot op de dag van vandaag aan stilstand wordt gehecht weerspiegelt zich in de uitvoeringspraktijk. Er zijn niet alleen diverse voorbeelden van het enceneren van letterlijke stilstanden aan te wijzen, er is daarnaast sprake van een wijdverbreide interesse voor aan stilstand gerelateerde thema's als stilte, verstilling, leegte, aanwezigheid/afwezigheid en het verstrijken van tijd. Het is in het bijzonder het werk van mimespeler Wouter Steenbergen dat ik in dit hoofdstuk zal gebruiken om de centrale rol van stilstand in het Nederlandse mimed Denken mee te analyseren. Steenbergen voltooide de Mime Opleiding in 1973 en speelde tot zijn dood in 2000 in een grote hoeveelheid zeer uiteenlopende mimeproducties. Hij speelde onder meer bij de mimegezelschappen Waste of Time, Carrousel, De Groep van Steen, Fact, De Daders/Jan Langedijk, Unieke Zaken en Griftheater.

Het is voor een belangrijk deel op het werk en de reflectie van Steenbergen terug te voeren dat stilstand tot op de dag van vandaag zo'n essentieel begrip is in de Nederlandse mime. In 1994 schreef Steenbergen een uitgebreide beschouwing over zijn eigen spelerschap. De tekst heeft als onderwerp 'het Nieuwe Stilstaan,'^(p105) waarmee hij een door hem ontwikkelde speltechniek aanduidde.⁴ De tekst geeft een intrigerend inzicht in het denken over spelen zoals Steenbergen dat in de loop van zijn leven ontwikkelde, met name in de rol die stilstaan (in de vele betekenissen die hij aan dat begrip gaf) daarin speelde. Zijn visie op spelen als het spelen met stilstaan heeft Steenbergen middels zijn docentschap overgedragen aan generaties andere mimespelers. 'Het Nieuwe Stilstaan' is daarom een sleuteltekst als het er om gaat te begrijpen op welke manier stilstand in het Nederlandse mimed Denken functioneert.⁵

Alvorens Steenbergen te bespreken, zoom ik in dit hoofdstuk in op de rol van stilstand, of liever *immobilité* (onbeweeglijkheid) in de praktijk van Decroux, aan wie Steenbergen wat betreft zijn opvattingen met betrekking tot stilstaan in grote mate schatplichtig was. Een belangrijke bron hierbij vormt het studieverlag dat Anja Pronk schreef over haar studie bij Decroux in de jaren 1978 tot 1980^(p104).⁶ Ik laat zien welke plaats het spanningsveld tussen onbeweeglijkheid en beweging binnen het gedachtegoed van Decroux inneemt, om vervolgens aan te kunnen tonen wat voor Nederlandse twist daar mede door Steenbergen aan gegeven werd.

Het verplaatsen van stilstanden

Centraal in Decroux' denken over beweging staat het begrip *articulatie*, dat ik in het eerste hoofdstuk heb beschreven⁷. Articuleren impliceert een manier van denken over beweging in termen van stilstand versus beweging. Een articulatie van het hoofd betekent immers dat alléén het hoofd beweegt, de rest van het lichaam 'staat stil'. Zo kan iedere beweging in mime corporeel afzonderlijk in kaart gebracht worden als een optelsom van lichaamsdelen die bewegen en lichaamsdelen die niet (mee) bewegen. Anders gezegd: iedere afzonderlijke beweging bestaat uit stilstand en beweging tegelij-

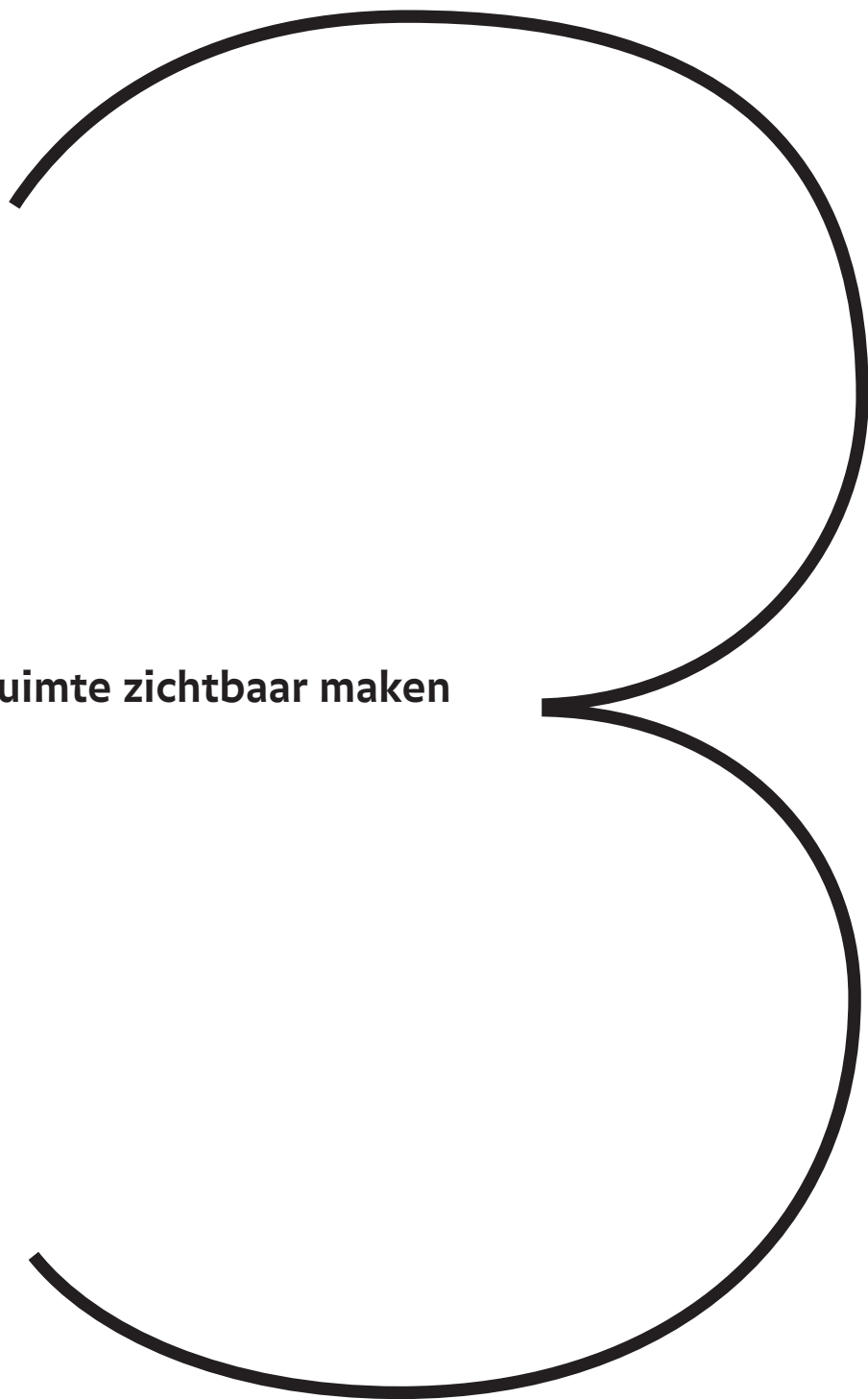
4 Steenbergen sprak deze tekst uit als lezing ter gelegenheid van de bijeenkomst 'Stil!', een middag met lezingen en demonstraties over stilte en stilstand tijdens het Theaterfestival 1994. Een verkorte versie van de tekst werd in 1994 gepubliceerd in het tijdschrift *Notes* (1994, 19-21). De gehele originele tekst heb ik gekregen uit de persoonlijke collectie van mimemaker en speler Mike van Alphen. Deze tekst draagt geen titel, er staat slechts 'Wouter Steenbergen' boven, maar aangezien 'het nieuwe stilstaan' het hoofdonderwerp is, verwijs ik met die titel naar deze tekst.

5 Zie www.mimearchieven.nl voor deze tekst (Steenbergen 1994a) en Steenbergen 1994b in de bronnenlijst.

6 Zie www.mimearchieven.nl voor deze tekst.

7 Zie hoofdstuk 1, pagina 45.

Ruimte zichtbaar maken





Op deze zwart-wit foto uit 1969 staat een speler in een witte overall met verfresten erop geleund tegen het gebouw van het *Palais de Justice* in Brussel. Er is slechts een klein gedeelte van het gebouw te zien: de foto toont een indrukwekkende steenmassa met fragmenten van pilaren, grote stenen kozijnen met friezen erboven, trappen en ornamenten. Ten opzichte van die stenen massa lijkt de leunende man klein. Zijn houding intrigeert: hij staat niet zomaar wat te leunen. Zijn lichaam is als een rechte schuine lijn. Alleen zijn voeten, een schouder en zijn hoofd raken het steen, de rest van zijn lichaam niet. Het lijkt alsof hij letterlijk zijn oor te luisteren legt aan het gebouw. Met een hand reikt hij naar het steen, alsof hij het zal gaan aanraken of net aangeraakt heeft. Zijn ogen zijn gesloten. Hij staat stil.

Het betreft een foto uit het archief van bewegingstheater BEWTH (1965-2005).¹ De foto is exemplarisch voor één van de manieren waarop in Nederland een eigen interpretatie gegeven werd aan het gedachtegoed van Decroux. In Nederland ontstond in de loop van de jaren zestig een unieke kruisbestuiving tussen mime corporel en beeldende kunst. Dit leidde er onder meer toe dat ruimte in de Nederlandse mime tot een essentiële medespeler werd. Op de foto is zichtbaar hoe de techniek van mime corporel in de Nederlandse mime in verband gebracht werd met ruimte en architectuur. In het werk van Decroux speelde ruimte geen grote rol. In Nederland werd mime corporel vanaf de jaren zestig op een gepassioneerde manier gebruikt voor de poging om 'door beweging ruimte zichtbaar te maken'. Deze twist staat in dit hoofdstuk centraal.

In termen van mime corporel staat de man, mimespeler Hein Vrasdonk, in een *tour Eiffel* tegen het gebouw aan, zijn voeten lichtjes uitgedraaid, zijn lichaam gestrekt. Hij maakt gebruik van *contrepoids*, tegenkracht: duwt hij tegen het gebouw of duwt het gebouw tegen hem? Keert hij zich van het gebouw af, of wendt hij zich er juist naartoe? Als kijker zie je dat beide krachten aanwezig zijn. De stilstand van de speler, die vol van beweging is, zorgt ervoor dat het oog van de toeschouwer naar de verhouding tussen de architectuur en het lichaam getrokken wordt. De speler trekt een lijn met zijn lichaam ten opzichte van het gebouw, alsof hij de schuine zijde is van een driehoek, waarvan de gelijke zijden door het gebouw worden gevormd. We zien niet alleen de man, we zien de man en het gebouw. Ze zijn in dialoog met elkaar.

Ben Zwaal, die vrijwel de gehele veertig jaar van het bestaan van BEWTH deel uitmaakte van de artistieke kern van het gezelschap, zei in een interview over dit beeld: 'Dit is een essentiële foto. Het laat zien wat de menselijke maat aan de ruimte geven is. Tegelijk toont het het zinderende gevoel dat de ruimte door de speler beleefd wordt en teruggegeven wordt. Dit is niet niks doen, dit is hard werken'^A. Uit de manier waarop Zwaal over de foto spreekt blijkt hoezeer BEWTH in de loop van haar bestaan een manier van spreken en denken over de relatie tussen speler, toeschouwer en ruimte heeft ontwikkeld. Ik laat in dit hoofdstuk aan de hand van verschillende historische bronnen zien dat deze specifieke manier van spreken en

¹ De groep heette voluit Bewegingstheater BEWTH, maar werd meestal simpelweg aangeduid als BEWTH.

Links: BEWTH speler Hein Vrasdonk leunt tegen het Palais de Justice in Brussel. De foto werd genomen tijdens het evenement 'society in conflict', georganiseerd door de kunstgroep Mass Moving. Foto Jacques Evrard, 1970.

denken een manifestatie is van een streven om de regels van het theater, en vooral ook van mime corporel, opnieuw uit te vinden. De Nederlandse mimespeler begaf zich halverwege de jaren zestig – in tegenstelling tot Decroux' mime corporel speler in de kelder in Parijs² – naar buiten, en ging een expliciete dialoog aan met ruimte, locatie, landschap. Deze beweging naar buiten zorgde ervoor dat de mime corporel van Decroux in de Nederlandse context op een exceptionele manier doorontwikkeld werd. Aan de basis hiervan staat, zo zal ik laten zien, een zoektocht naar vormen van gelijkwaardigheid en uitwisseling tussen speler, toeschouwer en ruimte.

De uitspraak 'door beweging ruimte zichtbaar maken' staat in dit hoofdstuk centraal. De gedachte om door beweging ruimte zichtbaar te willen maken ligt aan de basis van de vernieuwingen die BEWTH vanaf halverwege de jaren zestig doorvoerde. Deze gedachte is medebepalend geweest voor de identiteit van de Nederlandse mimespeler, en de ontwikkeling van het Nederlandse mimed Denken, zoals ook de andere gedachtesporen die ik in dit boek beschrijf daarvoor ieder op hun eigen manier bepalend zijn geweest. 'Door beweging ruimte zichtbaar maken' is een uitspraak van beeldend kunstenaar Arnold Hamelberg, die geplaatst moet worden in de context van het historische moment van de oprichting van de School voor bewegingstheater op basis van mime, die Hamelberg in 1965 samen met Vogels oprichtte. Het is deze school waaruit in hetzelfde jaar BEWTH voortkwam. Ik laat in dit hoofdstuk zien dat niet de oprichting van de Mime Opleiding in 1968 als motorisch moment van de Nederlandse mime gezien moet worden, maar de oprichting van de School voor bewegingstheater op basis van mime in 1965, en de experimenten die daaraan voorafgingen.

De uitvinding van het woord bewegingstheater, en daarmee het aanbrengen van een onderscheid tussen bewegingstheater en mime, is een aanwijzing voor het feit dat in 1965 een eigenzinnige, nieuwe richting ingeslagen werd. Hamelberg en Vogels splitsten zich met deze nieuwe school af van de Nederlandse Mime School (onderdeel van de in 1951 opgerichte Stichting Nederlandse Pantomime), waar zij beide werkzaam waren. De artistieke opvattingen over mime en pantomime liepen tussen Jan Bronk, oprichter van de Stichting Nederlandse Pantomime, en Vogels en Hamelberg te sterk uiteen⁴. Uit een notitie van Vogels uit deze tijd, getiteld 'Vrij theater', spreekt diens verlangen zich te bevrijden van het idee dat mime een 'mededeelzame' theatervorm zou moeten zijn, begrijpelijk en hapklaar voor consumptie. In tegenstelling daarmee pleit hij voor de 'niet-mededeelzaamheid' van de mime, waarmee hij bedoelt dat mimetheater voor hem geen manier is om iets uit te leggen of informatie te verstrekken aan een publiek, maar een manier om door middel van vorm en beweging de toeschouwers 'direct' te beroeren. Mime wil, in de visie van Vogels, niets uitleggen, maar een 'mystieke werking' op de toeschouwers hebben, 'zonder het verstand te hoeven passeren'. Deze ideeën zijn tekenend voor de breuk met de (panto)mimetraditie zoals die binnen de SNP leefde, die in de optiek van Vogels te zeer gedefinieerd werd door mededeelzaamheid. En de noodzaak om (veel) te produceren voor consumptie.

2

Decroux repeteerde in een kelderruimte onder zijn huis. Het huis van Decroux werd door meerdere ex-leerlingen gememoreerd in hun publicaties over Decroux. Voornamelijk het feit dat men om de kelder te bereiken eerst door de keuken moest, waar men steevast Madame Decroux ontmoette die nog een wijze raad of een advies gaf, werd levendig beschreven. Zie onder andere Pronk (1980, 1); Vos (1999, 31), Boyer (2019). Zie afbeelding op pagina 149.

Vrij theater
Geen consumenten productie door noodzaak
Mime beschouwen als bron;
de mededeelzaamheid v.d. mime werkt
irritant; de niet-mededeelzame vorm
en beweging beroert direct, zonder het
verstand te hoeven passeren, en heeft
zo een mystieke werking die de em-
patie bij de Toeschouwer bevordert.

Notitie uit een schrift van Frits Vogels, 'Vrij theater', 1964.
{ Vrij theater \ Geen consumenten-
productie door noodzaak \ Mime
beschouwen als bron; de mededeel-
zaamheid van de mime werkt irritant;
de niet-mededeelzame vorm en
beweging beroert direct, zonder het
verstand te hoeven passeren, en heeft
zo een mystieke werking die de em-
patie bij de Toeschouwer bevordert. }

De School voor bewegingstheater op basis van mime was de plek waar Vogels zijn visie op een vrij theater gestalte begon te geven. Het was een bijzonder interdisciplinair laboratorium waar, met mime corporel als basis, doelbewust en met veel bevoegdheid naar vernieuwing werd gezocht^A. 'Uit het theater, naar plaats en ruimte,' was een uitspraak die in deze tijd door de BEWTH medewerkers gebruikt werd en die de vernieuwingen die ze nastreefden mooi samenvat. Het theatergebouw en regels die daar traditioneel gezien en vanzelfsprekend mee werden geassocieerd wilden ze achter zich laten: ideeën over de rol van het publiek (kaartje kopen, stil zitten), ideeën over de plek en de tijd waar theater zich af zou moeten spelen, ideeën over décorbouw, ideeën over spelen als psychologische transformatie, ideeën over sterrendom. De makers en spelers van BEWTH stonden op gespannen voet met het traditionele theatersysteem. De beslissing om de binnenruimte te verlaten, werd volgens Vogels mede ingegeven door het feit 'dat de theaters ons helemaal niet wilden hebben'^B. Het leidde tot een explosie aan onderzoek en vernieuwing, waarin tijd en ruimte de nieuwe hoofdrolspelers werden.

Aan de hand van het historische moment van de oprichting van de School voor bewegingstheater op basis van mime en BEWTH in 1965, alsmede de experimenten die hieraan voorafgingen en die erop volgden, laat ik in dit hoofdstuk zien op welke manieren de identiteit van het traditionele theater door de mimespelers werd bevraagd en uitgedaagd. Ik laat zien hoe het idee om door beweging ruimte zichtbaar te maken uitgroeide tot een fundamenteel aspect in het Nederlandse mimed Denken. Hierbij maak ik gebruik van allerlei verschillende soorten historisch materiaal, waaronder fotografie en bewegend beeld van voorstellingsmomenten, recensies, publiciteitsmateriaal en interviews. Net als in de andere hoofdstukken vervult ook hier één specifieke historische bron van de hand van een mimemaker een sleutelrol. In dit geval betreft het de artikelen van Frits Vogels en Arnold Hamelberg die verschenen in het al eerder genoemde tijdschrift *Idee*.

In 1963 en 1964 gaf de Stichting Nederlandse Pantomime in kleine oplage in eigen beheer het tijdschrift *Idee* uit.³ Dit 'ritmisch verschijnend geschrift, voornamelijk met betrekking tot de mime', zoals de ondertitel luidde (p170-171), verscheen in beide jaargangen driemaal en geeft een bijzonder beeld van het denken over de mimespeler zoals zich dat in deze periode ontwikkelde. In het eerste hoofdstuk speelden de tekeningen van Fran Waller Zeper die erin verschenen een belangrijke rol. Het tijdschrift was een initiatief van Vogels, hij schreef meerdere bijdragen en was ook verantwoordelijk voor de samenstelling en redactie. Vogels kan in de Nederlandse mimetraditie beschouwd worden als degene uit het veld die veruit het meeste geschreven heeft over het vak en de ontwikkeling ervan^C. Tijdschrift *Idee* hield in 1964 op te bestaan, totdat Vogels in 2020 het tijdschrift een nieuw leven gaf. In 2020 en 2021 verschenen nieuwe nummers, waarmee de gedachte van tijdschrift *Idee* als een onregelmatig verschijnend geschrift eer aangedaan werd.⁴ In dit hoofdstuk staan echter de edities uit 1963 en 1964 centraal. De

3 De makers van *Idee* streefden uiteindelijk naar een oplage van 500, zoals geschreven werd in het nummer van voorjaar 1964, 'een aantal waaraan wij nu nog lang niet toe zijn' (Vogels 1964, 3-4). *Idee* verscheen driemaal per jaargang, in het voorjaar, de zomer en het najaar.

4 Zie voor deze twee laatste edities van *Idee* www.mimearchieven.nl.

bijdragen van Vogels en Hamelberg in deze publicaties, reflecteren de manier van denken die heeft geleid tot de oprichting van de School voor bewegingstheater op basis van mime. *Idee* is dan ook een essentiële bron om dit denken mee te analyseren en vervult in dit hoofdstuk een sleutelrol. Naast Vogels en Hamelberg heeft ook mimespeelster Klaske Bruinsma een belangrijke stem in dit hoofdstuk. Bruinsma verhuisde als leerling in 1965 mee van de Nederlandse Mime School naar de School voor bewegingstheater op basis van mime, en was als speelster vanaf het begin tot aan de opheffing van BEWTH in 2005 betrokken bij het gezelschap.

Het begrip zero fungeert ook hier als zoeklicht. Uitgaande van de specifieke interpretatie van zero zoals die in deze periode binnen de School voor bewegingstheater op basis van mime ontstond, laat ik zien hoe het aspect van ruimte, en het streven om ruimte zichtbaar te maken, in Nederlandse mime zo belangrijk kon worden. Om te beginnen ga ik, zoals in de andere hoofdstukken, te rade bij Decroux om te onderzoeken hoe de gedachte 'ruimte zichtbaar maken' zich verhoudt tot diens werk. Vervolgens laat ik zien op welke manier in Nederland aan dit gedachtegoed een twist werd gegeven.

Een mimecentrische visie op de kunsten

Decroux onderscheidde verschillende vlakken waarin de beweging van het lichaam zich afspeelde, zoals het dieptevlak en het laterale vlak. Deze vlakken lopen als het ware door het lichaam van de speler heen; op deze manier kent zijn denken over beweging zeker een ruimtelijke dimensie.⁵ Maar ruimte *an sich* was geen onderwerp waar Decroux zich veel mee bezig hield. Zijn dagelijks werk speelde zich binnenskamers af in de repetitieruimte in de kelder onder zijn woning en de specifieke kenmerken van die ruimte waren geen onderwerp voor Decroux.⁶ Slechts bij uitzondering toonde Decroux zijn werk in officiële theaterruimtes. Hij was geen liefhebber van theaterzalen. Het liefst nodigde hij een beperkt aantal mensen uit om bij hem thuis te komen kijken.⁷ De studio onder zijn huis was zijn laboratorium.

Decroux' uitgangspunt was het radicale specialisme: hij richtte zich op het lichaam en niets dan het lichaam. In zijn eerste gepubliceerde tekst, een manifest uit 1931 getiteld *Ma définition du théâtre* diagnosticeerde hij het Franse theater van zijn tijd als zijnde ziekelijk bevolkt door wat hij 'arts étranger' noemde: kostumering, muziek, dans, zang, schilderkunst, belichting, decorbouw en andere kunsten maakten de acteur tot een 'vreemdeling in diens eigen huis'.⁸ Om te herstellen van deze toestand zou het theater zijn rechterhand af moeten hakken, aldus Decroux. Het zou al deze kunsten radicaal buiten de deur moeten zetten, om zich te concentreren op de essentie: de speler. De definitie van theater die hij voorstelde, onder invloed van onder meer Jacques Copeau en Suzanne Bing⁹, was dan ook simpel en beperkt: 'Theatre is the actor art'^D. Om zijn punt te onderstrepen schreef Decroux in de genoemde tekst een opmerkelijk recept uit voor het theater, een herstelkuur voor een periode van dertig jaar. Dertig jaar lang zou volgens hem een verbod moeten

5 De begrippen *intercorporel* ('ruimtelijk vanuit het lichaam gezien') en *interspatial* ('ruimtelijk vanuit de ruimte gezien') zoals die in het Mime handboek van Vogels en De Haas (1994) enigszins cryptisch gedefinieerd worden, zijn waarschijnlijk van Decroux afkomstig. Een uitgewerkte visie op ruimtewerking ten opzichte van de speler heeft Decroux echter niet ontwikkeld.

6 Tegelijkertijd zullen de afmetingen van deze ruimte wel degelijk invloed uitgeoefend hebben op het soort van bewegingssequenties dat Decroux creëerde. Ex-leerling Luc Boyer, die bij Decroux studeerde tussen 1965 en 1967, herinnerde zich dat de ruimte een lichtblauw geschilderde vloer had, 'net een klein zwembad', en dat hij met zijn twee meter lengte de springoefeningen, die onderdeel uitmaakten van de warming up aan het begin van de les, niet kon doen omdat het plafond daarvoor te laag was (Boyer 2019). In de tijd dat Vogels bij Decroux studeerde (1957) huurde Decroux een grote gymnastiekruimte af in de ochtenden, waar veel mensen in konden. Op andere momenten werd, met een kleinere groep, gewerkt in een zijkamer van zijn huis.

7 Onder andere Edward Gordon Craig (1947) en Martha Graham (1951) bezochten Decroux in Parijs en waren getuige van een demonstratie van mime corporel. Voor deze gelegenheid huurde Decroux hoogstwaarschijnlijk een wat grotere repetitieruimte elders in de stad.

8 Decroux' manifest uit 1931 vertoont wat dit betreft gelijkenissen met andere, latere sleutelteksten uit de twintigste-eeuwse theatergeschiedenis, die in dezelfde minimalistische geest geschreven zijn, waaronder Jerzy Grotowski's *Towards a Poor Theatre* en Peter Brooks *The Empty Space*, beide uit 1968.

9 Zie hoofdstuk 0, pagina 20-21.

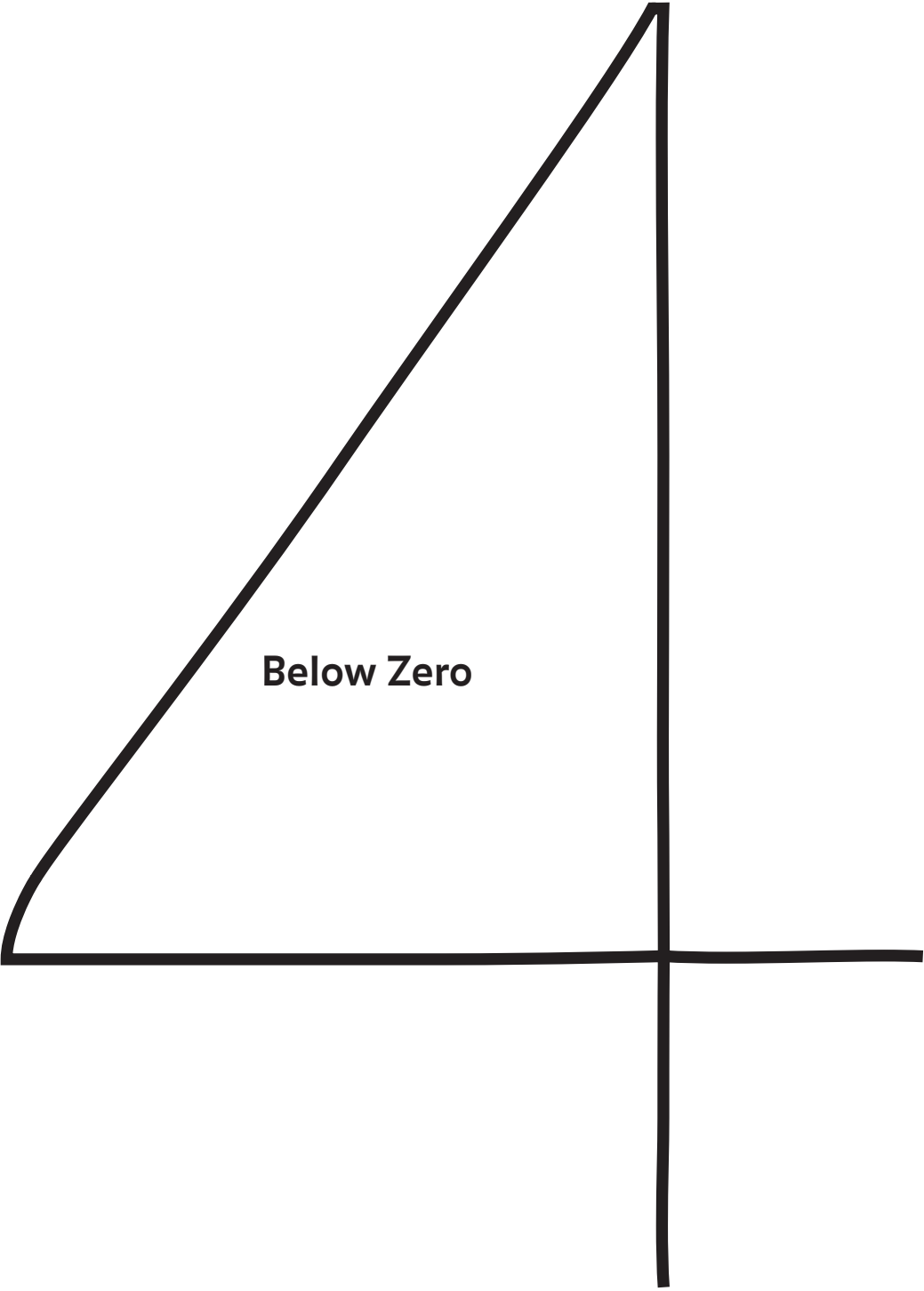
Etienne Decroux (rechts) en Thomas Leabhart aan het werk in de repetitieruimte in de kelder onder Decroux' huis. Fotograaf onbekend, 1970. Ter beschikking gesteld door Thomas Leabhart.



A Vogels 2010, 62

B Vogels 2003

C Zie o.a. Vogels 1963, 1964, 1966, 1994, 2006, 2016, 2020, 2021



Below Zero

21-2-84

~~ARTISTEN~~ Nieuw West

West



DOET

[D]eL III

Varietà di stili

1984

BELOW ZERO

(Vervolgs slot)

In dit hoofdstuk analyseer ik een verschuiving in het Nederlandse mimed Denken die zich vanaf eind jaren zeventig manifesteert, en die samen te vatten is met de uitspraak *below zero*: onder nul. Onder invloed van mimespelers en makers als Karina Holla en Nieuw West ontstond in de jaren tachtig wat ik noem een cultuur van 'onder nul gaan' in de Nederlandse mime. Met onder nul gaan bedoel ik het bevragen van de door de eerste generatie mimepioniers onder invloed van Decroux met *zéro* geassocieerde noties als neutraliteit en persoonlijke objectiviteit. Ik laat zien dat ondanks de bevrijdende werking die dit soort noties hadden op de mimepioniers van de jaren zestig, voor een tweede generatie mimespelers en -makers, deze ideeën opnieuw bevestigd, doorbroken en in het geval van Nieuw West ook geparodieerd en afgebroken moesten worden.

De uitdrukking 'onder nul gaan' ontleen ik aan het werk van Nieuw West, en hun voorstelling *Below Zero* (1980, 1984, 1987, 1990), die in dit hoofdstuk centraal staat. De voorstelling reflecteert op de *ZERO* kunst van de jaren vijftig en zestig, maar ook op het Decrouxiaanse concept *zéro*, en op het nuldenken in de Nederlandse mime. Met het opwerpen van de term *below zero* opent Nieuw West een nieuwe ruimte en een nieuwe vraag: de vraag wat onder nul is op een podium: dat wat een grens overschrijdt, dat wat niet gezegd of gezien mag worden, het onaangepaste, ongemakkelijke, triviale, onbeheerste, het hevig emotionele, het aanstellerige, destructieve.

Alhoewel *below zero* een term is die typisch aan het werk van één groep verbonden is die in dit hoofdstuk centraal staat, kan de uitdrukking van Nieuw West dienen om een bredere ontwikkeling in het Nederlandse mimed Denken vanaf eind jaren zeventig mee te beschrijven. Door verschillende mimespelers en makers wordt op verschillende manieren vormgegeven aan wat onder nul is op het podium. Het leidt tot een nieuwe manier van mimespelen. Er staat een nieuw type mime speler op die niet zozeer objectiviteit en een muzikale en sculpturale aanwezigheid in de ruimte als uitgangspunt neemt, maar die werkt vanuit fysieke schaamteloosheid, inhoudelijke taboes en de behoefte om grenzen van wat geaccepteerd is op een podium te bevragen en overschrijden. Het zijn fysieke spelers die onverantwoordelijkheid (Marien Jongewaard), het groteske (Karina Holla), en een interesse in psyche en psychiatrie (Dik Boutkan, Karina Holla) als startpunt nemen. Spelers en makers die de krochten van de menselijke psyche induiken om ons deelgenoot te maken van wat zich daar allemaal bevindt, spelers die de toeschouwer confronteren met gedachten die in onze samenleving niet gedacht mogen worden, met overmatige agressie, kortom: met dat wat onder nul is.

De gedachte dat een mime speler niet zou moeten 'schmieren' zoals die door Vogels werd geuit' en het daarbij behorende taboe op emotioneel spel, overdrijving en aanstellerij wordt door deze generatie spelers bevestigd. Het vertrek van Frits Vogels als artistiek leider van de Mime Opleiding, en de komst van acteur Tom Jansen als artistiek leider, die zelf ook meespeelde in het werk van Nieuw West, markeert deze overgang. Mimespeler en maker Jan Taks, die

Links: detail uit flyer voor de voorstelling *Below Zero*. Nieuw West, 1984. Zie pagina 226 voor de volledige flyer.

vanaf eind jaren zeventig aan de mime-opleiding studeerde, herinnerde zich dat hij naast de mimetechnische lessen van onder andere Steven Wasson, die hij fantastisch vond, ook ‘gedwongen werd’ de spellessen van Dik Boutkan te volgen, waar hij zich in eerste instantie tegen verzette, maar waar een wereld voor hem openging. De lessen die Dik Boutkan in deze tijd gaf aan de Mime Opleiding waren berucht: één van de opdrachten die hij zijn studenten gaf was om iets te gaan stelen in de Bijenkorf, een groot warenhuis in het centrum van de stad.² Jan Taks herinnert zich andere opdrachten:

Hij liet ons een foto zien van het schilderij *Het vlot van de Medusa*³, een vlot met twintig mensen die vijftig meter van Calais bijna verdrinken. En dan mocht je een uur lang gaan verdrinken. Dat was geweldig. Of een lange improvisatie op een blauwe mat met alleen het woord ‘stilte’, dan sloeg je je polsen blauw en lag je te rollen op de vloer... dat waren bijna therapie sessies. Iets anders wat we deden, in de Zuilenzaal van het Shaffytheater, was met een heleboel wijnflessen. Je stond voor het publiek, keek hen aan en zodra je dacht oogcontact met iemand te hebben pakte je een lege wijnfles, en die smeed je tegen de achterwand kapot. Het was een speelse baldadigheid⁴.

Below zero is – zo stelt Nieuw West voor – de andere kant van *zéro* en de ZERO kunst, met de daarbij behorende uitstraling van objectiviteit, vorm en beheersing. In dit hoofdstuk begin ik net als in de andere hoofdstukken bij Decroux, en diens gedachten over wat er ‘onder nul’ te vinden is. Dan bespreek ik het onder nul gaan van mimespeelster en maker Karina Holla, die met haar groteske, heftig fysieke speelstijl een eigen genre in de Nederlandse mime creëerde. Vervolgens zoom ik uitgebreid in op het werk van Nieuw West, en met name op hun voorstelling *Below Zero*, om tot een analyse te komen van de werking van dit concept in de Nederlandse mime.

Een dubbele nul?

Decroux schiep in zijn denken ook ruimte voor datgene wat onder nul lag. Hij noemde het *double zéro* (dubbele nul) of *zéro lâché* (losgelaten nul). Net als de notie *zéro* duiken deze begrippen wél op in een Nederlands discours⁵, maar niet zozeer in een internationaal discours over mime corporel⁶. Spoor omschrijft de *double zéro* als volgt:

Decroux had het altijd over de ‘double zéro’. De double zéro dat was dus datgene waar echt helemaal niets meer aan de hand was... Dan moet je op een gegeven moment bepalen waar dan de *zéro* zit. Dus je hebt de double *zéro* en dan ontwikkel je van daaruit de *zéro* die aangeeft wat er gaat gebeuren.⁷

In Spoor's herinnering was *double zéro* onlosmakelijk met *zéro* verbonden.⁴ De notie duidt een verschuiving aan van de hoeveelheid energie en spanning in het lichaam ten opzichte van *zéro*. *Double zéro* duidt op ‘onderspanning’.⁵ In het *Mime handboek* van Vogels en

² Deze anekdote werd mij verteld door Irene Schaltegger.

³ Dit schilderij werd in 1818 gemaakt door Théodore Géricault. Interessant is dat in 2018 de jonge regisseur Davy Pieters in de voorstelling *What we leave behind*, ook een mimevoorstelling gebaseerd op dit schilderij maakte.

⁴ Will Spoor gebruikte in de herinnering van Frits Vogels overigens ook nog een andere versie van *zéro/double zéro*, namelijk trut/supertrut, twee begrippen waar volgens Vogels ‘de onderspanning duidelijk in besloten ligt’ (Vogels 2015, z.p.).

⁵ Interessant is dat Frits Vogels schrijft dat de zoon van Decroux nog een andere invulling aan deze dubbele nul geeft: ‘bij Maximilien Decroux was/is de *double zéro* een gespannen uitgangshouding om in een lagere spanning uit te komen’ (Vogels 2015).



Zéro lâché zoals afgebeeld in het *Mime handboek* van Vogels en De Haas (2022, 55).

De Haas⁵ wordt in plaats van *double zéro* de term *zéro lâché* gebruikt: ‘losgelaten *zéro*’. Op de bijbehorende tekening in het boek, hier-naast afgebeeld, is een staande houding te zien met een enigszins ingestort bovenlichaam. ‘Het lichaam maakt de indruk stom en willoos te zijn’ schrijven Vogels en De Haas erbij.

Het bestaan van de notie *double zéro* in het systeem van Decroux geeft aan dat Decroux het begrip *zéro* zelf als een dynamisch gegeven opvatte. *Zéro* was voor hem, zoals ik in hoofdstuk 2 heb beschreven, een stadium in een proces, niet een gefixeerde stilstand. Men kon van onder nul (*double zéro*), naar nul (*zéro*), naar ietsje boven nul bewegen (*zéro dynamique*). Dit was niet voorbehouden aan een specifieke houding.

Het below zero van Nieuw West is in een bepaald opzicht dan ook te vergelijken met de *double zéro* van Decroux. Beide begrippen gaan over datgene wat mogelijkwijs aan een nulpunt vooraf zou kunnen gaan. Echter, voor Decroux was *double zéro* een hulpmiddel, een voorstadium dat als een soort opstapje richting *zéro* bedoeld was. Decroux ging ervan uit dat datgene wat onder *zéro* ligt voor een publiek niet zozeer het tonen waard was. Zoals ik in hoofdstuk 1 heb laten zien, was voor Decroux juist de zichtbare aanwezigheid van het spierstelsel (en dus het spel met de spierspanning) de manier waarop zich het intellect in het fysieke lichaam kon manifesteren. Het ging hem niet om de onderspanning an sich, het draaide om het opklimmen richting *zéro*. In tegenstelling hiermee is voor de mimespelers en makers van eind jaren zeventig zoals Holla en Nieuw West juist de beweging de andere kant op aantrekkelijk: zij propageren eerder een beweging van *af dalen*: van nul naar onder nul, om juist daar uit te komen en te verblijven. Below zero: richting de krochten van het menselijk zijn. En tegelijkertijd richting de vrijheid.

De ronkende motor van Karina Holla

Karina Holla maakte in 1969 deel uit van de eerste klas van de Mime Opleiding aan de net opgerichte Theaterschool in Amsterdam, samen met onder meer Dea Koert, Michael Helmerhorst en Ide van Heiningen. In een interview in 2021 herinnert ze zich haar opleiding en het theaterklimaat van Amsterdam van die tijd als opwindend en vrolijk: ‘we waren een wilde klas’⁶. De school – onder artistieke leiding van Frits Vogels – boodt haar een grote vrijheid. ‘Je mocht jezelf zijn daar, met al je uitzinnige dingen mocht je jezelf zijn op die school.’ Studenten kregen er de ruimte om zelf docenten binnen te halen met wie ze graag wilde werken, in het geval van Holla waren dat onder meer stempedagoge Madeleine Lehning en actrice Shireen Strooker, medeoprichter van de roemruchte groep Het Werkteater.⁷ ‘De school was als het ware een casco waarin je zelf je huis mocht timmeren.’ Holla liet zich naast het Werkteater, een grote bron van inspiratie, met name inspireren door internationale voorbeelden als het Living Theatre, Tadeusz Kantor, en Jerzy Grotowski. In de Nederlandse mime zelf vond ze haar voorbeelden niet. Over mimegroep Waste of Time zegt ze: ‘Het was een andere wereld, een mannelijke wereld.’ Ze omschreef de mime van die

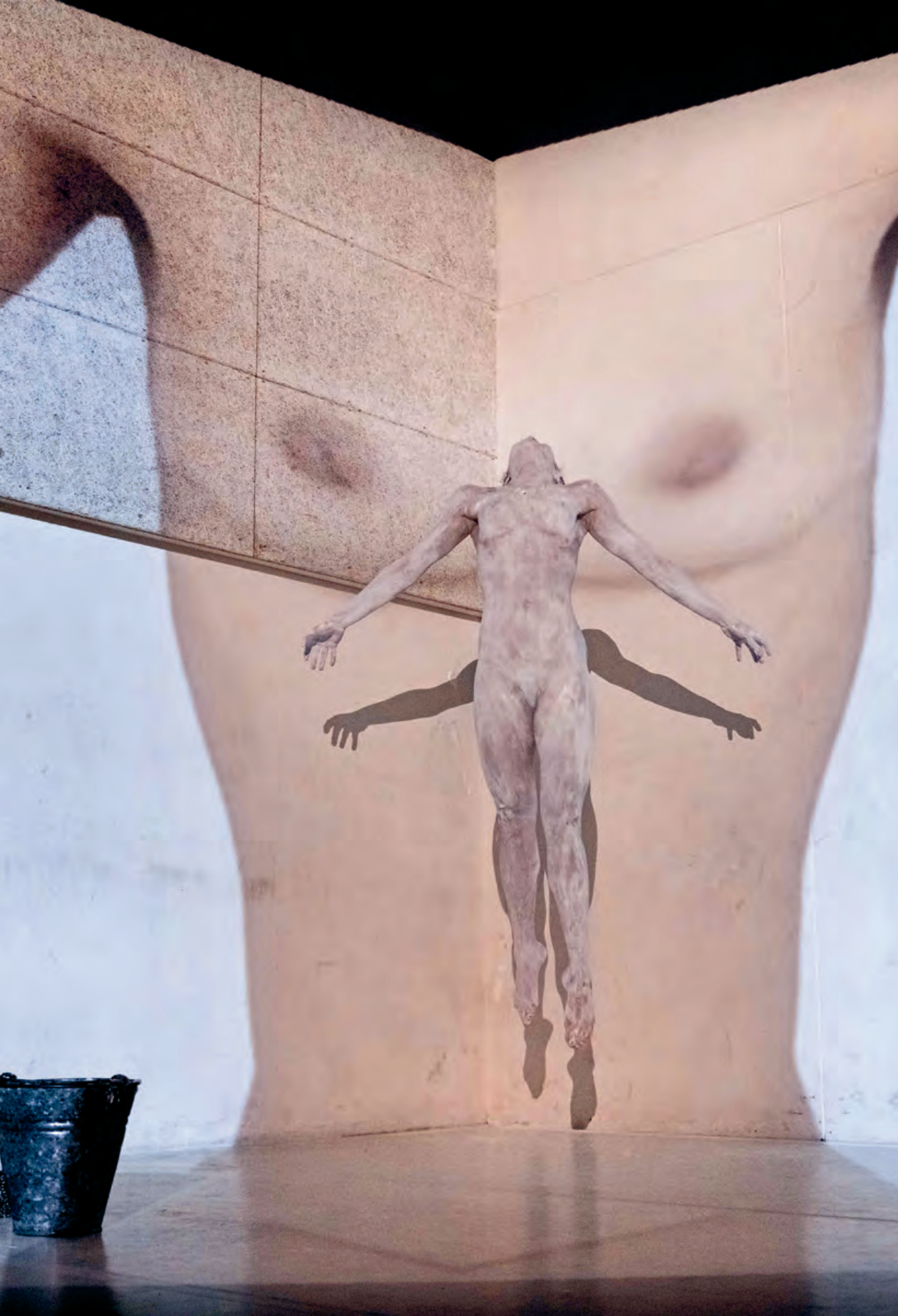
⁶ Alle citaten in deze paragraaf zijn afkomstig uit Holla 2021, tenzij anders aangegeven.

⁷ Het Werkteater (1970-1987) was een gezelschap dat opgericht werd door twaalf jonge toneelspelers, die het theater wilden veranderen en die om dat te bereiken begonnen om eerst zichzelf alles af te leren wat ze hadden aangeleerd gekregen over acteren. Vervolgens gingen toneelteksten, regisseurs, premieres en elke vorm van hiërarchie in de ban. Ze creëerden als groep een unieke eigen stijl van werken, gebaseerd op sociale thema’s en de levens van ‘gewone mensen’, gemaakt op basis van improvisaties. Dat ze het woord teater zonder ‘h’ schreven was een statement, het symboliseerde de vernieuwing waar ze naar streefden. Zie www.werkteater.nl en *Hallo Medemens! De geschiedenis van het Werkteater* van Margot van Schayk (2001).

A Taks 2021
B Spoor 2008, Vogels 2015
C Dashwood 2013; Leabhart en Chamberlain 2008; Leabhart [2007] 2019; Pezin 2003
D Spoor 2008a, regel 506



Nederlandse mime in de 21e eeuw



De analyse van vier historische gedachtesporen in het Nederlandse mimed Denken scheidt ruimte om op nieuwe manieren naar de hedendaagse mime als hedendaags verschijnsel te kijken. In de voorgaande hoofdstukken van dit boek werden vier afzonderlijke sporen gevolgd. Echter, er zijn ook overeenkomsten aan te wijzen tussen deze verschillende gedachtesporen. In dit afsluitende hoofdstuk licht ik een aantal grotere, overkoepelende thema's uit, die kenmerkend zijn voor het Nederlandse mimed Denken zoals ik dat in dit boek heb beschreven. Ik laat zien hoe deze overkoepelende thema's doorwerken in hedendaagse Nederlandse mime.

1
Zie hoofdstuk 2, pagina 101.

(On)zichtbaar maken

Wanneer men de vier besproken gedachtesporen in relatie tot elkaar beschouwt, valt de terugkerende gedachte van het (on-) zichtbaar maken op. In de loop van de jaren zestig ontstond binnen het Nederlandse mimed Denken – geïnspireerd door Decroux – het idee dat door het tot op zekere hoogte onzichtbaar maken van het eigen ego en de persoonlijkheid van de speler, andere facetten zichtbaar kunnen worden: tijd, ruimte, gedachte, beweging, beeld, compositie, muzikaliteit, ritme, toeschouwer, etcetera. In dit streven 'zichtbaar te maken', dat diep verankerd zit in het Nederlandse mimed Denken, is een historische verwantschap met pantomime aan te wijzen. Pantomime is immers een theatervorm die zich ook, zij het op een heel letterlijke manier, toelegt op de poging het onzichtbare voor een kort moment zichtbaar te maken: het imaginaire glaasje, de imaginaire vlinder. In het Nederlandse mimed Denken werd dit oude pantomimische streven complexer, poëtischer en politieker. Mimemakers gingen op zoek naar manieren om datgene zichtbaar te maken wat onzichtbaar is, dat wat alleen in onze verbeelding bestaat, dat wat over het hoofd gezien wordt, waar niet bij stil gestaan wordt, of dat wat we niet willen zien.

Onderdeel van deze fascinatie voor (on)zichtbaarheid in de Nederlandse mime is bijvoorbeeld het insceneren van wat ik in het tweede hoofdstuk *tussenmomenten* heb genoemd: mimemakers hebben historisch gezien een voorliefde voor het tonen van de momenten voorafgaand of na afloop van dramatische hoogtepunten, voor of ná de klap. Het zijn die momenten waarin schijnbaar niets gebeurt, waarin het schijnbaar onbelangrijke, het ongeziene zichtbaar kan worden¹.

Ook de grote interesse voor de dynamiek tussen aanwezigheid en afwezigheid in Nederlandse mime is hieraan gerelateerd. Kun je als speler gelijktijdig aanwezig en afwezig zijn? Kun je zichtbaar en tegelijkertijd onzichtbaar zijn? Dit soort vragen – die zoals ik heb laten zien ook deels teruggevoerd kunnen worden op het gedachtegoed van Decroux – spelen een belangrijke rol in het historische Nederlandse mimed Denken. Ze hebben niet alleen betrekking op het spelerschap, maar ook op manieren van maken en op dramaturgie:

Becoming, Bodine Sutorius. Foto Robert van Ree, 2019.









