

Samenvatting

Mime *denken*. Nederlandse mime als manier van denken in en door de theaterpraktijk

In dit proefschrift beschrijf ik de ontwikkeling van de moderne Nederlandse mime, die vanaf halverwege de jaren zestig van de twintigste eeuw gestalte kreeg. Onder invloed van de internationale succesfilm *Les enfants du Paradis* (Carné 1943) en een Nederlandse tournee van de Franse pantomimespeler Marcel Marceau in 1947, ontstond vanaf eind jaren veertig van de twintigste eeuw een heropleving van een al oudere traditie van pantomime in Nederland. Een belangrijk ijkpunt in deze ontwikkeling was de oprichting van de Stichting Nederlandse Pantomime in 1952. Vanuit de kweekvijver van deze stichting ontwikkelde zich halverwege de jaren zestig van de vorige eeuw een moderne mimestroming, die radicaal brak met het traditionele idioom van pantomime. Deze ontwikkeling stond onder directe invloed van de Franse mimevernieuwer Etienne Decroux.

Decroux ontwikkelde vanaf de jaren dertig in Parijs *mime corporel*, een modernistische opvatting van mime die internationaal navolging kreeg. Nederlandse leerlingen van Decroux in de jaren vijftig en zestig, brachten *mime corporel* na hun studie in Parijs mee terug naar Nederland. Zij gaven vervolgens in hun eigen werk een eigenzinnige en anarchistische 'twist' aan zijn gedachtengoed. Daarmee legden ze de basis voor het ontstaan van de moderne Nederlandse mime, het onderzoeksobject van dit proefschrift.

De traditie van Nederlandse mime is zowel binnen de theaterwetenschap, als ook binnen het vakgebied zelf relatief onbesproken. Het gebrek aan reflectie op Nederlandse mime staat in schril contrast met de belangrijke positie die de theatervorm inneemt in het historische en actuele Nederlandse theaterlandschap. Mime heeft in Nederland sinds halverwege de jaren zestig voor veel vernieuwing en opschudding in het nationale en internationale theater gezorgd. Het stond als discipline aan de basis van typisch Nederlandse genres als locatietheater, bewegingstheater, landschapstheater en ervaringstheater.

Ik traceer in dit proefschrift in vier hoofdstukken de ontwikkeling van vier fundamentele gedachtes over spelen en maken in Nederlandse mime, te weten: het lichaam als instrument; stilstand; ruimte zichtbaar maken en Below Zero. Deze gedachtes hebben een belangrijke rol gespeeld in de historische Nederlandse mimetraditie van de jaren zestig en liggen nog steeds ten grondslag aan de hedendaagse mimepraktijk. Ik laat zien hoe deze

gedachtes zich hebben ontwikkeld in en door de praktijk van het maken en relateer dit aan specifieke uitvoeringsmomenten en bronnen.

Op basis van een omvangrijk bronnenonderzoek heb ik drie methodologische uitgangspunten voor dit onderzoek geformuleerd. Het eerste uitgangspunt is dat ik mime benader als een *manier van denken*. Ik beargumenteer dat in de praktijk van het maken zelf, in voorstellingen, het denken over wat spelen en maken is manifest wordt. *Mime denkt*, zo stel ik, door middel van de praktijk van het maken. De hoofdvraag van dit proefschrift is: Hoe denkt Nederlandse mime? En meer specifiek: Welke manier van denken over spelen en maken manifesteert zich in de historische praktijk van Nederlandse mime? Ik introduceer de term 'mimededenken', om de gedeelde kern binnen het denken in en door de praktijk van de Nederlandse mime mee te beschrijven en te onderzoeken.

Het tweede uitgangspunt van dit onderzoek is dat steeds de dynamiek tussen het Nederlands mimedenken en het gedachtegoed van Decroux centraal staat. Ik laat zien dat Nederlandse mime begrepen moet worden als *mime corporel* met een Nederlandse 'twist'. Daarmee laat ik enerzijds zien hoe sterk de connectie is tussen Nederlandse mime als opvoedingstraditie en Decroux' *mime corporel*. Anderzijds toon ik aan dat in Nederlandse mime een bijzonder eigennuttige en vernieuwende invulling werd gegeven aan dit gedachtegoed.

Het derde uitgangspunt van dit onderzoek is dat ik het concept Zero inzet als zoeklicht. Ik laat zien dat Zero een sleutelbegrip is binnen het historische en actuele mimedenken, dat de traditie en identiteit van Nederlandse mime zichtbaar kan maken. Het begrip Zero, oorspronkelijk afkomstig uit Decroux' *mime corporel*, duikt binnen de Nederlandse mimetraditie op in een verscheidenheid aan betekenissen: het verwijst onder andere naar neutraliteit, stilstand, naar 'persoonlijke objectiviteit', 'blanco' en transparantie; het verwijst naar ideeën over de relatie tussen een speler en haar lichaam, en naar ideeën over interdisciplinariteit en dramaturgie. Zero speelt als concept in de (historische) praktijk van Nederlandse mime steeds opnieuw een rol, in allerlei verschillende vormen en toepassingen. Ik gebruik het concept Zero - in de traditie van Mieke Bal - als een zoeklicht. Met behulp van Zero kan ik verschillende gedachtesporen in het mimedenken inzichtelijk maken, verhelderen, en vooral: met elkaar verbinden.

In het eerste hoofdstuk staat de gedachte 'het lichaam als instrument' centraal. Ik stel de vraag waarom Nederlandse mimespelers hun lichaam als instrument beschouwen, en wat deze manier van denken impliceert. Om deze gedachte te duiden zoom ik in op Decroux' notie *zéro*, en meer precies op zijn uitspraak dat een mimespeler zich moet leren

‘verheffen tot zéro’ (*s’élever vers zéro*). Een speler moet een zekere objectiviteit (*zéro*) nastreven, om op de vloer niet het persoonlijke, maar het symbolische te kunnen tonen, aldus Decroux. Het is deze zoektocht naar objectiviteit van de speler, die aan de basis ligt van de manier waarop het lichaam in Decroux’ *mime corporel* geïnstrumentaliseerd werd. Ik laat zien dat het opvatten van het lichaam als instrument voor Decroux een manier was om te ontkomen aan het denken over spelen in termen van (persoonlijke) expressie.

Waar voor Decroux het gebruiken van het lichaam als instrument tot doel had met het lichaam een symbolistische dimensie te bereiken, deed in contrast daarmee in de Nederlandse situatie van de jaren zestig een *absurdistische* dimensie zijn intrede. Aan de hand van een aantal werken van Mimetheater Will Spoor, die in 1968 in Londen werden opgevoerd, analyseer ik hoe dit denken in de praktijk van de Nederlandse mime zichtbaar wordt. Het lichaam werd in het werk van mimevernieuwer Will Spoor tot absurdistisch instrument, dat de toeschouwer bevreemd en prikkelt. Mime is muziek voor de ogen, aldus Spoor. Ik betoog dat Spoor’s interpretatie van Decroux’ *mime corporel* richtinggevend is geweest voor de manier waarop in het Nederlands mimed Denken sinds de jaren zestig over spelen gedacht wordt. Spelen is binnen die manier van denken niet ‘doen alsof’, spelen is het *bespelen* van het lichaam als instrument.

Waarom houden Nederlandse mimespelers zich zo vaak bezig met stilstand, terwijl mime toch doorgaans beschouwd wordt als de kunst van de beweging? Dit is de vraag die ten grondslag ligt aan het tweede hoofdstuk. Ik laat zien dat het uitzonderlijke belang dat in Nederlandse mime aan het begrip Zero gehecht wordt, indicatief is voor het belang dat in deze traditie aan stilstand gegeven wordt. In de Nederlandse mimetraditie is Zero synoniem voor stilstaan geworden, waar dat bij Decroux geenszins het geval was. Het is een typisch voorbeeld van de Nederlandse ‘twist’ die aan het gedachtengoed van Decroux werd gegeven. Stilstand is de oergeste van de Nederlandse mimespeler.

Aan de hand van het werk van mimespeler Wouter Steenbergen, en met name zijn tekst over het ‘Nieuwe Stilstand’ (1994) analyseer ik in dit hoofdstuk de centrale rol die stilstand speelt in het Nederlands mimed Denken. Beweging werd door de Nederlandse mime avant-garde van de jaren zestig - geïnspireerd door Decroux - opgevat als *het verplaatsen van stilstanden*. Ik laat zien dat het er in Nederlandse mime historisch gezien niet zozeer om draait om beweging te tonen, maar om middels het lichaam de tijd en het verloop van de tijd zichtbaar en tastbaar te maken. Een mimespeler speelt, via het lichaam, een spel met de tijd. Stilstand is zodoende niet alleen als houding belangrijk, maar speelt ook binnen het hele denken over wat spelen en maken is een sleutelrol. De fascinatie voor stilstand

vertaalt zich naar dramaturgie, bijvoorbeeld in de fascinatie voor wat ik ‘tussenmomenten’ noem: Nederlandse mimemakers hebben traditioneel gezien een voorliefde voor het tonen van de momenten voorafgaand of na afloop van dramatische hoogtepunten, ná de klap, ná het hoogtepunt: die momenten waarin schijnbaar niets gebeurt, waarin het onbelangrijke, het ongeziene zichtbaar kan worden. Stilstaan is de (potentieel provocatieve) tegenkant van het veelzeggende, het dramatische, het spectaculaire. Daarmee krijgt de houding van het stilstaan in de Nederlandse mimetraditie ten opzichte van Decroux een meer anarchistische lading.

De uitspraak ‘door beweging ruimte zichtbaar maken’ staat in het derde hoofdstuk centraal. Deze uitspraak ontstond in de context van de oprichting van de School voor Bewegingstheater op basis van mime, die in 1965 door Frits Vogels en Arnold Hamelberg werd opgericht. Uit deze school kwam de invloedrijke groep BEWTH voort. De uitvinding van het woord ‘bewegingstheater,’ en daarmee het aanbrengen van een onderscheid tussen bewegingstheater en mime, is indicatief voor het feit dat in 1965 in de Nederlandse mime een nieuwe manier van denken ontstond. De Nederlandse mimespeler begaf zich in het werk van BEWTH – in tegenstelling tot Decroux’ *mime corporel* speler in de kelder in Parijs – naar buiten, en ging een expliciete dialoog aan met ruimte, locatie, landschap. Aan de basis van deze ontwikkeling staat een zoektocht naar vormen van gelijkwaardigheid en uitwisseling tussen speler, toeschouwer en ruimte.

Het denken in termen van een nulpunt van de speler, door Vogels ‘persoonlijke objectiviteit’ genoemd, zorgde ervoor dat deze speler als het ware kon gaan ‘nivelleren’ met de ruimte, maar ook met de objecten, de materialen, de toeschouwers in die ruimte. Deze manier van denken manifesteerde een diepgeworteld verlangen om de dominantie van de speler als traditioneel centrum van de aandacht en expressie in een theatervoorstelling te doorbreken, en daarmee ruimte te scheppen voor een ander soort waarneming, en ook een ander soort uitwisseling tussen speler en publiek. De speler werd daarin tot ‘ruimtenaar’ en de toeschouwer werd tot ‘medewerker’.

In hoofdstuk vier staat de ontwikkeling van Nederlandse mime ‘Below Zero’ centraal. Ik laat zien dat eind jaren zeventig, begin jaren tachtig een beweging richting ‘onder nul’ ontstond in het Nederlands mimed Denken. De behoefte ontstond om de objectiviteit, esthetiek, transparantie en beheersing van de mime avant-garde van de jaren zestig te bevragen en te verstoren. Een nieuwe generatie jongeren wilde laten zien wat achter, of onder de beheersing en de sereniteit van Zero verscholen ging. Dat uitte zich op de vloer in het opzoeken van een potentieel gewelddadige neutraliteit en het benadrukken van de

onverantwoordelijkheid van de speler. De groep die ik in dit hoofdstuk centraal stel om de genoemde verschuiving in het mimed Denken mee te illustreren en te analyseren in relatie tot het concept Zero is Nieuw West, opgericht in 1978. Met name hun voorstelling *Below Zero* (1981) speelt hierin een belangrijke rol.

Aan de hand van het werk van Nieuw West laat ik zien dat *Below Zero* duidt op een kritische houding ten opzichte van de norm en ten opzichte van de eigen (politieke, maatschappelijke) gesitueerdheid. Het duidt eveneens op een fundamenteel ontregelende houding ten opzichte van het theaterpubliek, op zoek naar het creëren van een (utopische) vrijheid op de vloer. Het gevolg is dat in dit werk onaangepastheid, het groteske, lelijkheid, het ijdele, het manifesteren van 'slechte smaak' en het onbeheerste een belangrijke rol gaan spelen. Dit zijn allen elementen die tot op zekere hoogte in tegenstelling zijn met uitgangspunten van de Nederlandse mimepioniers: (fysieke) beheersing, liefde voor constructie, objectiviteit, esthetiek, socialisme, anti-betekenis.

Een belangrijke conclusie van dit onderzoek is dat door Nederlandse mime als manier van denken in en door de praktijk te beschouwen, samenhang kan worden aangetoond binnen op het eerste gezicht zeer uiteenlopende, en soms zelfs contrasterende vormen van mime. Met het beschrijven van de vier fundamentele gedachtesporen in het Nederlands mimed Denken leg ik de basis voor vervolgonderzoek in die richting. In de conclusie laat ik zien dat uit de beschrijving en analyse van de vier afzonderlijke gedachtesporen verschillende overkoepelende thema's zijn af te leiden. Ik laat vervolgens zien dat deze thema's ook duidelijk aanwijsbaar zijn in hedendaagse mimepraktijken. Door mime op te vatten als manier van denken in en door de praktijk, wordt het mogelijk om de actualiteit van Nederlandse mime op nieuwe manieren te begrijpen en te bespreken.