

# **SPELEN EN ZOEKEN**

EEN ONDERZOEK NAAR DE STRATEGIE ACHTER  
SPELERSDRAMATURGIE EN HOE DEZE AANWEZIG IS  
BIJ SPELERSCOLLECTIEF CAMPING SUNSET

Aantal woorden: 24.393

**Roosje Mestdagh**

Studentennummer: 01711788

Promotor: Prof. dr. Christel Stalpaert

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de Theaterwetenschappen

Academiejaar: 2020 – 2021

# Inhoudsopgave

<b>1</b>	<b><u>INLEIDING EEN SPELER WORD JE DOOR TE SPELEN.....</u></b>	<b>3</b>
1.1	SPELERSDRAMATURGIE ALS DRIJVENDE KRACHT ACHTER CAMPING SUNSET.....	3
1.2	WAAR DEZE THESIS OVER ZAL GAAN.....	4
1.3	DANKWOORD .....	7
<b>2</b>	<b><u>DEEL 1 EEN LIEFDE VOOR SPELEN .....</u></b>	<b>8</b>
2.1	VIER WEKEN ZOEKEN.....	8
2.2	ACTEURSDRAMATURGIE BINNEN DE THEATER ANTROPOLOGIE VAN EUGENIO BARBA .....	11
2.2.1	DRAMATURGIE ALS ORGANISERENDE KRACHT TIJDENS HET CREATIEPROCES.....	13
2.2.2	ORGANISCHE DRAMATURGIE, DE KRACHT VAN DE SPELER .....	16
2.3	VAN SCENIC PRESENCE TOT EEN STAAT VAN SPELEN .....	23
2.3.1	RECURRING PRINCIPLES .....	24
2.3.2	VIA NEGATIVA .....	26
<b>3</b>	<b><u>DEEL 2 EEN LIEFDE VOOR REPERTOIRE... ALS WERKMATERIAAL.....</u></b>	<b>31</b>
3.1	VEROVER HET REPERTOIRE.....	32
3.2	ONTMOETING MET DE TEKST.....	35
3.2.1	EEN TEKST ANALYSEREN VOLGENS STANISLAVSKI .....	38
3.2.2	DE KRACHT VAN IMPROVISATIE .....	44
3.3	ONTMOETING MET HET PERSONAGE .....	49
3.3.1	VAN DE PARADOX OVER DE TONEELSPELER NAAR HET DILEMMA VAN DE ACTEUR.....	49
3.3.2	DRIE ANTWOORDEN OP HET DILEMMA EN DAT VAN CAMPING SUNSET .....	50
	<b><u>CONCLUSIE SPELEN OM TE ZOEKEN EN ZOEKEN OM TE SPELEN.....</u></b>	<b>56</b>
	<b><u>BIBLIOGRAFIE.....</u></b>	<b>59</b>
	<b><u>BIJLAGEN .....</u></b>	<b>I</b>
	<b><u>AFBEELDINGEN .....</u></b>	<b>XIV</b>
	<b><u>ILLUSTRATIEVERANTWOORDING .....</u></b>	<b>XV</b>

# INLEIDING

## EEN SPELER WORD JE DOOR TE SPELEN

### 1.1 SPELERSDRAMATURGIE ALS DRIJVENDE KRACHT ACHTER CAMPING SUNSET

Camping Sunset is een jong collectief van spelers die (bijna allemaal) afgestudeerd zijn aan de dramaopleiding van KASK / School of Arts Ghent.<sup>1</sup> Het collectief heeft een duidelijke visie voor ogen: een speler word je door te spelen. En spelen, dat doen ze. Na slechts twee weken repeteren staan ze drie weken lang elke avond voor het publiek.<sup>2</sup> Het spelen zelf is een leerproces en de voorstelling groeit bij elke opvoering. De idee dat een voorstelling nooit af is en het geloof in continue ontwikkeling vertrekken vanuit hun *spelersdramaturgie*. De voorstelling die het publiek te zien krijgt is in principe nog steeds een *work-in-progress*. Dramaturg Lennert Boots benadrukt dat dit work-in-progress karakter slechts één aspect is van hun spelersdramaturgie. Een andere eigenschap van hun dramaturgie is dat er niet vanaf de zijkant bepaald wordt wat de voorstelling betekent of hoe die in elkaar moet zitten. Dit wordt aldoende op de vloer door de spelers bedacht. Ze denken na vanuit het spelen van hun personage wat een scène moet zijn en hoe ze dat willen tonen.<sup>3</sup> Camping Sunset werkt niet met een vaststaand concept noch met een regisseur. Ze werken wel met spelcoaches en een dramaturg, die vanuit het spel mee nadenken met de spelers over wat het stuk zou kunnen betekenen. Op organische wijze krijgt de voorstelling vorm door middel van samenwerking. Om dit dynamisch proces van spelen mee te geven aan het publiek kunnen de toeschouwers met hun gekochte ticketje twee of drie keer naar de voorstelling komen kijken. Hun eerste voorstelling, *Zomergasten*, speelden ze in de zomer van 2019

---

<sup>1</sup> Camping Sunset, *Happiness* (Amsterdam: De Nieuwe Toneelbibliotheek, 2020), 79.

<sup>2</sup> Camping Sunset, *Happiness*, 79.

<sup>3</sup> Lennert Boots (dramaturg bij Camping Sunset), interview door Roosje Mestdagh (student Universiteit Gent), april 2021. Zie bijlage 1, I.

en het jaar daarop bracht Camping Sunset *Happiness* op de planken. Deze zomer nemen ze de trilogie *Ten Oorlog* van Tom Lanoye onder handen.

Camping Sunset's liefde voor spelen gaat gepaard met de liefde voor repertoire. Hun drie voorstellingen zijn bewerkingen van reeds bestaande teksten. *Zomergasten* is een voorstelling naar de tekst van Maxim Gorki uit 1904 over een groep vrienden die in de zomer naar een buitenverblijf op het platteland trekt. De rust en kalmte van het platteland brengt verveling met zich mee en de vrienden, die tot de bourgeoisie van Rusland behoren, vullen hun dagen met praten over literatuur en filosoferen over het leven. De onderlinge relaties en onbenullige discussies worden afgewisseld met diepzinnige vragen met betrekking tot de maatschappij.<sup>4</sup> De tweede voorstelling, *Happiness*, is een vrije vertaling naar het scenario van de gelijknamige film van Tod Solondz uit 1998 over *the American dream* en de keerzijde ervan, de zoektocht naar geluk, eenzaamheid, seks en een gebrek daaraan.<sup>5</sup> In de zomer van 2021 gaat Camping Sunset aan de slag met de theatertekst *Ten Oorlog*, een bewerking van Shakespeare's koningsdrama's. Dit is een trilogie, geschreven door Tom Lanoye uit 1997 in opdracht van regisseur Luk Perceval.<sup>6</sup> Het jonge collectief zal deze driedelige marathonvoorstelling opvoeren in een eigen versie, waarbij ieder deel van de trilogie in een andere stad zal plaatsvinden. Het eerste deel wordt in een loods aan de haven van Gent gespeeld, het tweede deel in het oude zwembad in Oostende en het derde deel in een droogdok in de haven van Antwerpen. Camping Sunset kiest resoluut voor locatietheater en een extreem korte repetitieperiode met als gevolg dat hun versie van Shakespeare zich onderscheidt van alle voorgaande. Aan het einde van de zomer in september herneemt Camping Sunset alle drie de delen na elkaar als marathon.

## 1.2 WAAR DEZE THESIS OVER ZAL GAAN

*Spelen en zoeken* is een thesis die focust op het begrip spelersdramaturgie. Deze term is afkomstig van *acteursdramaturgie*, een term van Eugenio Barba, en houdt de creatieve contributie van de acteur aan de performance in.<sup>7</sup> Acteursdramaturgie is met andere woorden het samenweven van de improvisaties van de acteurs die het creatieproces van de performance in gang zetten. Barba introduceert acteursdramaturgie in zijn boek *On directing and dramaturgy: Burning the house* (2010), waarin hij reflecteert over de dramaturgische methode die hij hanteerde tijdens zijn carrière als theaterregisseur. Het dramaturgische inzicht van Barba richt zich op de organisatie van een performance: hij beschouwt het creatieproces als een

---

<sup>4</sup> Evelyne Coussens, "Van aanklacht naar klucht. TG Stan en Toneelgroep Amsterdam/NTGent brengen Maxim Gorki met een (grim)lach," *Etcetera* nr. 142 (2011): 43.

<sup>5</sup> "Happiness. Camping Sunset," laatst geraadpleegd op 18 maart 2021, <https://www.campo.nu/nl/production/17340/happiness>.

<sup>6</sup> "Blauwe Maandag Compagnie – Luk Perceval. Ten Oorlog," laatst geraadpleegd op 18 maart 2021, <https://desingel.be/nl/programma/theater/blauwe-maandag-compagnie-luk-perceval-ten-oorlog>.

<sup>7</sup> Eugenio Barba, *On directing and dramaturgy: Burning the house*, vertaald door Judy Barba (New York, NY: Routledge, 2010), 23.

geheel dat bestaat uit verschillende niveaus, of *levels* zoals Barba het zelf noemt, waarvan elk level een eigen dramaturgie vereist. De acteursdramaturgie bevindt zich aan het begin van deze organisatie en is uiterst belangrijk aangezien dit bijdraagt tot de *scenic presence* van de acteur. In het kort gezegd slaat dit begrip op het vatten van de aandacht van de toeschouwer tijdens het spelen.<sup>8</sup> Hoe groter de *scenic presence*, hoe meer het publiek aangetrokken wordt tot het spel.

Camping Sunset is in aanraking gekomen met deze acteursdramaturgie en *scenic presence* via hun docent Jan Steen. Steen geeft al jaren les aan KASK/School of Arts Ghent en schreef in 2014 zijn doctoraat *Being in Playing*, een studie naar de *scenic presence* van de acteur en welke methodes of technieken bijdragen aan deze *presence*. Vanuit een acteursdramaturgische aanpak onderzoekt Steen hoe acteurs de kwaliteit van hun spel kunnen versterken en behouden. In zijn doctoraat komt de invloed van Eugenio Barba duidelijk naar boven, maar ook Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowski en Bertolt Brecht hebben een indruk achtergelaten op de pedagogiek van Steen.

In *Deel 1 Een liefde voor spelen* bespreek ik het theoretisch kader dat Eugenio Barba ontwikkelde, een theorie die sterk getuigt van een strategisch karakter om een performance dramaturgisch te organiseren. Acteursdramaturgie en *scenic presence* zijn de centrale concepten waarmee ik in dit eerste deel van mijn thesis een brug maak tussen de praktijktheoretische opvattingen van Barba en Steen. Aanvullend reflecteer ik over de overblijfselen hiervan in het theater van Camping Sunset. Deze sprong maak ik aangezien Camping Sunset bestaat uit voormalige studenten van Jan Steen tijdens hun drama-opleiding aan KASK. Ik onderzoek hoe hun spelersdramaturgie verschilt van de acteursdramaturgie van Barba. Ook sta ik stil bij de aangereikte technieken tijdens hun opleiding en hoe deze nu tot uiting komen.

*Deel 2 Een liefde voor repertoire... als werkmateriaal* richt zich op hoe Camping Sunset werkt met een tekst, al dan niet repertoire. Dit hoofdstuk start ik met een stand van zaken over hoe zij zich profileren ten opzichte van de tekst. Aan het woord is Mitch Van Landeghem die in *Etcetera*, het tijdschrift voor podiumkunsten, zich uit over de repertoiretekst als werkmateriaal voor de speler/maker. In het licht van deze creatieve vrijheid van de spelers bespreek ik vervolgens de visie van Steen omtrent de eerste ontmoeting met de tekst. Daarbij laat ik twee methodes omtrent tekstanalyse van Stanislavski uitvoerig aan bod komen, aangezien ze allebei de autonomie van de acteur vereisen. Ook improvisatie en de fysieke actie zijn enorm belangrijk bij Stanislavski en dit strookt met de acteursdramaturgie van Barba en bijgevolg ook met de spelersdramaturgie van Camping Sunset. Binnen deze reflectie is het bovendien ook interessant om stil te staan bij de veranderlijke status van de repertoiretekst.

Eindigen doe ik met een hoofdstuk waarbij ik de paradox van de toneelspeler bespreek: een vraagstuk dat zich buigt over de mate waarin een acteur zich al dan niet moet identificeren met diens personage(s). Hierbij

---

<sup>8</sup> Jan Steen, "L'être et le jouant – Het zijn in het spelen – Being in playing," Gent: Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte; Universiteit Gent. Koninklijke academie voor schone kunsten (KASK), 2014, 5.

licht ik toe welke houdingen Steen aanreikt aan zijn studenten en hoe ik deze vervolgens tot uiting zie komen bij *Camping Sunset*.

*Spelen en zoeken* is het resultaat van een toevallige ontmoeting met spelersdramaturgie tijdens het onderzoek voor mijn bachelorscriptie. Sinds dan heb ik een grote fascinatie ontwikkeld voor spelersdramaturgie. Vorig jaar schreef ik mijn bachelorscriptie over twee verschillende opvoeringen van hetzelfde repertoirestuk *Who's afraid of Virginia Woolf?* (1962) van Edward Albee, met een focus op de scenografische uitwerking ervan. De ene opvoering was het werk van Mesut Arslan in een samenwerking met KVS en de andere werd gebracht door Wolf Wolf, oftewel vier dramastudenten aan KASK (Naomi Van Der Horst, Imke Mol, Flor Van Severen en Mitch Van Landeghem) als afstudeerproject. Het was bij deze laatste dat de term spelersdramaturgie opdook. In mijn scriptie besprak ik hoe spelersdramaturgie de scenografie van hun versie van *Who's afraid of Virginia Woolf?* beïnvloedde. De idee dat de speler achter het personage getoond mag worden als centrale gedachte bij spelersdramaturgie (althans hoe ik het toen opvatte) intrigeerde me enorm en vormde de eerste stapsteen van het pad dat mij tot hier heeft geleid.

De belangstelling voor de autonomie van de speler gidste mij om in mijn thesis een kritische blik te werpen op spelersdramaturgie: Waar komt deze term vandaan? Hoe verschilt deze van acteursdramaturgie? In welke vorm komt spelersdramaturgie tot uiting bij *Camping Sunset*, een collectief vol spelers? Welke rol speelt de repertoiretekst op spelersdramaturgisch vlak?

Bovendien lijkt het me ook niet onverstandig om te vermelden dat het collectief intussen enorm gegroeid is. Niet alleen gegroeid in omvang, maar de achtergrond van de spelers qua opleiding is diverser geworden bij de *Ten Oorlog* productie. Zo zijn er, vooral in deel twee en drie van de trilogie, ook spelers die hun opleiding genoten hebben aan het RITCS, LUCA etc. Dit maakt dat de spelers niet allemaal exact dezelfde opleiding hebben gevolgd en dus ook niet allen in dezelfde mate in aanraking zijn gekomen met Jan Steen. Maar aangezien *Happiness* en *Ten Oorlog I* wel voornamelijk uit afgestudeerde KASK-studenten bestaat, heb ik besloten om mijn focus te behouden op hen en hun opleiding bij Steen.

Mijn thesis is een onderzoek naar *Camping Sunset* als collectief. Vooraleer ik hieraan begin is het belangrijk te vermelden dat ik hun eerste voorstelling *Zomergasten* niet gezien heb en *Happiness* heb ik slechts via de opname ervan kunnen bekijken. Dit ongemak heb ik echter wel kunnen verkleinen dankzij de stage die ik liep tijdens *Ten Oorlog I*. Als productieassistente heb ik het creatieproces van deze voorstelling van dichtbij kunnen meemaken en onderzoeken. Een enorm voordeel voor mijn thesis, aangezien het creatieproces datgene is waar de spelersdramaturgie de belangrijkste rol speelt. Doorheen mijn thesis zullen een aantal korte fragmenten aan bod komen, geïnspireerd op de gesprekken die ik gehoord en gevoerd heb tijdens mijn stage. Ik heb ervoor gekozen om deze fragmenten te integreren in een dagboek-vorm, omdat het zoekende aspect van een dagboek hand in hand gaat met spelersdramaturgie. De fragmenten beschouw ik als een uiting van verschillende zoektochten. Het maken van een voorstelling is uiteraard een zoektocht, het schrijven van een thesis ook, en de relatie tussen theorie en praktijk al helemaal. Deze paar fragmenten staan

telkens achteraan een hoofdstuk op een nieuwe pagina. Ze staan los van de tekst, maar ook niet geheel samen. Voor mij betekenen ze vooral het nemen van ruimte, om even stil te staan. Ze kunnen gelezen worden of overgeslagen, aan u de keuze.

### **1.3 DANKWOORD**

Afgelopen academiejaar stond in het teken van mijn masterproef dat uiteindelijk resulteerde in *Spelen en zoeken*: een onderzoek naar spelersdramaturgie en spelerscollectief Camping Sunset. Tijdens deze maanden heb ik genoten van erg welgekomen begeleiding en steun. Daarom zou ik graag volgende personen willen bedanken om hun wijze raad, pragmatische aanpak en bovenal het vertrouwen dat ze mij gaven.

Als eerste wil ik mijn promotor professor dr. Christel Stalpaert bedanken. Anderhalfjaar geleden raadde ze me aan om eens een kijkje te nemen in het doctoraat van Jan Steen, waar uiteindelijk de kiem ontsproot die uitgroeide tot mijn masterproef. De begeleiding van professor dr. Stalpaert leerde me om stappen te nemen die ik initieel te groot achtte, om uit mijn comfortzone te stappen en ja, om zelfs een beetje te dromen. Ze leerde me vooral om mijn onderzoek als iets groot en belangrijk te aanzien.

Aansluitend wil ik haar assistent drs. Leonie Persyn bedanken om mijn voetjes dan weer op de grond de grond te zetten. Haar pragmatische begeleiding leerde me om deze grote stappen om te zetten in gestructureerde stapjes die het overzicht hielpen bewaren in alle chaos dat een masterproef met zich meebrengt. Ook het onderzoekseminarie: performancetheorieën dat zij voorzag in het eerste semester heeft mijn blik als masterstudent enorm verbreed en heeft me geleerd om kritisch te zijn over mijn positie als onderzoeker.

Uiteraard verdient ook Camping Sunset een welgemeende bedanking om mij een enorm interessante en leuke stageplaats aan te bieden. Ik heb in een maand tijd een geweldige voorstelling zien ontstaan uit het niets en dat is een ervaring geweest om niet te vergeten. Het heeft me een blik achter de schermen doen werpen en is van onschatbare waarde geweest in de evolutie van mijn masterproef.

Als laatste wil ik mijn vrienden en familie bedanken om hun steun tijdens afgelopen maanden. In een jaar, getekend door een ongezellige covid-19-situatie, kon ik met mijn thesisonzekerheden en -moeilijkheden bij hen terecht. Bedankt om kritisch te zijn over mijn werk.

# DEEL 1

## EEN LIEFDE VOOR SPELEN

### 2.1 VIER WEKEN ZOEKEN

*Happiness* begint met polyfonisch gezang: meerdere stemmen zingen uit volle borst *Mercedes-Benz* van Janis Joplin, maar blijven vooralsnog verborgen. De ogen van de toeschouwers, die op een kleine tribune zitten, bewegen doorheen de ruimte op zoek naar de gezichten achter de stemmen. Ze vinden hun weg langs de betonnen scène, omgeven door betonnen muren, en de verschillende niveaus die de ruimte vormgeven (afb. 1). Het drumstel dat in het midden van de scène staat te pronken en de sporadisch voorbijrijdende auto's achteraan de ruimte ontsnappen niet aan de ronddwalende blik van de toeschouwer.<sup>9</sup> De *Wasserij* in Sint-Amandsberg, waar de voorstelling plaatsvindt, heeft de allures van een werf. Zowel de *Wasserij* als *Happiness* zijn een work-in-progress en de onafheid die beiden typeert komt doorheen de voorstelling op verschillende manieren tot uiting.

De stemmen doven uit en wanneer de stilte de ruimte terug gevuld heeft, komen de spelers en de muzikanten van *VENTILATEUR* in het donker de scène opgewandeld. Hun contouren zijn zichtbaar dankzij het avondlicht dat de *Wasserij* binnendringt. Maar pas wanneer het kunstmatig licht aanspringt zien we de 11 lichamen die de tot dan toe lege scène bezetten. De toeschouwer staat nu oog in oog met de spelers en muzikanten. Ze staan verspreid over de scène, maar door hun gezamenlijke opkomst vormen ze toch één geheel. Zo presenteren ze zich als het ware als de werkers die de werf in een twee uur durende voorstelling onder handen zullen nemen. Eleonore van Godtsenhoven en Carine Van Bruggen vangen de eerste scène aan als Stuart en Joy. Jasper Hollevoet, de bassist van *VENTILATEUR*, staat tussen hen in en speelt muziek. Het volledige team van spelers blijft staan en kijkt toe naar hun medespelers. Alsof ze met hun aanwezigheid willen zeggen: “Hallo, wij zijn *Camping Sunset* en kijk naar ons spel dat wij voor u zullen spelen.”

---

<sup>9</sup> *Happiness*, *Camping Sunset* (Gent: De *Wasserij* (locatietheater), 25 augustus 2020).



10 maanden later staan (min of meer) dezelfde spelers in Loods 20, een voormalige 19<sup>e</sup> eeuwse loods in de Voorhaven in Gent.<sup>10</sup> De gigantische betonnen vloer is de komende twee uur het strijdperk waar drie koningen azen op de kroon. Of liever het strijdtoneel. In het midden van het speelveld hangt er, juist boven een keldergat, een scharlakenrode doek, kunstig gedrapeerd van zuil tot zuil (afb. 2). *Happiness* begon met een lied, maar *Ten Oorlog I* begint met het geschreeuw van Joeri Happel, die als hertog Gloster vermoord wordt in de kelder van de loods. Het bloed dat rijkelijk over de vloer gutst terwijl de hertog uit de kelder naar boven klautert, zet de toon voor het bloedbad dat nog zal komen. “Wie heeft dit gedaan?” gilt Carine Van Bruggen als de grootse koning Richard II. Roze kostuums vullen Loods 20 en buigen zich voor de voeten van de koning. Het spel begint.

*Happiness* en *Ten Oorlog I* zijn het resultaat van een liefde voor spel dat zich vertaalt in spelersdramaturgie. Camping Sunset speelt graag en veel. Het liefst zo snel mogelijk voor een publiek, want spelen voor de ogen van de toeschouwers doet hen het meest groeien. Daarom repeteren ze slechts twee weken en spelen ze twee of drie weken lang voor een publiek. Dat de voorstelling op de première nog niet helemaal af is, is niet erg. Dat hoort erbij. Wie naar Camping Sunset komt kijken kan verwachten dat er nog gewerkt moet worden aan de voorstelling, dat het een work-in-progress is. Trouwens, bestaat dat wel: een voorstelling die ‘af’ is? Camping Sunset speelt dus graag en veel. Om te groeien. Het publiek mag hen zien groeien en dat kan, want met het gekochte ticketje kunnen de toeschouwers nog eens een tweede of een derde keer komen kijken. Zo kunnen ze getuige zijn van de evolutie van het stuk. Een stuk waarin alles gemaakt wordt op twee weken tijd en waaraan nog twee weken verdergewerkt wordt tijdens het spelen.

In twee weken tijd wordt de muziek op scène gemaakt. In twee weken tijd worden de kostuums van drie koningen en een handvol hovelingen snel, maar met oog voor detail, ineengestoken. In twee weken tijd wordt de loods omgetoverd tot het Engelse hof. En dit alles kan in de volgende twee weken veranderen of verruimen. Dat er op de derdelaatste speelavond nog een extra lamp nodig is, dan zal die er staan voor drie avonden.<sup>11</sup> Deze aandacht voor de onafheid, evolutie en het spelen door te spelen is inherent aan wat zij spelersdramaturgie noemen. Zonder vooraf een plan te hebben hoe de voorstelling er uiteindelijk uit zou moeten zien, wordt er door de leden van het collectief op de vloer geëxperimenteerd en gezocht naar de betekenis van het stuk. Aldoende onderzoeken de spelers hun personage(s).<sup>12</sup> ‘Zoeken’ is een centraal begrip binnen spelersdramaturgie, en dan vooral samen zoeken, ze zijn immers een collectief. De spelers houden zich niet enkel met hun spel bezig, maar denken ook na over de kostuums die ze zullen dragen, de belichting, muziek etc. Dit werkt ook omgekeerd, iedereen zit mee rond de tafel en heeft evenveel ruimte om hun stem te laten horen. Camping Sunset’s spelersdramaturgie is duidelijk collectief van aard.

---

<sup>10</sup> *Ten Oorlog I*, Camping Sunset (Gent: Loods 20 (locatietheater), 15 juni 2021).

<sup>11</sup> Pollak (scenograaf bij Camping Sunset), interview, VI.

<sup>12</sup> Van Landeghem (speler bij Camping Sunset), interview.

Spelersdramaturgie is voortgekomen uit acteursdramaturgie, een begrip dat de spelers van *Camping Sunset* is bijgebleven uit hun drama-opleiding, met name uit de lessen van docent Jan Steen. In zijn docerwijze focust Steen op acteursdramaturgie als instrument om *scenic presence* te bevorderen bij zijn studenten. Steen onderzoekt hoe scenic presence bereikt kan worden en hoe hij zijn studenten kan leren om deze kwaliteit te versterken. Hij start zijn onderzoek bij acteursdramaturgie, een begrip dat hij ontleent van Eugenio Barba, aangezien hij dit als “the main and crucial aspect to study” acht in de hedendaagse theaterpraktijk.<sup>13</sup> In zijn doctoraat *Being in playing* (2014) verwijst Steen veel naar de klassieke acteermodellen van Stanislavski, Brecht en Grotowski, want het zijn deze die zijn praktijk als lesgever beïnvloedt hebben. Steen hanteert veel technieken en methodes van deze theatermakers, zoals hoe spelers een tekst of een rol kunnen benaderen. Het is duidelijk dat Steen deze technieken benadert vanuit theoretische en praktische kaders die Barba ontwikkelt heeft. Zo is acteursdramaturgie een leidende kracht in de opleiding van Steen waarlangs Stanislavski, Brecht en Grotowski behandeld worden. Daarom zet ik eerst het begrip acteursdramaturgie uiteen en baseer ik mij hiervoor op de theorie van Barba, neergeschreven in het boek *On Directing and Dramaturgy* (2010). Het doel is om de docerwijze van Jan Steen te duiden alsook om een blik te werpen op de werking van *Camping Sunset* en tevens hoe zij vandaag gebruik maken van de tools en technieken die Steen hen heeft aangereikt tijdens hun drama-opleiding.

---

<sup>13</sup> Steen, *Being in playing*, 5

## 2.2 ACTEURSDRAMATURGIE BINNEN DE THEATER ANTROPOLOGIE VAN EUGENIO BARBA

De artistieke carrière van Eugenio Barba is gekleurd door een theater-antropologische blik en de oprichting van zijn twee theaterinstituten zijn hiervan het resultaat. In 1964 sticht hij het Odin Teatret in Oslo, waarmee hij twee jaar later naar Denemarken verhuist, en in 1979 richt Barba de International School of Theatre Anthropology (ISTA) op.<sup>14</sup> In de vorm van een rondreizend multicultureel netwerk van performers en academici is ISTA voornamelijk gericht op het empirisch onderzoek naar de antropologie van het theater. Zo worden bijvoorbeeld performance-technieken bestudeerd vanuit een transculturele dimensie.<sup>15</sup> Het is dus geen antropologie in de strikte zin van het woord. De term 'antropologie' verwijst hier voornamelijk naar het onderzoek naar het pre-expressieve gedrag van een mens in een georganiseerde situatie zoals de theatrale performance.<sup>16</sup> Barba's onderzoek focust op het pre-expressieve level in een performance, het eerste level waarin de speler reeds indrukken geeft aan de toeschouwer zonder dit expliciet te doen door middel van gesproken woorden of dergelijke. Pre-expressiviteit slaat op de manier waarop spelers hun lichaam gebruiken en bovendien hoe ze hun *scenic presence* daarmee beïnvloeden. "Working on the pre-expressive level means modelling the quality of their scenic existence."<sup>17</sup> Barba geeft later een andere naam aan het pre-expressieve level, namelijk het organische of het dynamische level, en het is in dit level dat de acteursdramaturgie vooral van toepassing is.

Naast het regisseren van meer dan 70 theaterproducties met het Odin Teatret en het Theatrum Mundi, een gezelschap bestaande uit internationale spelers, heeft Barba ook verschillende boeken geschreven, o.m. *A Dictionary of Theatre Anthropology* (1991), *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology* (1993) en *On Directing and Dramaturgy: Burning the house* (2009).<sup>18</sup> In dit laatste boek reflecteert hij over zijn eigen methode als regisseur en welke plaats dramaturgie daarbij inneemt. Als beginnende regisseur stelde Barba zich de vraag hoe hij persoonlijke reacties uit zijn acteurs lokt en hoe hij ze dan in een performance moet gieten opdat die performance leven zou bezitten in plaats van dat die het leven imiteert.<sup>19</sup> Leven, kracht en energie zijn de kernwoorden die het werk van Barba typeren en vanuit deze persoonlijke theatertraditie definieert hij dramaturgie als de manier waarop de acties van acteurs een performance binnentreden. Dramaturgie heeft voor hem dus veel te maken met de technische werking die inherent is aan de ontwikkeling van een performance en aan alle componenten daarvan.<sup>20</sup> Hoe komen de acties van acteurs tot uiting in een performance? En hoe kan ik mij als regisseur mengen in dit proces? Deze vragen, die Barba

---

<sup>14</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, l.

<sup>15</sup> "International School of Theatre Anthropology," laatst geraadpleegd op 31 maart 2021, <http://old.odinteatret.dk/research/ista.aspx>.

<sup>16</sup> Eugenio Barba, *The paper canoe: A guide to theatre anthropology*, vertaald door Richard Fowler (Londen: Taylor & Francis, 2005), 10.

<sup>17</sup> Barba, *The paper canoe*, 105.

<sup>18</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, l.

<sup>19</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 8.

<sup>20</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 8.

zichzelf stelt, zijn het bewijs dat dramaturgie voor hem een strategische waarde heeft in het creatieproces van een performance.

Mijn thesis onderzoekt in welke mate dramaturgie voor Barba strategisch werkt en welke vorm deze strategie dan aanneemt. Wat houdt acteursdramaturgie in en welke invloed heeft deze op het eindresultaat? Op welke manier komt de strategische eigenschap van acteursdramaturgie tot uiting? Is acteursdramaturgie bij Jan Steen ook strategisch? En is dit ook het geval bij de spelersdramaturgie van *Camping Sunset*?

Het valt mij op dat Barba en Steen zichzelf gelijkaardige vragen stellen, maar het verschil tussen hen is dat Steen zich laat beïnvloeden door verscheidene acteermodellen en theoriën, terwijl Barba zijn antwoorden vindt binnen de context van de zelfexpressieve stijl. Centraal in deze stijl staat de acteur en diens rijpingsproces tijdens het maken van een voorstelling dat resulteert in een intieme performance, waarbij de acteur zich volledig blootgeeft aan het publiek.<sup>21</sup> De acteur toont zichzelf in plaats van een personage te portretteren en improvisatie is een belangrijke techniek om tot die zelfexpressie te komen. Ondanks dat je zou verwachten dat improvisatie gepaard gaat met een grote mate van vrijheid voor de acteur, is deze acteerstijl gebouwd op de extreme beheersing van acteertechnieken en op een strakke discipline. “Hierbij beroept men zich voor de ideeën vooral op oosterse theatrale of rituele vormen en acteertradities, zoals Noh, Kabuki en Khatakali, waarbij juist zeer strenge regels en technieken gelden.”<sup>22</sup>

Ook Barba's boeken staan vol verwijzingen naar Oosterse tradities en in *The paper canoe* beschrijft hij welke indrukken zijn reizen naar het Oosten hebben nagelaten:

After the founding of Odin Teatret in 1964, my work frequently took me to Asia: to Bali, Taiwan, Sri Lanka, Japan. I witnessed much theatre and dance. For a spectator from the West, there is nothing more suggestive than a traditional Asian performance *seen in its context*, often in the open tropical air, with a large and reactive audience, with a constant musical accompaniment which captivates the nervous system, with sumptuous costumes which delight the eye, and with performers who embody the unity of actor-dancer-singer-storyteller.<sup>23</sup>

Tijdens het aanschouwen van deze dansen en theater lag Barba's focus niet op de tekst, die volgens hem slechts monotoon gereciteerd werd in een voor hem onbekende taal, maar op het lichaam van de performer.<sup>24</sup> Zijn blik ging van de vingertoppen van de performer naar de schouderbladen, en van de knieën tot de ogen. In detail bestudeerde Barba Balinese dansen zoals *baris*, of de Indiase dans *kathakali* en vergeleek deze met de Europese traditie die hij zelf hanteerde in zijn Odin Teatret. Hij botste op ogenschijnlijk toevallige gelijkaardige houdingen en bewegingen en wat in het begin toeval leek, leidde hem tot het basisconcept van theater antropologie, de *recurring principles* in diverse theatertradities. In een volgend

---

<sup>21</sup> Konijn en Westerbeek, *Acteren en emoties*, 49-51.

<sup>22</sup> Konijn en Westerbeek, *Acteren en emoties*, 51.

<sup>23</sup> Barba, *The paper canoe*, 5.

<sup>24</sup> Barba, *The paper canoe*, 5.

hoofdstuk ga ik dieper in op deze recurring principles en hoe deze bijdragen tot de scenic presence van de performer.

Zijn aandacht voor het lichaam en beweging reflecteert daarenboven ook in zijn definitie van het woord *dramaturgie*. Barba zoekt de betekenis van dramaturgie via het etymologisch verwant woord drama-ergon, dat hij vertaalt als “the work of actions. Or rather, the way the actor’s actions enter into work”.<sup>25</sup> Dramaturgie geldt voor hem als een technisch instrument dat instaat voor het samenweven van een performance en bestaat dus niet slechts in de literaire context van een voorstelling, zoals dat gewoonlijk wel het geval is in de Europese theatertraditie. Dramaturgie is geen horizontale draad die de verschillende stappen in de narratieve ontwikkeling aan elkaar rijgt. Het is wel een bepaalde manier van kijken naar de “layered nature of the performance”.<sup>26</sup> De dramaturgische blik van Barba verdeelt een performance in verschillende lagen, of *levels* zoals hij ze zelf noemt, vanuit de overtuiging dat elk level bijdraagt aan de organisatie van een performance. De idee omtrent de drie *levels of organisation* is een duidelijke uiting van de strategische dramaturgie die Barba hanteert.

## 2.2.1 Dramaturgie als organiserende kracht tijdens het creatieproces

Barba stelt dus dat elke performance uit verschillende levels bestaat en dat die levels zowel afzonderlijk als onderling georganiseerd moeten worden. Daarom spreekt hij bij dramaturgie ook wel van een verticale opvatting, aangezien hij wil dat er gefocust wordt op de gelaagdheid die in een performance zit.<sup>27</sup> Om dit te illustreren vergelijkt Barba een performance met het menselijk lichaam en dramaturgie wordt gelijkgesteld met anatomie. Anatomie is de praktische studie van het lichaam, waarbij de organen afzonderlijk bestudeerd worden om zo de gehele relationele werking van het lichaam te begrijpen. Er is als het ware een ontleding nodig van een performance om de verschillende aspecten te bestuderen opdat vervolgens ook het geheel in acht genomen kan worden. De dramaturg neemt die ontleding op zich en staat vervolgens ook in om al die aspecten terug in elkaar te puzzelen. Tijdens dit puzzelen is er oog voor de onderlinge relaties.

De drie lagen in een performance zijn volgens Barba het organische/dynamische level, het narratieve level en het evocatieve level. Elk van deze levels heeft hun eigen concrete dramaturgie nodig, maar eveneens een meer abstracte dramaturgie die focust op de relaties tussen de verschillende levels. Een overkoepelende dramaturgie, die de afzonderlijke dramaturgieën in elkaar kan werken. De dramaturgie van Barba is dus tweeledig. Het is zowel concreet en horizontaal als abstract en verticaal:

---

<sup>25</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 8.

<sup>26</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 9.

<sup>27</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 8-9.

On the one hand we have the dramaturgy of the performance as a plot, as a weaving of different threads in a concentration and simultaneity of different actions or episodes; on the other, we have the simultaneous presence in depth of different layers, each endowed with its own logic and peculiar way of life.<sup>28</sup>

Het eerste level van de drie noemt Barba de *organische of dynamische dramaturgie*.<sup>29</sup> Dit level slaat op een pre-expressief weefsel van de dynamieken, ritmes en acties, zowel fysiek als vocaal, van de acteurs. Hiertoe behoren ook objecten, kostuums, licht, geluiden, muziek en het gebruik van ruimte, aangezien het in nauw verband staat met het lichaam van de acteur. Het organische is de basis van elke performance: het materiaal waarmee gewerkt zal worden, wordt in dit level door de acteurs geproduceerd en de dramaturgieën van de andere levels bouwen voort op de organische dramaturgie. Bovendien heeft dit level reeds een invloed op de beleving van de toeschouwers: het organische level heeft een kinaesthetische impact, het laat de toeschouwer dansen op diens stoel.

Het tweede level is de *narratieve dramaturgie* en dit is het samengaan van events die bijdragen tot de betekenissen van de performance, zoals beelden, personages, teksten, iconografische referenties en dergelijke. Deze dramaturgie is gericht op de gedachtengang van de toeschouwer.<sup>30</sup> De narratieve dramaturgie is echter geen lineaire dramaturgie, maar vormt eerder een web van associaties.<sup>31</sup> Dit associatief karakter van dit level zorgt er vervolgens voor Barba niet streeft naar één narratief plot voor alle toeschouwers. Integendeel, hij streeft naar een theater waarbij elke toeschouwer een eigen narratief kan ontwikkelen.<sup>32</sup> Door middel van een narration-through-actions, vertrekkende vanuit de organische acties van de acteur, wordt het web van associaties voormgegeven en werkt deze door op de beleving van de toeschouwer.

Het derde en laatste level is anders dan de vorige twee aangezien het minder concreet is. De centrale focus van de *evocatieve dramaturgie* is in principe de verbeelding van het publiek. Dit level ontfermt zich over de emotionele en intieme resonantie tussen de toeschouwer en de performer tijdens de performance.<sup>33</sup> Dat laatste is belangrijk en toont aan dat dit derde level op dramaturgisch vlak in een veel mindere mate te controleren of te voorspellen is. De belangrijkste taak van Barba's kunst als regisseur is de transformatie van de organische actie van de acteur om vervolgens een transformatie van de toeschouwer te creëren, een change of state.<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 10.

<sup>29</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 10.

<sup>30</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 10.

<sup>31</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 57.

<sup>32</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 88.

<sup>33</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 10-11.

<sup>34</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 183.

Naast deze driedeling van een performance die elk een eigen dramaturgie bewerkstelligen, maakt Barba nog een extra driedeling: de dramaturgie van de acteur, de dramaturgie van de regisseur en de dramaturgie van de toeschouwer. In principe omvatten deze dramaturgieën hetzelfde als die van de levels, maar Barba gebruikt deze extra benaming om een derde perspectief te benadrukken, om te verduidelijken wiens ogen naar de performance kijken, wiens acties de performance vormgeven en wiens logica er betekenis aangeeft: “it could be the eyes and the logic of the actor as well as those of the spectator or the director”.<sup>35</sup>

Barba vult het begrip dramaturgie duidelijk op veel verschillende manieren in, telkens met slechts een klein, doch belangrijk nuanceverschil. Het organiserend principe helpt hem een performance vorm te geven en stil te staan bij de diverse aspecten die belangrijk zijn bij die vormgeving. Dat Barba zo’n strak en nauwkeurig begrip heeft over hoe een performance ineenzit past goed in de context van de zelfexpressieve stijl, waarbij kwalitatieve technische beheersing en discipline sleutelwoorden zijn.<sup>36</sup> De Poolse theatermaker Jerzy Grotowski, een van de spilfiguren van deze stijl en bovendien ook voormalig docent van Barba, meent dat een performance zonder gedisciplineerde structuren niet alleen de vrijheid van de acteur in de weg staat, maar ook in vormloosheid zal veranderen.

In tegenstelling tot Barba en Grotowski hebben Jan Steen noch *Camping Sunset* dergelijk beeld over een performance en diens structuur. Steen spreekt in zijn doctoraat zelden over deze levels of organisation, en als hij dat wel doet, dan is dat om de theorie van Barba uiteen te zetten vooraleer hij uitwijdt over bijvoorbeeld de recurring principles. Ik merk op dat Steen vanuit zijn positie als docent voornamelijk focust op de praktische kant van Barba’s theorieën en juist daarom wel de recurring principles uitvoerig bespreekt, aangezien zij de basis vormen van theatrale technieken. Uiteraard reikt Steen wel een ruim genoeg theoretisch kader aan waarin zijn doceerpraktijk plaatsvindt en zich ontwikkelt, maar eenzelfde focus op de organiserende eigenschap van dramaturgie is er in mindere mate.

Ook *Camping Sunset* verdiept zich niet in diezelfde mate in de discipline en strategie van Barba’s (spelers)dramaturgie. Zij hebben zichzelf echter een eigen discipline opgelegd: ze repeteren twee weken om vervolgens even lang, of langer zoals bij *Zomergasten* en *Happiness* het geval was, te spelen voor publiek. Dat is hun strategie. De tijd om een voorstelling tot in de puntjes uit te werken is er gewoonweg niet en dat zorgt ervoor dat samenwerking enorm belangrijk is. Boots grapt dat *Camping Sunset* geen organisatie heeft: “Ten eerste zijn we veel te rommelig en te slordig. We zijn geen organisatie. We zijn gewoon niet georganiseerd. (...) Er worden alleen maar dingen gedaan als je dingen doet. Gewoon letterlijk: als jijzelf niet iets doet, wordt het niet gedaan. (...) Wat je allemaal doet, zorgt ervoor dat dit allemaal bestaat.”<sup>37</sup> Bovendien is de definitie van spelersdramaturgie voor hen ook nog een onzeker begrip. Iedereen van het collectief vult het net iets anders in. Het ongedefinieerd karakter maakt spelersdramaturgie een moeilijk te grijpen

---

<sup>35</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 13

<sup>36</sup> Konijn en Westerbeek, *Acteren en emoties*, 51.

<sup>37</sup> Boots, interview, VII.

fenomeen. De basisgedachte is wel dat een losse organisatie noodzakelijk is om een voorstelling te maken die op de vloer ontstaat en vertrekt vanuit de improvisatie van de spelers.

## 2.2.2 Organische dramaturgie, de kracht van de speler

De organische dramaturgie vertrekt vanuit de spelers en wordt daarom ook wel dramaturgie van de acteur genoemd, of kortweg acteursdramaturgie. Dit slaat enerzijds op de individuele creatieve contributie van de acteur aan de ontwikkeling van de performance en anderzijds op het vermogen om wat de acteurs vertellen te verankeren in een structuur van organische acties.<sup>38</sup> Het refereert dus zowel aan de individuele en concrete bijdrage als aan de betekenis van de acteur in de gehele performance. Acteursdramaturgie focust zich dus volgens Barba op de *organische actie* van de acteur en een juiste opvatting van deze term is cruciaal om acteursdramaturgie te begrijpen.

Met het gebruik van de term 'organisch', legt Barba de nadruk op de lichamelijkheid van zowel de acteur als de toeschouwer.<sup>39</sup> De cruciale relatie tussen zowel de acteurs onderling als tussen acteur en toeschouwer ontstaat door het fenomeen van kinesthetische energie, wat dan weer berust op organische acties die tijdens een performance uitgevoerd worden. Het lichaam is één grote entiteit, het geheel waarin alles met elkaar in verbinding staat. Dergelijk bewustzijn van het lichaam wordt samengevat in het begrip proprioceptiviteit.<sup>40</sup> Wanneer iemand jouw arm aanraakt op een willekeurige plek terwijl jouw ogen gesloten zijn, kan je met de wijsvinger van de hand aan jouw andere arm diezelfde willekeurige plek aanwijzen, nog steeds met gesloten ogen. Het lichaam is een groot energetisch veld en elke aanraking wordt gevoeld door het hele lichaam en niet enkel op dat ene kleine plekje. Aanrakingen, maar ook beelden of geluiden, worden opgevangen door de zintuigen en beleefd door het hele lichaam. Omgekeerd werkt het ook: als je een piepkleine beweging maak met het vingertopje van jouw pink, dan beleef je deze beweging met heel je lichaam en beweegt de energie die in jouw lichaam zit mee. Het is deze energie, die niet alleen gevoeld, maar ook beleefd wordt door de toeschouwer. De toeschouwer registreert de verandering in spanning met het gevolg dat ook diens lichamelijke spanning wijzigt. Ook Steen bespreekt kinesthetische energie in *Being in Playing* en dit doet hij via een uiteenzetting over een experiment omtrent spiegelneuronen die in onze hersenen zitten.<sup>41</sup> Het experiment werd in de vroege jaren negentig uitgevoerd met makaken, een aapsoort die neurologisch nauw verwant is aan de mens. Wanneer een onderzoeker een pindanoot oppakte, werd er activiteit vastgesteld in het deel van de hersenen dat beweging in staat stelt, zonder dat de aap zelf bewoog. Een aantal jaren later werd een gelijkaardig experiment uitgevoerd met mensen in plaats van apen en ook dit resultaat was gelijkaardig aan het vorige: wanneer een mens iemand iets ziet oppakken is er niet enkel

---

<sup>38</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 23.

<sup>39</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 23-26.

<sup>40</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception*. (1945) Vert. Donald A. Landes (Londen: Routledge, 2014), 100-101.

<sup>41</sup> Steen, *Being in playing*, 23-25.



hersenenactiviteit in de visuele cortex, maar ook in de motorische delen van het brein, alsof die persoon zelf iets oppakt, dankzij de spiegelneuronen. Het is in deze context dat we kinesthetische energie kunnen begrijpen. Hoe klein ze ook moge zijn, de beweging van de acteur wordt beleefd door de toeschouwer.

De organische acties waar Barba continu over spreekt zijn volgens hem opgebouwd uit *real actions*:

An action is your smallest perceptible impulse and I identify it by the fact that even if you make a microscopic movement (the tiniest displacement of the hand, for example) the entire tonicity of your body changes. A real action produces a change in the tensions in your whole body, and subsequently a change in the perception of the spectator: then your action is sensed, kinaesthetically, in an analogous way. The action originates in the spinal cord. It is not the wrist which moves the hand, not the shoulder or elbow which moves the arm, but the dynamic impulse is rooted in the torso.<sup>42</sup>

Uiteraard is een louter organische of een reële actie niet voldoende. De actie moet een innerlijke dimensie bezitten, een soort drijfveer of intentie. *Een score of real actions*.<sup>43</sup> Met "score" refereert Barba naar de algemene vorm, de opeenvolging van de acties én de evolutie van elke actie afzonderlijk. Het is een gedetailleerd ontwerp waarbij zowel de acties alsook het ritme en intensiteit ervan worden vastgelegd. Er komt inzicht in de relaties tussen de verschillende delen van het lichaam van de acteur. De acteur onderzoekt deze relaties in het eigen lichaam door middel van improvisatie, een belangrijke techniek binnen de organische dramaturgie om orde en structuur te geven aan de chaos van de organische actie. Improvisatie dient als vertrekpunt voor Barba's acteurs om via een organisch proces fysieke en vocale acties, ontstaan vanuit een tekst, een thema of beeld, op te wekken. Wanneer voldoende materiaal verzameld is door de acteur kan ermee aan de slag worden gegaan en begint de acteur de geïmproviseerde acties te combineren en bekomt men zo de score.

Barba wijst erop dat de stap van improvisatie naar een score niet zo eenvoudig is als het klinkt, het neemt veel tijd in beslag en het vereist een groot talent van de speler. "Perseverance, concentration and knowledge of procedures for remembering were necessary to fix an improvisation."<sup>44</sup> Een groot verschil in aanpak tussen Barba en *Camping Sunset* dus, want veel tijd en ruimte voor repetitie na repetitie is er voor de spelers van *Camping Sunset* niet. Wel hebben de spelers in hun drama-opleidingen procedures en methodes aangeleerd gekregen om hun scenische kwaliteiten te ontwikkelen. De tijd die ze tijdens hun opleiding wel kregen, maakt dat ze die scenische aanwezigheid als het ware verinnerlijkt hebben. Zelf spreekt speler Carine Van Bruggen van een staat van spelen, een staat waarmee ze eender welke tekst of personage kunnen benaderen.<sup>45</sup> Vanuit deze staat van spelen kunnen ze beginnen experimenteren en zoeken naar hun interpretaties.

---

<sup>42</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 26.

<sup>43</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 27-28.

<sup>44</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 29.

<sup>45</sup> Van Bruggen (speler bij *Camping Sunset*), interview.

Volgens Barba is een getalenteerde speler in staat om een improvisatie opnieuw op te voeren met exact dezelfde variëteit aan houdingen, dynamieken, onderbrekingen, versnellingen, ritmes etc. "To my eyes, it was a sign of experience and skill to know how to preserve the snow of the improvisation, without letting it melt or become slush."<sup>46</sup> De subscore is een instrument om deze sneeuw niet te doen smelten. Het is een soort innerlijke draad, bestaande uit energie van herinneringen en stimuli, die de speler gidst tijdens de improvisatie.<sup>47</sup> Het is een technisch element dat behoort tot de creatieve logica van elke acteur en diens acties voorziet van een zekere energie. Het is zowel een hulpmiddel om de score beter te onthouden als een manier om de scenic presence te verhogen. Het is een intentie achter de actie. De kinesthetische kracht zit dan ook onder meer in deze intentie, aangezien het immanent is in de beweging. De intentie gidst de beweging.<sup>48</sup> Zonder een subscore zijn de acties van de acteur dus geen "organic line driven by an innere coherence, but gesticulation, movements and random displacements".<sup>49</sup> De acties bezitten leven noch energie.

"Zie de twee kampen als een subscore", hoorde ik Laurens Aneca tegen Flor Van Severen zeggen tijdens de speelperiode van *Ten Oorlog I*. Met de twee kampen verwees Aneca naar het roze hof achter koning Richard deuxième en het gele hof achter Hendrik Bollingbroke, later koning Hendrik IV. De twee hoven bewegen zich vijandig tegenover elkaar, de ene kant van het speelveld ziet roze en de andere kant is geel van kleur. Wat Aneca volgens mij bedoelde met deze uitspraak was om de spanning tussen de kampen niet alleen visueel weer te geven in de scenografie, maar ook in de lichamen van de spelers zelf. Die vijandige spanning als de intentie achter bepaalde bewegingen van de personages in die bewuste scènes. Wanneer koning Richard II op het punt staat afgezet te worden, omringen de gele handlangers van Bollingbroke de koning. Die spelers begonnen de voorstelling echter als hovelingen van Richard. Het is dan belangrijk om bij deze omslag bewust te zijn over de intentie van de personages om van kamp te wisselen, zodat het publiek niet alleen moet steunen op de visuele elementen zoals het kostuum, maar ook kinesthetisch geaffecteerd wordt door de keuzes van de hovelingen.

De organische dramaturgie als eerste organiserend level in het creatieproces van een performance duidt op de autonomie van de acteur, aangezien de acteur en diens organische acties het vertrekpunt zijn. De creatieve contributies van de acteur zijn bepaald door de "actor's logic".<sup>50</sup> Deze logica wordt gevoed door allerlei factoren, zoals het leven van de acteur en diens ervaringen, maar ook de situatie waarin die zich bevindt, namelijk de theatrale context en de relaties die bij deze context horen. Bewust zijn van deze logica draagt volgens Barba bij aan de autonomie van de speler. Zo ziet hij een acteur niet louter als een vertolker van een tekst en een personage, maar beschouwt hij de creatieve bijdrage van de acteur als waardevol op

---

<sup>46</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 29.

<sup>47</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 29-30.

<sup>48</sup> Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception*, 113.

<sup>49</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 30.

<sup>50</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 24.

zich. Barba voegt hieraan toe dat zonder de organische dramaturgie en acteursdramaturgie een acteur geen acteur is, maar slechts functioneel is voor de regisseur. "The dramaturgy of the actor was the measure of his autonomy as an individual and as an artist."<sup>51</sup> Hij beschouwt een acteur als een levend organisme dat communiceert en wiens taak het is om een eigen dramaturgie te ontwikkelen via fysieke en vocale acties. Het is deze persoonlijke dramaturgie die leven, of presence, geeft aan de performance van de acteur en de dramaturgie van de regisseur in gang zet, datgene dat Barba aanduidt als *elaboration*, wat letterlijk uitbreiding betekent. Het lijkt misschien zo dat in het organische level de acteur alleen staat en volledig aangewezen is op zichzelf om tot die score en subscore te komen, maar dat is het niet. De ontwikkeling van de score vraagt om een geduldige aanpak en de inmenging van de regisseur komt hieraan te pas.<sup>52</sup> De score is dus een interessante schakel in het organische level aangezien de acteursdramaturgie en die van de regisseur nauw naast elkaar komen te staan. Tijdens het maakproces van de score gaat de regisseur aan de slag met de contributie van de acteur, namelijk het materiaal dat die verzameld heeft tijdens de improvisatie. Barba gebruikt zelf het woord 'elaboration' om te verwijzen naar zijn aanpak als regisseur: het verzamelen en interpreteren van het materiaal, verkregen door de improvisatie, alsook het distilleren of zuiveren van dit materiaal.

It involved the working out of variations, the polishing and care for details in order to make them stand out, the alteration of the actions' form while preserving their original tension (their dynamic information). Elaboration encompassed changes in the rhythm and in direction in space, the establishing of micropauses between one action and another and an arrangement of the different parts in the body (feet, arms, facial expressions) which differed from the original material.<sup>53</sup>

Barba's uitbreiding betekent bovendien de overstap naar het tweede level van een performance: het narratieve level<sup>54</sup>. Hij begint aan een proces waarbij hij het materiaal van de acteurs verweeft met allerlei associaties, connecties, betekenissen etc.

I continued sharpening the organic dramaturgy, grafting onto it or extracting from it the first elements of that nebula of associations and meanings referring to the sources – the original themes, texts or characters, that which I called the level of organisation of the narrative dramaturgy.<sup>55</sup>

Deze samenwerking tussen acteur en regisseur lijkt mij een enorm belangrijke stap in het creatieproces, echter moeilijk te vatten aangezien Barba's woorden net te abstract blijven. Zoals eerder vermeld bevindt het organische level zich in de pre-expressieve fase en gaat dus vooraf aan het werken in de tekst. Ik ga ervanuit dat een ontmoeting met een tekst in dit level wel plaatsvindt, aangezien de improvisatie uit iets moet starten, zoals bijvoorbeeld een thema. Deze ontmoeting kan zeer minimaal zijn, zolang het de improvisatie ontluikt. Bij *Camping Sunset* is dit helemaal anders: de tekst is er al lang voordat er gespeeld en

---

<sup>51</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 24.

<sup>52</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 28.

<sup>53</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 28.

<sup>54</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 53-54.

<sup>55</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 54.

geïmproviseerd wordt. Echter, hun notie van de tekst is dan ook dat deze werkmateriaal is en volledig kan veranderen tijdens hun korte repetitieperiode. In het volgende hoofdstuk, *Ontmoeting met de tekst*, ga ik dieper in op hoe de spelers van Camping Sunset een tekst benaderen en welke tools hen werden aangereikt om dit te doen. Maar in principe is de tekst eveneens deel van de improvisatiesessies van de spelers en is er bij hen niet zo'n duidelijk onderscheid tussen de verschillende organisatielevels zoals bij Barba wel het geval is. Desondanks is er wel een parallel tussen Barba en Camping Sunset op vlak van inmenging in de improvisatie door de acteur, of in het geval van Camping Sunset: de spelcoach. De spelcoach kijkt naar de improvisatie van de spelers en gaat aan de slag met datgene dat op de vloer ontstaat. De coach kijkt, reflecteert en geeft aanwijzingen, altijd vertrekkende vanuit het materiaal van de spelers en niet vanuit een individuele alleenheerschappij zoals de regisseur in de traditionele zin van het woord. De verbinding tussen de spelers en de spelcoaches, die bovendien ook vaak spelen en een dramaopleiding gehad hebben, is er niet om uiteindelijk tot een vooropgesteld eindresultaat te bekomen, maar om te experimenteren met wat werkt in het hier en nu.

Dat werken in het hier en nu is misschien wel het grote verschil tussen de spelcoaches en de dramaturg bij Camping Sunset. De coaches benaderen de performance scène per scène. Wat heeft de scène nodig om verstaanbaar te zijn? Als het ene personage dit doet, hoe reageren de andere personages dan? Ook coachen ze vanuit hun eigen speelervaring en de lessen die ze geleerd hebben in hun opleiding. Die uitspraak over de subscore door Aneca is daar een goed voorbeeld van. Dramaturg Lennert Boots heeft dan weer meer een houding die overzicht vereist. Hij bekijkt de voorstelling in zijn geheel alsook in de bredere context. De eerste repetitiedag van het tweede deel van de Ten Oorlog-trilogie begon met een geschiedenisles. Boots zette de hele context van de *Wars of the Roses* uit, zowel de feitelijke gebeurtenissen, als het propagandawerk van Shakespeare, als de versie van Lanoye. Een context die noodzakelijk is en bijdraagt aan de subscore van de spelers. Het helpt hen intentie te geven aan hun fysieke en vocale acties en onderlinge relaties. Waar de coach concreet elaboreert met het materiaal van de acteur, zal de dramaturg zich richten op de relaties, verspreid over de hele voorstelling.

Ergens in augustus 2020.

“Spelersdramaturgie is dat de speler het belangrijkste is.” Dit zinnetje zei ik een jaar geleden wanneer iemand me vroeg wat spelersdramaturgie was. En “dat het intiem is,” ging ik verder, want ik merkte dat die eerste zin eigenlijk niet veel inhoudt. Dat van die intimiteit is te wijten aan mijn bachelorproef. Daarin schreef ik dat de arena-opstelling van het publiek, het langzaam aantrekken van de kostuums en het omkleden of een glaasje water drinken naast de tribune een uiting is van spelersdramaturgie. Het licht dat pas halverwege de voorstelling zachter werd, toonde in het begin de spelers en pas later de personages.<sup>56</sup> Je ziet spelers, en dat is intiem vond ik. Opnieuw, dat van die intimiteit is te wijten aan de voorstelling waarover ik toen schreef: *Who’s afraid of Virginia Woolf?* Een stuk van Edward Albee, over de American Dream en stukgelopen huwelijken. Schijn ophouden, is de boodschap. Vooral doen alsof we intiem zijn, en integer. Een toneel opvoeren. Maar de acteurs voerden geen toneel op. Nu ja... Natuurlijk wel, maar toch niet in het begin, en ook niet altijd. Ik zag vaak spelers en geen personages. Dat ik hen zag vond ik intiem. En ik linkte dat dan aan spelersdramaturgie.

Ergens in oktober.

“Spelersdramaturgie is dat de voorstelling start uit de speler en niet uit de ideeën van de regisseur.” Mijn antwoord evolueerde hiernaar, naarmate ik begon te lezen in het boek van Barba. “Het is het begin van het maakproces en de focus ligt dan op de bewegingen van de acteur enzo.” Ik eindigde altijd met ‘enzo’, alsof ik wist waarover ik sprak. Eigenlijk wilde ik het gesprek gewoon kort houden en die ‘enzo’ diende als een letterlijk stopwoord.

Daarna dacht ik om het eens over een andere boeg te gooien: “Spelersdramaturgie zorgt ervoor dat acteurs scenic presence hebben.” Alsof dat duidelijker was... Maar ik gebruikte woorden die slim klinken en sprak ze uit met voldoende présence alsof ik er alles van begreep. Niemand vroeg verder en was ik alweer een tijdje zoet.

---

<sup>56</sup> *Who’s afraid of Virginia Woolf?*, Wolf Wolf (Gent: NTGent Minnemeers, 26 maart 2019).

Ik vond het ook leuker om spelersdramaturgie uit te leggen door Camping Sunset te gebruiken: “Zij spelen dit en maken dat op korte tijd. Dan spelen ze heel lang voor publiek, want ja, ze groeien. En dat is echt heel straf hoor, wat zij doen, want...” Dat legde ik dan in geuren en kleuren uit om dan te eindigen met de boodschap dat spelersdramaturgie inhoudt “dat de voorstelling onaf is en onaf mag zijn”. En ik kwam hier telkens weer mee weg. Maar ik wist wel dat geen enkele uitleg van mij juist beschreef wat spelersdramaturgie nu eigenlijk echt is.

Ergens in juni.

Trouwens, mijn *frank* viel ook pas laat dat spelersdramaturgie niet hetzelfde is als acteursdramaturgie. Dit verschil heb ik maandenlang volledig over het hoofd gezien. Een groot verschil eigenlijk. Maar dit aha-momentje zette gelukkige nog wat meer aha-momentjes voort en ik vond dat ik weer vertrokken was. Spelersdramaturgie is niet wat een voorstelling wel of niet is. Af of onaf, met veel of weinig ideeën op voorhand... Spelersdramaturgie is een houding waarmee een voorstelling gemaakt wordt die ruimte geeft aan de speler om tijdens het spelen te zoeken naar wat die nu eigenlijk speelt. Spelersdramaturgie waakt hierover. Ze waakt over de filosofie van Camping Sunset en dat is de zoektocht van het spelen.

## 2.3 VAN SCENIC PRESENCE TOT EEN STAAT VAN SPELEN

Het doel van acteursdramaturgie is het bereiken van de *scenic presence* van de performer. Deze term slaat op de aanwezigheid van de performer, meer nog, op de uitstraling van die aanwezigheid.<sup>57</sup> Scenic presence wordt door Barba gebruikt om het fenomeen aan te duiden waarbij de aanwezigheid van de performer de aandacht van de toeschouwer trekt. Het pre-expressieve lichaam van de acteur bezit een levendige, organische kwaliteit die een kinesthetische effect heeft op de toeschouwer.<sup>58</sup> Het belang van het lichaam en de organische kwaliteiten ervan komen duidelijk naar boven in het woordgebruik van Barba, aangezien hij scenic presence ook wel scenic *bios* noemt, het Latijnse woord voor 'leven'.

De theorie van Barba omtrent scenic presence krijgt veel aandacht in het doctoraat van Jan Steen, dat geschreven is vanuit de vraag hoe scenic presence getraind kan worden. Het is erg duidelijk dat het lichaam hierbij een zeer belangrijke rol speelt. Een goed bewustzijn van je eigen lichaam komt daarbij handig van pas en dat weet Steen ook. Hijzelf is beoefenaar van de Feldenkrais methode. Dit is een methode die gaat over het ontwikkelen van een leerproces dat gestoeld is op de ervaring.<sup>59</sup> En dat doe je volgens Steen slechts door het stellen van vragen. De Russische Moshe Feldenkrais was zelf ook een nieuwsgierig man en al op jonge leeftijd trok hij naar Palestina om daar te studeren en te werken. Tijdens die periode kwam hij in aanraking met jiu-jitsu, een zelfverdedigingstechniek. Later reisde hij naar Parijs en daar leerde hij moderne judo. Judo staat net als jiu-jitsu voor een zachte aanpak en deze zachtaardigheid werkt ook door in de Feldenkrais methode: "It is a soft and mild technique; not at all an invasive one. It helps a person to find easiness and to overcome difficulties. It is not taught in an abrupt but in a gradual way".<sup>60</sup>

De methode begon zich te ontwikkelen wanneer Moshe Feldenkrais tijdens een ongeluk zijn knie bezeerde, waardoor hij moeite kreeg met wandelen.<sup>61</sup> Hij ontdekte snel dat als hij actief dacht aan het juist bewegen van zijn knie, hij die ook pijnloos kon bewegen. Slechts op de momenten waarbij hij niet nadacht, bezeerde hij zijn knie opnieuw. Dit betekende de start van een grondige studie naar het begrijpen van beweging en de ontwikkeling van de Feldenkrais methode. De methode omvat twee onderdelen. Het eerste deel is de *Awareness Through Movement* (ATM) en in deze training worden de studenten verbaal gegidst doorheen verschillende bewegingen. Het tweede deel is de *Functional Integration* (FI), waarbij de docent de student gidst door middel van aanrakingen. Het basisconcept van de Feldenkrais methode is dat de beoefenaar leert leren dankzij een nieuw bewustzijn van het lichaam:

The Feldenkrais method is often described as a *re-learning* method, referring to the idea that of course we already learnt to move as a child but that we need to re-learn some of those initial pathways. For instance, we re-learn how to roll from our back to our side, how to come to sit, how to come to stand.<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> Barba, *The paper canoe*, 9.

<sup>58</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 25.

<sup>59</sup> Steen, *Being in playing*, 78.

<sup>60</sup> Steen, *Being in playing*, 78.

<sup>61</sup> Steen, *Being in playing*, 78-81.

<sup>62</sup> Steen, *Being in playing*, 82.

Bewegingen die ondertussen routineus zijn geworden, krijgen dankzij de Feldenkraismethode een nieuwe invulling, een nieuwe bewustwording. Steen maakt handig gebruik van zijn kennis over de methode om zijn studenten meer verbonden te laten zijn met hun lichaam, waardoor ook hun scenic presence zal verhogen. De methode heeft een grote impact gehad op het lesgeven van Steen. Zo heeft hij geleerd om beter te kijken naar wat zijn studenten doen.<sup>63</sup> Hij bekijkt wat zijn studenten doen op de vloer zonder enige verwachting. Hij wil zijn studenten de ruimte geven zichzelf en diens acties te exploreren en vooroordelen of verwachtingen zouden deze vrijheid in de weg staan. “To observe, to explore, to clarify and to integrate” is het motto van de methode, alsook van Steen’s lesgeven.<sup>64</sup> De studenten voelen meer vrijheid in hun bewegen, wat ervoor zorgt dat ze meer geconnecteerd zijn met hun lichaam en dus een hogere scenic presence kunnen bereiken. Barba heeft uiteraard ook een term voor dergelijke lichamelijke staat, namelijk *the dilated body*. The dilated body houdt in dat de acteur tot een andere staat van bewustzijn komt. En net zoals de rest van Barba’s theorie is deze fysieke én psychologische staat te bereiken door een kwalitatieve beheersing van acteertechnieken. De spelers van *Camping Sunset* maken zelden tot nooit bewust gebruik van onderstaande technieken.<sup>65</sup> Echter, hun opleiding, die heel erg gericht was op het lichaam en de beweging, heeft ervoor gezorgd dat ze sowieso een dilated body hebben. Ze hebben geleerd om tot een staat van spelen te komen, waarmee ze nu nieuwe projecten, teksten en personages benaderen.

In bovenstaand hoofdstuk over organische dramaturgie heb ik reeds beschreven hoe de organische actie van de speler bijdraagt aan de kinesthetische energie die zo belangrijk is bij spelersdramaturgie. Echter, de organische actie is niet het enige element dat de scenic presence vormgeeft, dit gebeurt namelijk door een aantal principes, de zogenaamde *recurring principles*.

### 2.3.1 Recurring principles

Een van de belangrijkste taken van theaterantropologie is het onderzoek naar *recurring principles*, die bijdragen aan de scenic presence van de performer, in verschillende culturen.<sup>66</sup> Elke theatertraditie bestaat uit haar eigen regels en principes, maar er bestaan ook universele principes die op een gelijkaardige manier aanwezig zijn bij diverse tradities. Zo baseert elke traditie haar technieken op een bepaald principe, maar de uitwerking ervan is telkens anders.

Om deze theorieën te illustreren maakt Barba een tweedeling in traditie: de Zuidpool-traditie versus de Noordpool-traditie.<sup>67</sup> De Noordpool performer bevindt zich in een nauw ontworpen systeem van regels en

---

<sup>63</sup> Steen, *Being in playing*, 113.

<sup>64</sup> Steen, *Being in playing*, 113.

<sup>65</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 31.

<sup>66</sup> Barba, *The paper canoe*, 14-15.

<sup>67</sup> Barba, *The paper canoe*, 13-14



stijlen, hetzij ballet, klassiek Aziatisch theater, moderne dans, opera of mime. De performer is in deze traditie minder vrij en gedraagt zich conform de stijl waarin die zich bevindt. Barba spreekt zelfs van een depersonalisering van het individu en dat de performer zichzelf een scenic persona aanmeet, behorende tot een bepaald genre. Echter, binnen deze traditie is er ruimte voor ontwikkeling en het talent van de performer meet zich aan de personalisering van de in het begin onpersoonlijke persona. Deze personalisering is het inbrengen van de scenic presence. De Zuidpooltraditie daarentegen start vanuit het individu in plaats van strikte regels of stylistische codes. De performer is aangewezen op de eigen persoonlijkheid, eigen associaties met de tekst die opgevoerd zal worden of het persoonlijk verwerken van suggesties en instructies van de regisseur. Er is een enorm grote vrijheid voor de performer, maar dat zorgt tegelijkertijd voor moeilijkheden bij de ontwikkeling van de scenic presence. Merk op dat Barba met dit onderscheid theater- en danstradities onderverdeelt in twee extremen, ontdaan van valse geografische en culturele vooroordelen. Dit onderscheid helpt het onderzoek van de theaterantropologie naar de principes die bijdragen aan de traditie-specifieke technieken die op hun beurt de scenic presence vormgeven. Hij beschouwt de principes als de basis van de techniek, als een soort houding die voorafgaat aan de techniek van de performers.

De energie die een acteur tijdens een performance uitstraalt heeft alles te maken met de manier waarop het lichaam gebruikt wordt. Lichamelijke gestes en bewegingen in een theatrale setting zijn anders dan de bewegingen in een alledaagse context. Meer zelfs, ze zijn het tegenovergestelde. De tegenstelling tussen gewone en buitengewone technieken (Barba spreekt over *daily and extra-daily techniques*) is het eerste principe dat in verschillende theatertradities de scenic presence vormgeeft.<sup>68</sup> Het gewone dagelijkse gebruik van het lichaam berust op het principe van een minimale inspanning om een maximaal resultaat te genereren. Deze bewegingen zijn voornamelijk functioneel en gebeuren meestal onbewust. Ze zijn cultureel bepaald en geven enorm veel informatie over de uitvoerder, zonder dat deze de acties bewust uitvoert. De buitengewone bewegingen, daarentegen, volgen het principe van een maximale inspanning met een minimaal resultaat. De inspanning die een speler levert tijdens een performance zit in het ongewoon gebruik van dagelijkse bewegingen. Er wordt actief gebroken met de dagelijkse beweging door die in een andere context te gebruiken. Zo heeft heen en weer lopen op scène een doordachte betekenis en vereist een bewustzijn van de acteur. Handelen en bewegen in een theatrale setting vraagt veel meer energie dan in een dagdagelijkse context, en het is deze energie die een acteur uitstraalt tijdens een performance. Het is de eerste stap richting de kinesthetische energie die acteur en toeschouwer verbindt. Ook Steen hecht veel waarde aan het doorbreken van de gewone, dagelijkse beweging door bijvoorbeeld yoga en vormen van martial arts te implementeren tijdens zijn lessen.<sup>69</sup> Beweging krijgt op die manier een andere dimensie.

De volgende principes die Barba aanhaalt in *The paper canoe* bouwen verder op het principe van de gewone en buitengewone technieken. Elk principe vertrekt vanuit deze tegenstelling en belicht telkens één aspect.

---

<sup>68</sup> Barba, *The paper canoe*, 15.

<sup>69</sup> Steen, *Being in playing*, 61.

Het principe over evenwicht (*balance in action*) heeft betrekking op het feit dat bij buitengewone bewegingen het evenwichtspunt van het lichaam op een andere plek komt te liggen.<sup>70</sup> Evenwicht bepaalt hoe het lichaam beweegt door een ruimte en indien het evenwichtspunt zich verplaatst, zal ook de manier waarop iemand beweegt veranderen, met als gevolg dat ook de energie anders is. Doorheen hun opleiding leren performers hun lichaam op deze onconventionele manier gebruiken, uiteraard is de technische uitwerking in elke cultuur en traditie anders, en elke performer ontwikkelt een soort tweede natuur.<sup>71</sup> Deze tweede natuur is er dan één met consistent gebruik van buitengewone bewegingen en gestes.

“Maximale inspanning met een minimaal resultaat” is wat ik hierboven reeds beschreef als de definitie van buitengewone bewegingen. Het is echter verkeerd om ‘maximale inspanning’ te begrijpen als complexe en buitensporige bewegingen, maar de inspanning slaat juist op energie die vrijkomt tijdens het uitoefenen van een bepaalde beweging, hoe klein die ook is. Dit brengt mij op het principe van vereenvoudiging. De vereenvoudiging (*simplification*) van Barba houdt in dat sommige elementen van bewegingen worden weggelaten opdat alle aandacht dan gevestigd is op bewegingen die essentieel zijn aan de actie.<sup>72</sup> De real action sluit hierop aan. De eerste impuls, die rechtstreeks uit de torso voortkomt, is de beweging die het meest energie zal leveren, juist omwille van die link met het torso, het centrum van het lichaam. De real action en de vereenvoudiging nemen een belangrijke plaats in in de theorie van Barba aangezien ze de schoonheid van “suggestiveness of indirect action” bezitten.<sup>73</sup>

### 2.3.2 Via negativa

Naast de recurring principles van Barba vindt Jan Steen ook inspiratie bij de Poolse theaterregisseur Jerzy Grotowski (1933-1999) en dan voornamelijk bij het principe van de *via negativa*. Grotowski ontwikkelde reeds op jonge leeftijd het theater laboratorium, een experimenteel theater waarin hij op zoek ging naar de essentie van het theater en hem uiteindelijk leidde naar het Sober Theater (Poor Theatre).<sup>74</sup> Hij hield zich bezig met de vraag wat theater onderscheidt van de andere performance- en spektakelkunsten, en met de relatie tussen de acteur en toeschouwer, aangezien deze relatie typerend is voor theater.<sup>75</sup> Theater bestaat niet zonder de directe communicatie tussen de acteur en de toeschouwer. Meer zelfs: eigenlijk volstaat deze relatie om van theater te spreken. Theater heeft in principe geen nood aan make-up, kostuums, decor, lichtontwerp etc. Ze zijn slechts supplementair. Grotowski pleit voor een sober theater, een theater dat ontdaan is van dergelijke onnodige toevoegingen. Hij pleit voor een theater, waarbij de acteur speelt “in a poor manner, using only his own body and craft”.<sup>76</sup>

---

<sup>70</sup> Barba, *The paper canoe*, 16-19.

<sup>71</sup> Barba, *The paper canoe*, 25.

<sup>72</sup> Barba, *The paper canoe*, 27.

<sup>73</sup> Barba, *The paper canoe*, 29.

<sup>74</sup> Konijn en Westerbeek, *Acteren en emoties*, 50.

<sup>75</sup> Jerzy Grotowski, Eugenio Barba en Peter Brook, *Towards a poor theatre* (New York, NY: Routledge, 2002), 15-19.

<sup>76</sup> Grotowski, Barba, Brook, *Towards a poor theatre*, 21.

Ook de acteur moet zichzelf ontdoen van onnodige toevoegingen, zoals aangeleerde technieken die de acteur beletten zuiver en vrij te spelen. Grotowski hanteert hiervoor het principe van de *via negativa*, welke een acteur in staat stelt om fysieke blokkades die de vrijheid van creativiteit in de weg staan te elimineren.<sup>77</sup> Door middel van bepaalde oefeningen leert een acteur die blokkades te identificeren om ze vervolgens ook weg te werken. De *via negativa* is geen methode die bepaalde *skills* aanreikt, die de acteurs vertellen hoe ze moeten acteren. De methode reikt echter wel tools aan waarmee de acteur zichzelf kan bevrijden van datgene dat de innerlijke impuls in de weg staat. Het gaat om het ontmaskeren van de acteur. Die bewuste *skills* en acteertechnieken, maar ook de gewoontes en de uiterlijke persoonlijkheid van de acteur kunnen we beschouwen als maskers waarachter de acteur zichzelf kan verschuilen. Maar dat wil Grotowski juist vermijden. Hij wil juist dat ze zich zodanig ontmaskeren dat ze hun eigen intimiteit blootleggen aan de toeschouwer: Here everything is concentrated on the “ripening” of the actor which is expressed by a tension towards the extreme, by a complete stripping down, by a laying bare of one’s own intimacy.<sup>78</sup>

Steen gaat akkoord met dit idee van Grotowski en voegt eraan toe dat hij wil dat zijn studenten zich ontdoen van hun maatschappelijke huid, een huid die sociaal gevormd is. Tijdens het spelen moet een acteur deze huid verliezen en de eigen kwetsbaarheid tonen. Het gevolg hiervan is een neutrale staat van spelen, waarbij de acteur een open houding aanneemt om te experimenteren met bewegingen, houdingen etc. De persoonlijke speelstijl wordt achterwege gelaten opdat de speler in een *state of blankness* terecht kan komen. De *state of blankness* is dan weer een begrip van Steen waarmee hij verwijst naar een leegte in het lichaam van de acteur. Leegte moeten we in deze context niet zien als een negatief begrip, integendeel, leegte houdt in dat iets gevuld kan worden. Het leeg lichaam is een lichaam dat vol potentieel zit: “It is a state in which everything is possible, in which everything can happen, a state of possible discovery and of openness, yes. You are open to stimuli; you are receptive to them. You can still be ‘filled’, you are not yet ‘full’ of yourself.”<sup>79</sup>

Grotowski ontwikkelde een erg strakke acteurstraining om tot deze zuivere staat te komen. Hij gelooft dat dit proces enkel mogelijk is door een kwalitatieve technische beheersing van het lichaam en dat door een gebrek aan discipline en structuur een voorstelling “will collapse in shapelessness”.<sup>80</sup> In zijn boek, *Towards a Poor Theatre* (1968), wijdt hij twee hoofdstukken aan de training die zijn acteurs ondergingen en onderstaande oefeningen, genoteerd door Eugenio Barba, zijn hier slechts een fractie van:

#### A. PHYSICAL EXERCISES

##### I - Warming up

---

<sup>77</sup> Steen, *Being in playing*, 63-67.

<sup>78</sup> Grotowski, Barba, Brook, *Towards a poor theatre*, 16.

<sup>79</sup> Steen, *Being in playing*, 67.

<sup>80</sup> Grotowski, Barba, Brook, *Towards a poor theatre*, 17.

- 1) Rhythmical walking while the arms and hands rotate.
- 2) Running on tiptoe. The body must feel a sensation of fluidity, flight, weightlessness. The impulse for the run comes from the shoulders.
- 3) Walk with knees bent, hands on hips.
- 4) Walk with knees bent, gripping the ankles.
- 5) Walk with the knees slightly bent, the hands touching the outside edges of the feet.
- 6) Walk with the knees slightly bent, holding the toes with one's fingers.
- 7) Walk with the legs stretched and rigid as though they were being pulled by imaginary strings held by the hands (the arms stretched out in front).
- 8) Starting in a curled up position, take short jumps forward, always landing in the original curled up position with the hands beside the feet.<sup>81</sup>

Grotowski maakt gebruik van enorm veel, en bovendien erg uitputtende, oefeningen zodat de acteur het eigen lichaam leert kennen. De oefeningen bestaan niet enkel om de spieren warm te maken en de gewrichten soepel te houden, maar dienen vooral als onderzoek naar bijvoorbeeld het evenwichtspunt in het lichaam, het mechanisme dat spieren doet op- en ontspannen, de ademhaling, het ritme van het hart etc.<sup>82</sup> Ik merk een interessante parallel op tussen de fysieke training van Grotowski en de Feldenkraismethode. Bij beiden gaat het om een ontdekking van het lichaam om op die manier een nieuw bewustzijn hierover te ontwikkelen. Bovendien is er ook een gelijkenis in de manier waarop de docenten kijken naar de acteur die traint. Dankzij de Feldenkraismethode heeft Steen geleerd om het spel van zijn studenten goed te observeren om vervolgens te kunnen aanduiden waar de studenten moeilijkheden ervaren. Door de acteur in alle vrijheid te laten experimenteren, lukt het Steen te kijken naar wat bepaalde acties bijvoorbeeld hindert, of te kijken naar de houding van de acteur. "I have learnt to identify their specific patterns and habits and I am more able to suggest other possibilities."<sup>83</sup> In principe doet Grotowski hetzelfde. Hij analyseert zijn acteurs tijdens hun oefeningen en gaat op zoek naar datgene dat de speler hindert in zijn bewegingen, ademhaling en, het belangrijkste van allemaal, menselijk contact.<sup>84</sup> Dankzij een nauwlettende observatie kunnen de juiste vragen gesteld worden om dan vervolgens komaf te maken met datgene dat de acteur belet vrij te zijn. Het resultaat is dan een zuivere staat van spelen.

Het is deze staat van spelen, te bereiken via een divers arsenaal aan tools en technieken ontwikkeld door verschillende theatermakers zoals Barba en Grotowski, die de spelers van *Camping Sunset* aangeleerd hebben in hun drama-opleiding bij Steen. En het is ook niet zo dat *Camping Sunset* nog exact gebruik maakt van deze tools zoals ze hen hebben leren kennen in hun trainingen. Het is niet zo dat zij eerst, bij elke voorstelling opnieuw, de tekst zullen uitbewegen om zichzelf op die manier opnieuw bewust te maken van hun lichaam en bewegingen om vervolgens in die staat te geraken. Ten eerste hebben zij daar in hun korte repetitieweken

---

<sup>81</sup> Grotowski, Barba, Brook, *Towards a poor theatre*, 134-135.

<sup>82</sup> Grotowski, Barba, Brook, *Towards a poor theatre*, 136-137.

<sup>83</sup> Steen, *Being in playing*, 113.

<sup>84</sup> Grotowski, Barba, Brook, *Towards a poor theatre*, 209.

weinig tijd voor en, ten tweede, hebben ze die staat van spelen zichzelf eigen gemaakt. Van Bruggen zegt in het interview dat alles wat ze aan het KASK geleerd hebben, ze sowieso meenemen vanaf dat hun opleiding is afgerond. Die technieken hebben haar geleerd om fundamenteel een connectie te maken met zichzelf. Een connectie die je nooit meer vergeet, waarmee je dan elke vorm van theater kan benaderen.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Van Bruggen, interview.

11 juni. Repetitiedag 9.

“Ik geloof het niet meer. Ik geloof mijzelf niet meer tijdens het spelen. Ik speel zelfs niet meer, ik praat gewoon. Het spelen verandert in praten omdat ik mijzelf niet meer geloof. En hoe kan iemand anders mij dan geloven? Ik zeg mijn tekst op en *that's it*. Ik speel niet meer, ik praat. Ik praat tegen een lege tribune en dat maakt mij kwetsbaar. Ik praat en er is niemand die luistert, niemand die moet geloven wat ik zeg. Ik wil dat er geluisterd wordt. Ik wil gesteund worden. Die steun geeft mij energie. Energie om verder te spelen. Energie om de volgende dagen door te gaan, elke avond. Ik heb nood aan steun van jullie. Nood aan een team. In mijn eentje kan ik de wedstrijd niet spelen. In mijn eentje kan ik niet aanvallen. Ik moet aangemoedigd worden, en niet alleen door het publiek, maar ook door jullie. Ik wil terug deel zijn van een voetbalteam. Ik wil deel uitmaken van een team dat mij ziet spelen en mij aanmoedigt in dat spelen. Ik wil dat jullie mij aanmoedigen langs de zijlijn.”

11 juni. 's Avonds.

Twee dunne bankjes staan aan weerszijden van het speelveld, als rustbankjes naast een voetbalveld. Wie geen tekst heeft in de scène zit neer op het bankje en kijkt naar het spel voor zich. Wie geen tekst heeft kijkt, luistert en reageert op het spel voor zich. Steun en aanmoediging doen hun intrede. Er is geen verschil meer tussen on- en off-stage. Wie geen tekst heeft loopt niet weg of verstopt zich, maar blijft in beeld. Net zoals er geen verschil meer is tussen de spelers en de personages. Is het Eleonore Van Godtsenhoven die op het bankje zit of is het Hertogin Gloster, of Loes Swaenepoel, of Bollingbroke? Ik zie vooral Eleonore en Loes, maar ik zie ook de arm van Bollingbroke omhooggaan wanneer Northumberland “on stage” zegt dat Bollingbroke eraankomt met een heel leger. Wat ik vooral zie is zowel spel op de voorgrond als spel aan de zijkant. Energie komt langs voor en langs opzij. Er wordt samen aangevallen.

## DEEL 2

# EEN LIEFDE VOOR REPERTOIRE... ALS WERKMATERIAAL

Camping Sunset speelt niet alleen vanuit een liefde voor spelersdramaturgie, maar ook vanuit een liefde voor repertoire. Hun voorstelling *Happiness* is in de strikte zin van het woord geen repertoire, aangezien de tekst waarmee ze werkten een filmscript uit 1998 is. Repertoire of niet, tot nu toe heeft Camping Sunset altijd met een bestaande tekst gewerkt. Dit doen ze echter niet omdat ze vinden dat *Zomergasten* van Maxim Gorki of *Ten Oorlog* van Tom Lanoye koste wat het kost nog eens opgevoerd moeten worden, maar wel omdat deze teksten gewoon leuk zijn om te spelen. De motor van hun project is noch de (repertoire-) tekst noch het meegeven van een zekere boodschap aan het publiek via de tekst. De motor van Camping Sunset is juist het maken van een voorstelling in de zomer met een grote groep op een heel korte tijd, om ze vervolgens snel en veel te spelen voor publiek. In dit geval is een bestaande tekst gewoonweg erg handig, want met een repetitietijd van slechts twee weken is er weinig ruimte om ook nog eens een eigen tekst te schrijven. De tekst is voor Camping Sunset eerder een handige *tool*, een werkinstrument, dan de drijvende kracht. Dat de tekst de motor van hun voorstelling niet is, betekent echter niet dat het om het even welke tekst mag zijn. Integendeel, Camping Sunset is een collectief dat speelt met een grote bezetting, wat vraagt om een tekst met veel personages en interessante relaties tussen die personages. Het collectief wil een tekst die vol met mogelijkheden zit om mee aan de slag te kunnen gaan. Een tekst die aanzet tot spelen.<sup>86</sup> In zekere zin kunnen we de tekst dus het vertrekpunt van Camping Sunsets voorstellingen noemen, zonder dat de boodschap achter de tekst het belangrijkste is van hun werk. Er kan en mag veel met de tekst gebeuren vanuit de spelers zelf en hoe meer, hoe beter, want juist dat is spelerschap.

---

<sup>86</sup> Mitch Van Landeghem, interview.

### 3.1 VEROVER HET REPERTOIRE

Mitch Van Landeghem, een speler van *Camping Sunset*, schreef in 2019, nog voor de eerste voorstelling van *Camping Sunset* een opiniestuk in *Etcetera*, het tijdschrift voor podiumkunsten, over de status van de repertoiretekst. Hij reageert hiermee op een voorgaand artikel, *Klein éloge van het repertoire*, waarin Rudi Laermans “een lans breekt voor repertoire”.<sup>87</sup> Laermans pleit voor een moderne en kritische benadering van repertoireteksten door te focussen op de autonomie van zowel de acteur alsook de regisseur. Hij vindt het noodzakelijk dat de acteur en de regisseur de ruimte hebben om een tekst te hernemen en deze opnieuw in te vullen, opdat de hedendaagse herneming zich kan onderscheiden van de vele voorgaande versies. De schoonheid van repertoiretheater zit niet in de vaste vorm van de tekst zelf, maar in de ambacht van de theatermaker om de tekst te kleuren met diens eigen stem.<sup>88</sup> Van Landeghem getuigt van dankbaarheid dat er anno 2019 een pleidooi gehouden wordt voor het opvoeren van repertoire, maar tegelijkertijd leest hij het betoog van Laermans met een genuanceerde attitude. Zo vat Van Landeghem zijn woorden eerder op als conservatief. Laermans bekijkt het theater nog te veel als een oord waar de regisseur het genie is en de acteur slechts een uitvoerende speler is. De realiteit is echter niet zo:

(...)  
De speler beslist ook  
de speler maakt ook  
de speler kan niet ontkennen dat hij creëert  
dat hij stem heeft en geeft  
standpunt inneemt  
er bestaat niet zoiets als ‘gewoon spelen’  
(...)<sup>89</sup>

Bovendien valt het mij op dat Laermans en Van Landeghem niet alleen een andere visie hebben omtrent de autonomie van de speler, maar beide hebben ook een andere houding ten opzichte van de repertoiretekst zelf. Laermans beschouwt de repertoiretekst als een soort constante tussen twee periodes. De kunst zit volgens hem in de kloof tussen heden en verleden.<sup>90</sup> In deze beschouwing lijkt de tekst zelf alle kunst te bezitten: de tekst beweegt doorheen de tijd dankzij de verschillende herinterpretaties. Ook al benadrukt Laermans de autonomie van de regisseur, als zijnde iemand met een eigen stem, de regisseur blijft echter in dienst staan van de tekst om deze actueel te maken. De status van de repertoiretekst blijft dus hoog. Het opvoeren van een repertoiretekst gaat voor Van Landeghem verder dan de actualisering. Bewust zijn van zowel de historische context ervan als de hedendaagse en de persoonlijke standpunten van de regisseur en acteurs, om vervolgens dit bewustzijn ook te benadrukken in de heropvoering is volgens hem nog een té

---

<sup>87</sup> Mitch Van Landeghem, “Verover het repertoire. Statement over repertoire,” laatst geraadpleegd 10 mei, <https://etcetera.be/verover-het-repertoire/>.

<sup>88</sup> Rudi Laermans, “Klein éloge van het repertoire,” *Etcetera*, nr. 156 (2019): 31-34.

<sup>89</sup> Van Landeghem, “Verover het repertoire.”

<sup>90</sup> Laermans, “Klein éloge van het repertoire,” 37.



conservatief idee. De tekst en de boodschap die men met de tekst wil verspreiden blijft dankzij deze houding nog steeds vrij centraal staan. Repertoiretheater bestaat dan uit de fascinatie voor het dynamisch karakter van de tekst. En het lijkt mij juist deze houding waar Van Landeghem van wil wegkeren en oproept tot het koloniseren van het repertoire.<sup>91</sup> Met dit controversiële woordgebruik wil hij benadrukken dat wanneer je een repertoiretekst wil opvoeren dat je die tekst volledig verovert.

(...)

koloniseer het repertoire

wees de veroveraar

wees niet bang

neem een stuk

waag u in het onbekende

en zie er alle kracht van in

(...)

vind die kern

als maker als speler

en maak er met alles van wat je bent

(...)

maak het helemaal van u

appropriëer het repertoire als mens van vandaag

die hopelijk beter weet

misschien

die blijft zoeken

zich aanpast

het materiaal aanpast

een manier zoekt om dingen uit te spreken

of niet uit te spreken

en doe het onbeschaamd beschaamd

(...)<sup>92</sup>

Camping Sunset creëert hun voorstellingen vanuit deze houding. Ze spelen repertoire, maar doen dit niet omdat ze vinden dat het verhaal nog eens op podium gebracht moet worden. De repertoiretekst lijkt mij eerder een uitnodiging te zijn, een uitnodiging om te spelen. Het presenteert zich aan het collectief als een tekst waarmee ze kunnen werken. Werken, aanpassen en vooral zoeken. Zoeken is karakteristiek voor elke repetitieperiode en, aangezien deze bij hen zo kort is, zet dat zich voort tijdens het spelen. Het resultaat van al zoekend spelen is dat er elke avond een andere voorstelling op de scène staat.

---

<sup>91</sup> Van Landeghem, "Verover het repertoire."

<sup>92</sup> Van Landeghem, "Verover het repertoire."

Met dit uitgangspunt in gedachten is het interessant om te onderzoeken waar hun houding ten opzichte van een bestaande tekst vandaan komt. De spelers van Camping Sunset hebben hun drama-opleiding allen aan KASK gevolgd en kregen dus min of meer dezelfde bagage mee. Het tweede hoofdstuk van dit deel richt zich daarom naar docent Jan Steen en hoe hij de eerste ontmoeting met een tekst beschouwt. Ook hier trek ik parallellen tussen Camping Sunset en Steen. Vervolgens sta ik stil bij de tekstanalyse van Konstantin Stanislavski, aangezien ik een aantal interessante gelijkenissen en verschillen zie tussen zijn methode en hoe Camping Sunset werkt met een tekst. Aansluitend onderzoek ik de relatie tussen de spelers van Camping Sunset en hun personages, en daarbij vertrek ik vanuit de paradox van de toneelspeler. Kortom: deel twee van mijn thesis focust op de plaats die de tekst en personages innemen binnen de spelersdramaturgie van Camping Sunset en het aandeel van improvisatie daarbij.

## 3.2 ONTMOETING MET DE TEKST

De ontmoeting met een tekst is een belangrijke stap in het creatieproces van een performance, aangezien deze het proces in gang zet: “First impressions, first associations, first images and ideas can have a remarkable and significant impact”.<sup>93</sup> In vele gevallen, zo stelt Steen, herinnert hij zich nog wanneer hij de tekst voor de eerste keer las, waar hij was en met wie hij daar was. Ook hoe hij zich voelde tijdens het lezen en de eerste indrukken die hij had, kan Steen vaak herinneren. Dat het lezen van een tekst een grote indruk kan maken is duidelijk, maar hoe een speler omgaat met deze indrukken is nog iets anders. Hoe men een tekst benadert is een belangrijke keuze die de rest van het creatieproces zal beïnvloeden en het onderzoek naar de verschillende manieren waarop je dit kan doen is daarom uiteraard van belang. Steen wijdt het eerste hoofdstuk, *On Text*, van zijn doctoraat aan dit onderwerp en bespreekt een aantal manieren die hij in zijn opleiding toereikt aan studenten.

Om te beginnen stelt Steen dat elke tekst een andere benadering vraagt.<sup>94</sup> Er is geen algemene regel die aangeeft hoe je met een tekst begint te werken, die varieert immers naargelang de tekst. Bovendien is de benadering ook afhankelijk van wie de tekst benadert. Dit blijkt uit de verschillende personages of standpunten waaruit Steen schrijft in zijn doctoraat. Steen’s doctoraat is geschreven in de vorm van een gesprek, waarbij verschillende stemmen elkaar vragen stellen en antwoorden geven. De personages hebben geen naam, maar worden benoemd volgens hun functie. Zo heb je een acteur, een regisseur, een dramastudent, een dramadocent en in het hoofdstuk over Feldenkrais ook een feldenkrais-beoefenaar. Deze keuze creëert ruimte om bepaalde vraagstukken te beantwoorden vanuit verschillende posities, gevoed door de ervaringen van Steen zelf. De vraag “Hoe begin je te werken met een tekst?” wordt dan ook beantwoord aan de hand van een discussie tussen Acteur en Regisseur die elk vanuit hun eigen perspectief spreken.

Met *Zomergasten* was *Camping Sunset* initieel aan hun voorbereiding begonnen met een Nederlandse vertaling uit 1980 van *Zomergasten* van Maxim Gorki. Die tekst was, om het met de woorden van Lennert Boots te zeggen, allesbehalve sprankelend te noemen.<sup>95</sup> Het stuk bestaat ook uit meer personages dan de acteurs konden spelen én het duurt veel te lang. Kort gezegd: er moest enorm veel geschraapt worden uit de tekst. Echter, het lukte hen niet om contact te maken met de schrijver van de tekst, waardoor ze niet aan toestemming geraakten om de tekst te mogen bewerken. Boots kwam toen met de oplossing om de Engelse vertaling van het stuk gebruiken. Deze was in het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw geschreven en het auteursrecht was reeds een hele tijd verlopen. Aangezien ze bij hun vorige tekst al besproken hadden welke personages en delen er geschraapt werden, was de volgende stap de tekst te vertalen. In een gedeeld online document vertaalden alle spelers hun eigen stukken tekst, want die moesten ze toch sowieso leren. Een direct speelbaar

---

<sup>93</sup> Steen, *Being in playing*, 17.

<sup>94</sup> Steen, *Being in playing*, 17-19.

<sup>95</sup> Boots, interview, IX.

resultaat is er dan nog niet meteen, want elke speler vertaalt op een andere manier. Het document was een mengelmoes van verschillende schrijfstijlen. Ook gesprekken leken nergens naar want de zinnen sloten niet juist op elkaar. Maar dergelijke problemen loste Camping Sunset dan samen op de vloer op. Zo werden ingewikkelde gesprekken besproken en terug tot een mooi geheel geboetseerd, of scènes die uiteindelijk heel saai bleken te zijn om te spelen werden ook nog geschrap. “Of je moet heel lang nadenken over hoe je deze interessant gaat maken, maar die tijd hebben we niet.”<sup>96</sup> Op deze manier hebben ze ook *Happiness* aangepakt: elke speler vertaalde opnieuw de eigen rollen.<sup>97</sup> Wanneer iedereen dit gedaan had en hun teksten gekend waren, konden ze op de eerste maandag van de repetitieweken meteen een doorloop doen van het hele stuk. Wat deze methode zo interessant maakt is dat er op voorhand nog niets vaststaat. Die eerste maandag is een maandag waarop alles nog kan, een maandag waarop je ziet wat er al is en wat er nog mist.

De benadering van *Ten Oorlog* loopt gelijkaardig, maar met een belangrijk verschil, namelijk dat het eigenlijk drie voorstellingen zijn in plaats van één.<sup>98</sup> Net zoals het oorspronkelijke stuk geschreven is, voert Camping Sunset *Ten Oorlog* ook op in drie aparte delen. Elk deel werkt volgens dezelfde structuur: eerst twee weken repeteren, aansluitend gevolgd door 2 weken lang elke avond spelen. De drie delen worden in de voorbereiding grotendeels apart benaderd, telkens met de betrokken spelers, aangezien de spelers niet in alle delen meespelen. De dramaturgen en de scenograaf zijn echter wel bij alle drie de delen aanwezig, dus op die manier wordt er in zekere zin wel een overzicht gehouden voor de hele spelreeks. Ook qua vertaling hopen ze dat het bij dit project hetzelfde zal lopen en dat iedereen de eigen vertaling voor zich neemt. Bij *Ten oorlog* is het deze keer geen vertaling uit het Engels die ze moeten maken, maar de tekst is geschreven in rijm en metrum. Camping Sunset heeft ervoor gekozen om in hun versie niet per se in rijm te spreken, tenzij een speler dit toch wil doen. Iedereen is geheel vrij om de tekst te veranderen zoals die zelf wil. En dat is ook veel gebeurd: er is slechts weinig overgebleven van de tekst van Tom Lanoye. Sommige delen zijn vervangen door de teksten van Willy Courteaux, een bekende Belgische vertaler van onder meer Shakespeare’s koningsdramas, of de spelers maken zelf een vrije vertaling van Lanoye’s verzen. Onderstaand voorbeeld is een stuk tekst van Jan Van Gent, gespeeld en herschreven door Louise Bergez.

Zoon van mijn broer, ge gaat mij toch ineens niet sparen omdat ik uw vaders broer ben  
Gloster, mijn broer, simpele brave ziel, die opgenomen is onder de goden is er een voorbeeld van en een  
getuige dat gij niet aarzelt om het bloed de drinken van al wie ooit een broer was van u vader  
Niet eigenhandig nee  
De huurling mowbray hebt gij betaald  
Lijk hij zijn trouw aan u betaalde met een eeuwige verbanning  
De schand waarin gij zwelgt zal u vervolgen  
Die schand zal u voor eeuwig overmeven  
En laat mij nu maar in mijn bed mijn dood

---

<sup>96</sup> Lennert Boots, interview, V.

<sup>97</sup> Lennert Boots, interview.

<sup>98</sup> Lennert Boots, interview.

De zon zakt zei de boer en hij verschoot  
(sterft)<sup>99</sup>

Doe maar  
Voor familiemoord zijt gij niet bang  
Daar is mijn broer Gloster een voorbeeld van  
Snij me de keel over  
K'ben op  
Een kip zonder kop  
't verstand al lang verloren  
Op de wereld is er veel waar je verstand bij stilstaat maar niets dat meer verbijstert dan de mens  
Dat snijdt de aarde in de repen  
Heeft zich de taal verworven  
Daarna het denken  
Alleen op de dood zal hij nooit een uitweg weten  
Dus laat mij nu maar in mijn bed mijn dood  
De zon zakt zei de boer en hij verschoot  
(sterft)<sup>100</sup>

Steen stelt dat elke tekst een andere aanpak vereist, aangezien elke tekst een andere soort kennis vraagt.<sup>101</sup> Sommige teksten vragen een uitgebreide voorbereiding. Dan worden niet alleen de tekst en de personages bestudeerd, maar focussen ze ook op de sociale, historische, filosofische, politieke en culturele context. De hele tekst wordt als het ware ondersteboven en binnenstebuiten gekeerd om ze door en door te begrijpen. Andere teksten, daarentegen, vragen een ontmoeting op de planken. Actie en beweging werken bij sommige teksten beter om tot de betekenis ervan te komen. De visie van Jan Steen als acteur sluit aan bij de stelling dat elke tekst een andere aanpak vraagt. Een acteur benadert een tekst zoals die zelf de tekst zou leren:

Some actors read their texts over and over again in order to memorize it, in a mechanical way, with the least possible interpretation. Others learn their text in a highly analytical and conscious way and must *know* what the text means before they can actually memorize and remember their lines. Other actors, like myself, write down their text and copy it in their own handwriting, by which they already try to make it more personal and embodied. Still others register their text on an audio device and listen to it all the time. The text enters your memory system in a very different way than when you listen to it instead of reading it or looking at it.<sup>102</sup>

Echter, een analyse kan voor de acteur soms eerder een obstakel zijn dan een hulp en reageert met dit statement op de uitgebreide analyse waar Steen als regisseur eerder over sprak.<sup>103</sup> Te veel en te uitgebreid

---

<sup>99</sup> Tom Lanoye, *Ten oorlog*, (Amsterdam: Prometheus, 1997), 35.

<sup>100</sup> *Ten Oorlog I*.

<sup>101</sup> Steen, *Being in playing*, 19.

<sup>102</sup> Steen, *Being in playing*, 19.

<sup>103</sup> Steen, *Being in playing*, 21.

nadenken over een tekst is volgens de acteur nefast voor diens vrijheid. “Then I think *about* the things I’m doing and *how* I’m doing them, and not about *what* I am doing.”<sup>104</sup>

Het lijkt mij verkeerd om te stellen dat de acteur de voorkeur geven aan geen analyse. Steen licht de posities van de regisseur en de acteur eerst toe door hen als twee extremen naast elkaar te plaatsen: de uitgebreide analyse versus geen analyse.<sup>105</sup> Echter, de analyse zelf kan variëren van intensiteit en Steen illustreert dit aan de hand van Stanislavski’s opvatting over de mogelijke analyses van een tekst, enerzijds een cognitieve analyse en anderzijds een actieve analyse. De eerste vraagt om een grondige bespreking van de tekst en de context waarin ze geschreven is. Bovendien beelden de acteurs zich het leven van hun personage in, ook de momenten die niet in de tekst beschreven staan. Dankzij dergelijke analyse, waarbij een acteur het leven van een personage volledig visualiseert, wordt er een affectieve respons geactiveerd bij de acteur. Cognitieve analyse wordt daarom ook wel affectieve analyse genoemd. De actieve analyse houdt dan weer in dat de acteurs de tekst ontdekken via actie op de vloer in plaats van ze louter cognitief te bestuderen. Zo vraagt Stanislavski zijn acteurs om een scène uit te beelden zonder woorden of vraagt hij hen een scène te vertalen in hun eigen woorden.

Ik merk op dat Jan Steen slechts kort deze twee methodes bespreekt in zijn doctoraat, terwijl ik zie dat de analyses van Stanislavski wel actief zijn in de manier waarop Camping Sunset hun teksten bespreekt en analyseert, met een aantal grote verschillen. Omwille van een aantal interessante gelijkenissen en verschillen lijkt het me aangewezen om een diepere studie te doen van de cognitieve/affectieve en de actieve analyse van Stanislavski.

### 3.2.1 Een tekst analyseren volgens Stanislavski

Het artistieke leven van Konstantin Stanislavski (1863 – 1938) staat in het teken van het Realisme, een theatervorm die indertijd enorm populair was in Rusland. Het Realisme was echter meer dan een esthetische voorkeur: Stanislavski vatte het theater op als een moreel instrument met als functie de samenleving niet alleen te civiliseren, maar ook om de gevoeligheid te verhogen, de perceptie te verscherpen, de geest te veredelen en om de ziel te verheffen, en het Realisme stond hiervoor garant.<sup>106</sup>

In 1897 richt hij samen met Vladimir Nemirovich-Danchenko (1858 – 1943), een succesvolle toneelschrijver, het Moskous Kunsttheater (MXAT) op.<sup>107</sup> Dit theater was de belichaming van dromen uit het verleden, namelijk het Realisme dat Stanislavski fascineerde, en het brak met de gedateerde routineuze clichés, die alle creativiteit een halt toeriepen. Het MXAT streefde ernaar een ensemble te zijn zonder sterrencultus en grote focus op discipline, zowel voor de artiesten als voor het publiek. Zo mochten de acteurs niet praten

---

<sup>104</sup> Steen, *Being in playing*, 21.

<sup>105</sup> Steen, *Being in playing*, 21.

<sup>106</sup> Jean Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, (New York: Routledge, 2004), 16.

<sup>107</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 22-24.

achter de schermen en het publiek moest neerzitten vooraleer het gordijn omhoogging. Wie te laat was, moest buiten wachten tot de pauze. Bovendien wilden Stanislavski en Nemirovich-Danchenko een theaterzaal die vrij was van afleiding, een decoratieloos auditorium dus, opdat het publiek zich volop kon concentreren op het spel op het podium.

Het MXAT is opgericht tijdens de eeuwwisseling, een periode waarin Rusland gebukt gaat onder economische, politieke en sociale spanningen.<sup>108</sup> Het verlangen voor verandering is groot en op cultureel vlak zetten Russische kunstenaars zich af tegen het naturalisme, met een groeiende interesse voor het symbolisme en het magisch realisme. Deze stromingen zetten verbeelding en diepere spiritualiteit centraal in plaats van de werkelijkheid en het materialisme. Het MXAT van Stanislavski vertrok vanuit het Realisme uit de negentiende eeuw en evolueerde snel naar een experimenteel theaterhuis, dat openstond voor Europese vernieuwingen: “The achievement of MXAT was to bring them all together, consciously and deliberately, and ultimately to create a style of acting in which the dominant element was human truth”.<sup>109</sup>

Met *human truth* verwijst Stanislavski naar het realisme als tegenhanger van het naturalisme. Het naturalistisch theater is volgens hem slechts een oppervlakkige reproductie van de werkelijkheid van het leven, terwijl realisme, daarentegen, zich toelegt op materialen uit de wereld die relaties en tendenzen blootlegt die niet meteen zichtbaar zijn.<sup>110</sup> Het realisme focust op datgene dat niet meteen zichtbaar is: de essentie van het leven, oftewel de *human truth*. De jaren als theaterdocent aan het MXAT traint hij zijn studenten om te acteren volgens deze *human truth* in plaats van de imitatie of het “doen alsof” zoals bij het naturalisme. Acteren gaat niet om een puur externe controle, noch om de technische vaardigheden om een ervaring zo nauwkeurig mogelijk te reproduceren. Acteren draait om de creatie en het overbrengen van een innerlijk leven: “a sense of *being*”.<sup>111</sup> Deze opvatting over de acteur en het acteren stelt Stanislavski in staat om zijn Systeem te ontwikkelen, ook wel bekend als *Method-acting* of het inlevend acteren. Een acteerstijl waarbij de acteur zich zodanig versmelt met het personage dat die speelt. Hij zag het Systeem als een praktische gids voor zijn studenten om die bewuste *creative state of mind* te bereiken. Een staat vanaf waar de versmelting met het personage kan starten: *The life of the human spirit in the role*. Het personage wordt niet louter vertolkt door een acteur, maar de acteur gaat op zoek naar correspondentie tussen zichzelf en het personage. Met correspondentie bedoel ik dat de acteur diep in zichzelf graaft om de emoties van het personage uit te beelden, gevoed door persoonlijke, maar gelijkaardige emoties. De techniek van *affective memory* draagt bij tot the life of the human spirit of the role en refereert naar de mogelijkheid om emotionele toestanden opnieuw te beleven door bepaalde fysieke sensaties terug op te roepen.<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> Christel Stalpaert, *Geschiedenis van het moderne theater*, (cursusmateriaal, academiejaar 2017-2018), 305, 319.

<sup>109</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 26.

<sup>110</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 17.

<sup>111</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 45.

<sup>112</sup> Carnicke, *Stanislavski in focus*, 213.

Affective memory is een begrip dat Stanislavski ontleent van de psycholoog Théodule Ribot (1839 – 1916) en zag dit als een sleutel om het onderbewustzijn van zijn acteurs te bereiken.<sup>113</sup> Volgens Ribot slaat het zenuwstelsel sporen van alle voorbije ervaringen op en bepaalde directe impulsen kunnen deze ervaringen terug oproepen. Geuren, geluiden, aanrakingen en dergelijke zijn het soort impulsen waar Ribot over spreekt. In zekere zin is men in staat om voorbije ervaringen, en dus ook emoties, opnieuw te beleven. Stanislavski richt zich tot deze theorie om op die manier de dualiteit tussen de acteur en het personage te overstijgen en the human spirit of the role te bereiken.

Stanislavski realised that this faculty of vivid recall – dependent, in life, on chance – could be harnessed to the creation of performance. If the actor could define the emotion that was required of him at any given moment and then stimulate analogous feeling from his own experience then his interpretation could attain a new level of reality and the gap between the actor as individual and the actor as performer could be bridged. The actor and the character would become one.<sup>114</sup>

Stanislavski's Systeem is een praktische handleiding die gebruikt kan worden door de acteur om tot die creatieve staat te komen, waarbij de acteur en het personage als het ware één worden. Het geldt als een soort acteer-grammatica, een niet-dogmatische strategie.<sup>115</sup> De acteur doet niet alsof, maar is het personage omwille van het gebruik van de authentieke emotie. Het is een manier om tot de staat van spelen te komen, die ik eerder in deze thesis aan bod liet komen. Het systeem reikt tools en technieken aan waarmee deze staat te bereiken is, net zoals Barba, Grotowski en Steen dat doen na hem. De invloed die Stanislavski achterliet op het hedendaagse podiumkunstenlandschap is enorm groot geweest, omwille van de autonomie die hij van de acteurs vereist. *Camping Sunset's* spelersdramaturgie wordt gedragen door de autonomie van haar spelers. Ze zoeken, kiezen, spelen, falen en zoeken opnieuw. Net als de acteurs van het Systeem, graven ook zij in zichzelf en hun personages. Het grote verschil is dat *Camping Sunset* niet streeft naar de versmelting van acteur en personage in diezelfde mate als Stanislavski. Hoe *Camping Sunset* zich verhoudt ten opzichte van hun personages bespreek ik in het volgende hoofdstuk, *Ontmoeting met het personage*. Deze inleiding over Stanislavski's systeem dient om zijn methoden omtrent tekstanalyse te kaderen.

Dit brengt mij tot de eerder genoemde cognitieve analyse; “a form of reading which is designed to stimulate enthusiasm, evoke commitment and stir the imagination”.<sup>116</sup> De tekst wordt volledig blootgelegd en de acteurs focussen hierbij ook op de personages, de context en de stijl waarin de tekst geschreven wordt. Na deze grondige studie beginnen de acteurs te fantaseren over wat ze allemaal te weten zijn gekomen over de fictieve wereld: “They would imagine themselves walking through their characters' houses, meeting their relatives, having dinner etc”.<sup>117</sup> Met behulp van de techniek van het affectief geheugen, soms ook wel het

---

<sup>113</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 46.

<sup>114</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 47.

<sup>115</sup> Carnicke, *Stanislavski in focus*, 226.

<sup>116</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 60.

<sup>117</sup> Carnicke, *Stanislavski in focus*, 194.



emotioneel geheugen genoemd, laat Stanislavski zijn acteurs experimenteren met persoonlijke herinneringen naar analogie met de tekst.

First he must clearly reconstruct in his mind all the experiences delineated in the text and which he has filled out with his own imagination, down to the smallest detail. Second he must identify with the character and with the decor which surrounds him. Third comes the creation of specific objectives which will enable him to play the through-line of the work and the character.<sup>118</sup>

De *through-line of action* is een algemeen, vereenvoudigd motief dat alle verschillende acties van een personage met elkaar verbindt. De acteur moet zich bewust zijn van dit motief om niet alleen het personage en diens acties te begrijpen, maar ook om zichzelf gefocust te houden tijdens het spelen.<sup>119</sup> Zoals ik eerder gezegd had: acteurs leren bij Stanislavski om zichzelf te versmelten met hun personage, dus logischerwijze wordt de through-line van het personage de through-line van de acteur. Merk op dat de through-line of action nauw verwant is aan de subscore van Barba, één van de belangrijkste bouwstenen van de dramaturgie van de acteur.

Doorheen zijn carrière heeft Stanislavski enorm veel genoteerd over zijn Systeem, maar buiten *My life in Art* (1924), een autobiografie, heeft hij tijdens zijn jaren als docent en regisseur nooit de nood gevoeld om boeken te schrijven over zijn praktijk.<sup>120</sup> De overtuiging dat hij altijd vooruit moet blijven bewegen en dat hij zijn methoden continu moet aanpassen om relevant te blijven, belette hem zijn Systeem te vatten in een boek. Het zou vergeefse moeite zijn want zijn methoden veranderen te snel. Bovendien zou het Systeem een te vaste vorm krijgen indien het wordt neergeschreven, wat haaks staat op de ontstaansrede van het Systeem, namelijk het toedienen van een praktijk en geen theorie. Mondelinge overdracht in de vorm van lessen leek hem in eerste instantie de juiste manier om zijn acteurs bekend te maken met zijn Systeem. Na verloop van tijd merkte hij echter dat dit niet voldoende was en besloot hij om op basis van zijn bewaarde notities toch een reeks boeken te publiceren. "Acting is doing, and a way had to be found to describe that doing. After many hesitations and experiments, he decided to write his books in a semi-fictional form."<sup>121</sup>

*My Life in Art* wordt opgevolgd door *An Actor's Work on Himself* dat opgesplitst is in twee boeken, *An Actor Prepares* (1936) en *Building a Character* (1948), en een vierde boek, *An Actor's Work on A Role* (1957).<sup>122</sup> Boek drie en vier zijn (af)gemaakt door de leerlingen en assistenten van Stanislavski, want hij stierf in 1938. In *An Actor Prepares* vat Stanislavski zijn werken tussen 1906 en 1914 samen in een dialoog tussen een leraar, Tortsov, en een leerling, Kostja. Deze twee personages zijn op zichzelf gebaseerd en zo laat hij zijn eigen ervaringen als jonge acteur ontmoeten met zijn ervaringen als docent. Het boek benadrukt voornamelijk de innerlijke processen die een acteur als eerste stap in het maakproces moet doorgaan volgens het Systeem.

---

<sup>118</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 61.

<sup>119</sup> Carnicke, *Stanislavski in focus*, 226.

<sup>120</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 71-72.

<sup>121</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 72.

<sup>122</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 75-82.

*Building a Character* gaat dan weer over fysieke en vocale technieken die hij ontwikkelde tussen 1914 en 1920. Dit boek representeert als het ware het tweede jaar in de acteurstraining. *An Actor's Work on A Role* dekt dan weer de periode 1916-37 en het eerste deel van dit volume handelt over de werking van het Moskous Kunsttheater: "textual study and research, imaginative re-creation of the inner life and physical appearance of the character, followed by physical characterization".<sup>123</sup> Deel twee vertrekt uit de notities die Stanislavski in 1930-33 genomen heeft over zijn opvoering van Othello. Het derde en het laatste deel van dit boek gaat uitsluitend over de ideeën rond zijn nieuwe methode.

Het is dit derde deel van *An Actor's Work on a Role* dat getuigt van de radicale verandering die de praktijk van Stanislavski onderging in het begin van de jaren 1930.<sup>124</sup> Ondanks dat het Moskous Kunsttheater bijzonder succesvol was en een internationale reputatie had, was Stanislavski echter niet tevreden met de huidige werking van het Systeem en vond het noodzakelijk om de integriteit ervan te herstellen. Tijdens de jaren voordien had hij het creatieve proces van zijn voorstellingen zodanig geanalyseerd en geconceptualiseerd met als gevolg dat er een heel arsenaal aan technieken ontstaan zijn die de creatieve staat van de acteur kunnen vormgeven. Het probleem van die veelheid is dat Stanislavski's acteurs en andere regisseurs slechts gebruik maakten van de technieken waar ze zich goed bij voelen en de rest werd genegeerd. Het grootste struikelblok bleef de benadering van het personage.

Stanislavski heeft zijn studenten altijd geleerd om actief de tekst en personages te benaderen door hen de tweedeling tussen zichzelf en het personage op te heffen, en dat op een cognitieve manier.<sup>125</sup> Met behulp van het affectief geheugen wekt de acteur als het ware het personage op in zichzelf en dankzij de verbeelding leren ze het leven van de personages kennen. Ze beelden zich in dat ze door de huizen van hun personages wandelen, ze beelden zich in dat ze de familie van hun personages leren kennen enzovoort. Na maanden het stuk cognitieve te analyseren moeten de acteurs hun ingebeeelde acties overbrengen op de vloer. De imaginaire actie wordt echte actie. Echter, in deze stap merkt Stanislavski de grootste problemen op:

In the end the actor's heart and mind are filled with a mass of details, some useful, some not, like a chicken that has been fattened up by being stuffed with nuts. (...) With a stuffed head and empty heart the actor goes out on stage and simply can't do anything. (...) Of course, some things of value result from such work, enter his mind and help the creative process. But far more which is superfluous goes in too, unnecessary information, ideas and feelings which, initially, only clutter up the head and the heart, frighten an actor and inhibit his own free creation. To assimilate what is external and alien is more difficult than to create with one's own intelligence and heart.<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 81.

<sup>124</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 85.

<sup>125</sup> Carnicke, *Stanislavski in focus*, 194.

<sup>126</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 88.

Na jaren trouw te zijn aan zijn Systeem keert hij zich er vanaf in de jaren 1930 en wendt zich naar een actieve analyse, waar de nadruk niet gelegd wordt op *feeling* maar op *action*.<sup>127</sup> In deze nieuwe analyse, *Method of physical action*, vraagt Stanislavski van zijn acteurs om een stuk te ontdekken via improvisatie om op die manier verbeelding meteen om te zetten in actie in plaats van er veel te lang over na te denken. Volgens het Systeem kwam fysieke actie slechts als laatste stap in het creatieproces en fungeerde improvisatie louter als hulpmiddel, een stimulus voor de verbeelding.<sup>128</sup> In de *Method of physical action* echter creëert de acteur vanuit zichzelf een logische opeenvolging van acties vertrekkende vanuit de vraag: 'wat zou ik doen *als...*', waarbij de 'als' geldt als richtlijn gebaseerd op de tekst. Een belangrijke opmerking hierbij is dat de acteur in de actieve analyse vertrekt vanuit zichzelf, meer dan voordien bij de cognitieve analyse, waarbij nog veel vertrokken werd uit de woorden van de auteur. Stanislavski voegt hieraan toe dat zonder deze persoonlijke basis het onmogelijk is om een authentieke performance op podium weer te geven.<sup>129</sup>

Benedetti spreekt over een radicale verandering, echter, de voornaamste verandering is dat de fysieke actie nu in het begin van het creatieproces aan bod komt in plaats van als laatste zoals bij de cognitieve analyse.<sup>130</sup> Op andere vlakken blijft de werking van het Systeem quasi hetzelfde en de actieve analyse spreekt dit ook niet tegen. Het doel blijft nog steeds om een authentieke performance neer te zetten en beide analyses berusten evenveel op de ervaring. Alleen was deze eerst voornamelijk mentaal, met een fysieke uitwerking als tweede stap, en bij de *Method* spreekt men dan weer over een echte authentieke beleving.

Rather than walking mentally through your character's house, you would now walk through the rehearsal space, turning it into your house. Rather than depend upon your own fantasy, you could now create a collective one through 'games' (...) played by the whole cast.<sup>131</sup>

Bovenstaand citaat illustreert een bijkomend verschil tussen de cognitieve en de actieve analyse, namelijk dat het eerstgenoemde eerder persoonlijk is, terwijl bij de actieve analyse de groep eerder samen creëert.<sup>132</sup> In het eerste geval vertrekt een acteur uit zijn eigen verbeelding, gevoed door eigen herinneringen, ervaringen etc. De actieve analyse gaat echter gepaard met een zekere collectiviteit. De acteurs benaderen de tekst samen, meteen op de vloer in plaats van aan tafel, waar ze door middel van improvisaties de tekst proberen te begrijpen. Ze onderzoeken aldooende hoe de personages zich tot elkaar verhouden en hoe ze elkaar in de performance zelf ontmoeten.<sup>133</sup>

Je zou kunnen zeggen dat *Camping Sunset* zowel de cognitieve als de actieve analyse hanteert wanneer ze hun tekst benaderen. Het is niet zo dat ze bewust deze methodes nauwkeurig toepassen, maar zowel uit het

---

<sup>127</sup> Carnicke, *Stanislavski in focus*, 195.

<sup>128</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 90-91.

<sup>129</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 95.

<sup>130</sup> Benedetti, *Stanislavski. An introduction*, 95-96.

<sup>131</sup> Carnicke, *Stanislavski in focus*, 195.

<sup>132</sup> Carnicke, *Stanislavski in focus*, 195.

<sup>133</sup> Carnicke, *Stanislavski in focus*, 212.

interview als uit mijn eigen ervaring tijdens mijn stage merkte ik gelijkaardigheden op tussen hun aanpak en die beschreven door Stanislavski. Als voorbereiding lezen ze de tekst in groep aan tafel en leren ze samen de tekst kennen. Aangezien *Ten Oorlog* in drie delen gespeeld wordt, wordt ook de tekst in drie delen gelezen en elke speelgroep leest de tekst apart van de andere twee groepen. Niet alle spelers van het collectief zijn dus bij elke lezing aanwezig, enkel de delen waarin ze zelf meespelen, maar de dramaturg en de scenograaf zijn er wel telkens bij. Elk lid van het collectief deelt na de lezingen hun impressies met elkaar. *Wat vinden we van de tekst? Welke scènes zijn leuk, en welke niet? Wat lijkt moeilijk? Wat zou leuk zijn om met die scène te doen?* Dergelijke vragen worden collectief beantwoord. In principe werken ze in de beginfase van het creatieproces op een cognitieve manier samen. Ze laten de verbeelding de vrije loop en de eerste lezing van de tekst wordt meteen een *brainstorm*. Een belangrijke opmerking hierbij is dat de collectiviteit bij Camping Sunset reeds in het begin enorm aanwezig is, in tegenstelling tot Stanislavski. De cognitieve analyse stelde binnen het Systeem de acteur ertoe in staat, door middel van allerlei psychologische technieken, om diep in zichzelf te keren en de tekst vanuit voorbije ervaringen te benaderen. Deze hoogst persoonlijke benadering staat in groot contrast met de collectieve benadering van Camping Sunset. Spelersdramaturgie is namelijk collectief van aard en houdt in dat er samen gezocht wordt naar de betekenis van de tekst.

Waar Stanislavski dagen, misschien zelfs weken, wijdt aan intense cognitieve repetities, blijft het voor Camping Sunset slechts bij een paar tekstlezingen. Bovendien is het in deze fase moeilijk om je als speler al in te leven in een personage, aangezien er nog geen rolverdeling heeft plaatsgevonden. Die worden pas na het collectief lezen van de tekst verdeeld. De spelers krijgen twee weken de tijd om de teksten van hun personage(s) van buiten te leren om dan aan hun twee repetitieweken te beginnen. Deze fase van hun creatieproces bezit elementen die toebehoren aan de actieve analyse, waarvan de belangrijkste is dat ze meteen of, in het geval van Camping Sunset, vrij snel de vloer opgaan en beginnen aan de opvoering van hun tekst aan de hand van improvisatie.

Wat die improvisatie bij Stanislavski juist inhoudt, behandel ik aandachtiger in het volgende hoofdstuk, maar de kern ervan is dat improvisatie voor een persoonlijke basis zorgt waarop de voorstelling dan kan bouwen. De geïmproviseerde acties worden tijdens de repetitieperiode geboetseerd naar de woorden van de auteur door de regisseur. Het verschil met Camping Sunset is dat er ten eerste geen regisseur is en dat er ten tweede wel een tekst is, maar die wordt gepercipieerd als louter werkmateriaal. Er is niets vooraf bepaald en er is niemand die zegt wat er moet gebeuren of hoe de voorstelling er uiteindelijk moet uitzien. Alles gebeurt meteen op de vloer en je zou dus kunnen zeggen dat de voorstelling ontstaat uit improvisatie.

### **3.2.2 De kracht van improvisatie**

De actieve analyse vertrekt uit improvisatie en sluit in belangrijke mate aan bij de werking van spelersdramaturgie. Tussen Barba, Stanislavski en Steen zijn er een aantal interessante parallellen omtrent

improvisatie. Zo is improviseren voor hen de eerste stap die de acteurs ondernemen na het lezen van de tekst. Het lichaam is de belangrijkste schakel bij de improvisatie en vertrekt vanuit bewegingen en geluiden. De semantische betekenis van de tekst komt pas hierna aan bod. Barba verstaat improvisatie als “the creation of actor’s material. It is a process which gives life to a succession of physical or vocal actions starting out from a text, a theme, images, mental or sensorial associations, a painting, a melody, memories or fantasies”.<sup>134</sup> Stanislavski gebruikt dan weer het woord *étude* wanneer hij over improvisatie spreekt. In een *étude* voeren acteurs een scène van een tekst op in hun eigen woorden.<sup>135</sup> De autonomie van de acteur is duidelijk aanwezig onder het mom van improvisatie. Improvisatie als eerste stap na het lezen van een tekst maakt dat het creatieproces voortbouwt op de acties die rechtstreeks uit de acteurs voortkomen.

Stanislavski maakt duidelijk gebruik van improvisatie in zijn *Method of physical actions*. Deze methode laat ruimte open voor de acteurs om op een vrije manier te spelen met de vaststaande structuur van de dramatische tekst. Daarom legt Stanislavski zijn studenten op om de dynamische structuur als eerste te leren in plaats van de tekst vanbuiten te memoriseren.<sup>136</sup> Met enkel de nodige informatie over de tekst, beginnen de acteurs aan de improvisatie, waarbij ze ter plekke die dynamische structuur omzetten in acties. Vervolgens wordt er na elke improvisatiesessie terug naar de tekst gekeken, meer dan alleen naar de structuur, om na te gaan in hoeverre hun improvisatie strookt met de tekst. Dan improviseren ze opnieuw, en telkens met meer detail, totdat de improvisaties uiteindelijk nauw overeen komen met de woorden van de auteur. Wanneer dit gelukt is, keren de acteurs definitief terug naar de tekst en beginnen ze aan een gedetailleerde en specifieke portrettering van hun personage.

Het is nodig om bij dergelijke improvisatie een kanttekening te maken. Stanislavski gaat na elke sessie na in hoeverre de geïmproviseerde acties stroken met de tekst. Deze houding duidt enerzijds op het statuut van de tekst dat in de ogen van Stanislavski nog zeer hoog is, anderzijds duidt ze op het feit dat improvisatie voor hem geldt als instrument om tot een analyse te komen. Door telkens terug te keren naar de tekst worden er nieuwe vragen gesteld: *Waarom doet een personage dit? Waarom spreekt hij/zij op zo’n manier?*

In short, what do the images and metaphors, the rhythms and rhymes, indeed all the specific traits of the play’s language reveal about the character’s actions and state of mind? In the next series of improvisations, the actors incorporate more and more of their answers to such questions, and in the process, more and more of the text.<sup>137</sup>

Stanislavski’s actieve analyse maakt bovendien een interessante beweging. De acteurs beginnen met de tekst, leggen ze even aan de kant en keren er daarna naar terug. Deze beweging komt ook terug bij Steen en zijn *silent étude*, een begrip dat hij van Stanislavski ontleent. In deze oefening vraagt Steen zijn studenten om

---

<sup>134</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 27.

<sup>135</sup> Carnicke, *Stanislavski in focus*, 217.

<sup>136</sup> Carnicke, *Stanislavski in focus*, 196-97.

<sup>137</sup> Carnicke, *Stanislavski in focus*, 97.

de tekst *Crave* van Sarah Kane te leren zonder daarbij de tekst al te interpreteren.<sup>138</sup> Hij wil dat zijn studenten weten wat er in de tekst staat en waar deze over gaat, maar hij vraagt hen om niet na te denken over hoe ze de tekst zullen gaan spelen. Vervolgens wil Steen dat zijn studenten hun impressies van de tekst met elkaar communiceren. Hij wil dat ze hun persoonlijke reacties en associaties met elkaar delen, maar op een non-verbale manier. De tekst, en hiermee bedoel ik het geheel van woorden en zinnen die beladen zijn met semantische betekenis, wordt dus als het ware even aan de kant gelegd. Steen zelf is geïnteresseerd in wat voorafgaat aan het gesproken woord, namelijk lichamelijke beweging, gestiek en geluiden. Logischerwijs is de eerste stap bij de benadering van een tekst om deze uit te bewegen. Het lichaam wordt in deze context ingezet op een geheel andere manier dan hoe men het lichaam gebruikt in de alledaagse omgang, aangezien het lichaam hier niet meer gebruikt wordt ter ondersteuning van het gesproken woord, maar juist op zichzelf staat als betekenisgevend mechanisme. Hierin is de invloed van Barba duidelijk te merken. Denk maar aan het principe van de *daily* en *extra-daily* technieken, die ik reeds besproken heb in het hoofdstuk over scenic presence. Het lichaam wordt zodanig onconventioneel gebruikt dat niet alleen de speler een nieuw bewustzijn krijgt over zichzelf en diens bewegingen, maar ook de toeschouwer voelt zich affectief verbonden met de speler voor zich. De improvisatie-oefeningen wakkeren deze scenic presence aan, omwille van de organische en pure kwaliteiten van de bewegingen die voortkomen uit die improvisatie.

Tijdens de tweede stap wordt de *silent étude* minder *silent*, aangezien er bij deze stap geluiden bijkomen. “At some point, when I experience a specific movement as being *organic*, I ask the student *to give sound* to that movement. Sound as *result* of that movement, the movement being the *cause* and the sound being the *effect*.”<sup>139</sup> Deze fase in de oefening stelt de studenten in staat om na te denken over de relatie tussen beweging en geluid. Er wordt bovendien ook geëxperimenteerd met deze relatie door bijvoorbeeld beweging en geluid van elkaar los te koppelen, te de-synchronizeren. “By doing that, students experience the mutual influence of movements and sound.”<sup>140</sup> Uiteindelijk, als laatste stap, komt de tekst terug en wordt ze binnengebracht in de bewegingen en de geluiden uit de vorige twee fases. Het is belangrijk te onthouden dat de tekst er als laatste bijkomt en zich dus in principe moet aanpassen aan het materiaal van de studenten. Steen waarschuwt ervoor dat men de neiging heeft te hervallen in de semantische betekenis van de tekst en voert dit deel van de oefening lijn per lijn uit.<sup>141</sup> De studenten hebben de ruimte om de verhouding tussen beweging, geluid en tekst te ontdekken in alle rust. Mitch Van Landeghem beaamt dit en zegt dat wanneer er in deze fase een fout zou voorkomen, bijvoorbeeld doordat de tekst de beweging overschaduwde, de student terugkeert naar de eerste stap. De beweging komt weer centraal te staan en de oefening ontplooit zich opnieuw. Zo illustreert hij dat “je nooit gaat stoppen met bewegen. (...) Het was niet, zeg maar, alleen de woorden. Dat was echt altijd het laatste dat erbij kwam en het eerste dat weer verdween.”<sup>142</sup>

---

<sup>138</sup> Steen, *Being in playing*, 23-27.

<sup>139</sup> Steen, *Being in playing*, 33.

<sup>140</sup> Steen, *Being in playing*, 33.

<sup>141</sup> Steen, *Being in playing*, 34.

<sup>142</sup> Van Landeghem, interview, XI

Het is niet zo dat Camping Sunset de tekst *Happiness* of *Ten Oorlog* exact op die manier hebben benaderd. De spelers zullen zeker niet eerst enkel uitbeelden hoe koning Richard II zijn hovelingen laat duelleren of hoe Northumberland afscheid zou nemen van zijn zoon Percy, om er dan in de volgende stap geluiden aan toe te voegen.<sup>143</sup> Dat doen ze niet. De oefening die ze in de les van Steen gedaan hebben leert hen wel het belang van bewegingen en geluiden in relatie tot de tekst. Ze leren als het ware via de improvisatie hun lichaam op een andere manier kennen en maken hiervan gebruik wanneer ze nieuwe stukken opvoeren. Improvisatie als instrument om een soort lichamelijke kennis op te bouwen is althans één manier om er gebruik van te maken. De andere, en die is trouwens opvallender voor de toeschouwer, is dat de spelers van Camping Sunset op scène voor publiek ook veel improviseren. De improvisatie houdt de spontaniteit van hun spel in stand. Dit is ook een van de kenmerken van improvisatie volgens Barba. In *On directing and dramaturgy* stelt hij dat improvisatie ook individualisatie betekent: “Evening after evening the actor infuses life into the character’s actions, repeating a score which is often fixed down to the smallest detail. (...) It is the capacity ‘to interpret’ their scores every evening with different nuances (...)”.<sup>144</sup> Improvisatie brengt nieuwe interpretaties met zich mee en daarmee eveneens nieuw leven. Bovendien vraagt ook de locatie van hun voorstellingen om een houding die ruimte overlaat voor improvisatie. Nog meer bij *Ten Oorlog I* dan bij *Happiness*, aangezien de oude wasserij nog best afgesloten is van de buitenwereld. De loods in de haven van Gent daarentegen is open langs alle kanten en het zicht van het publiek reikt veel verder dan het speelvlak. Veel omgevingsgeluiden bereiken het oor van zowel de toeschouwer als de speler. De goederentrein die elke avond passeert zou enorm storend kunnen zijn, maar de incorporatie van de omgeving door de spelers draagt bij aan de spontaniteit van hun spel.

---

<sup>143</sup> *Ten Oorlog I*.

<sup>144</sup> Barba, *On directing and dramaturgy*, 27.

13 juni. Laatste repetitieavond.

“Gebruik de ruimte.” De ruimte is meer dan alleen het grote speelveld. De kracht van de Loods ligt niet enkel in die uitgestrektheid. Het is zelfs gevaarlijk, zeker als je het speelveld gebruikt om maar te gebruiken.

De Loods is meer dan alleen deze grote betonnen vloer met tientallen zuilen die de diepte beamen. De Loods is het water dat ernaast stroomt. Het is de speeltuin achteraan waar kinderen zo gretig de glijbaan afdalen. De Loods is ook dat muziekgroepje dat uit volle borst Titanium van David Guetta zingt op een zondagmiddag. De Loods is de ondergaande zon die verdorie een halfuur lang in onze ogen schijnt en ons quasi verblindt. De Loods is dat allemaal en gebruik dat ook. Nu ja, misschien niet de zon, die is echt lastig want zo ziet niemand Gilles' lichtontwerp.

Maar die jongens op dat basketpleintje die zich zonder schroom bezighouden met hun spel, die trein die elke avond een stuk of drie keer op haar gemak voorbij bolt met een bulderend geluid... Dat is allemaal de Loods. We zien, horen, voelen en ruiken het toch. Jullie ook. Gebruik het dan maar.



### 3.3 ONTMOETING MET HET PERSONAGE

#### 3.3.1 Van de Paradox over de toneelspeler naar het Dilemma van de acteur

Doorheen de theatergeschiedenis, en dan vooral die recentste waarin de acteur steeds meer autonomie krijgt en neemt, is de emotionele bijdrage van die acteur een discussie waard geweest. Deze discussie noemt men de *paradox van Diderot* en handelt over de vraag of acteurs de emoties van hun personage al dan niet echt moeten voelen om ze te spelen.<sup>145</sup> Denis Diderot (1713-1784), Franse filosoof en toneelschrijver, schrijft in de jaren 1770 de *Paradox over de toneelspeler* neer, waarin hij stelt dat een goede acteur tijdens het acteren niets voelt en juist daarom zo'n goede acteerprestatie kan neerzetten. Door een rationele benadering van het personage kan de acteur het publiek maximaal beroeren. Het talent van de acteur ligt er dus in om afstand te doen van zichzelf en diens eigen emoties om vervolgens in de fictie te kruipen van het spel. Bovendien is Diderot van mening dat indien de acteur zich inlaat met eigen emoties dat dat het spel zou verstoren, met als gevolg dat het publiek niet meer geëmotioneerd zou zijn. De paradox zit dus in het idee dat maximale emotie bereikt wordt door een acteur die zo rationeel mogelijk een personage opvoert. Diderot neemt met deze uitspraken een extreem anti-emotioneel standpunt in en dat zorgt uiteraard voor een tegengestelde beweging die wél pleiten voor de echte emotionele beleving door de acteur.

De paradox van extremen zoals ze was vormgegeven door Diderot maakt op het einde van de negentiende eeuw plaats voor een genuanceerder dilemma.<sup>146</sup> Zowel de emotionalistische visie als die van de anti-emotionalisten blijkt te kortzichtig te zijn. Het *dilemma van de acteur* buigt zich nu over de vraag in welke mate de acteur met het hoofd dan met het hart moet spelen. In welke mate moet een acteur zich inleven in het personage? Het is interessant dat de paradox nu geëvolueerd is naar een meer open vraagstelling die, in tegenstelling tot de paradox, niet op zoek is naar een 'ja' of een 'nee'. Dit debat waarin men op zoek gaat naar de 'juiste' staat van emotionaliteit, brengt nieuwe opvattingen over speelstijlen naar boven. Zo zijn er volgens Elly Konijn en Astrid Westerbeek in *Acteren en emoties* (1997) drie grote acteerstijlen te onderscheiden die het hedendaags theaterlandschap aanzienlijk beïnvloed hebben, namelijk de acteerstijl die vraagt om inleving, de stijl die vraagt om distantie en de stijl die gevoed wordt door zelfexpressie. Deze drie stijlen zijn in het leven geroepen door respectievelijk Stanislavski, Brecht en Grotowski. Elkeen van deze stijlen mengt zich in het debat en hanteert een eigen opvatting over hoe een acteur een personage zou moeten benaderen.

Jan Steen gaf zijn doctoraat de titel *Being in playing*, in de Nederlandse vertaling klinkt deze als "het zijn in het spelen", en hiermee vat Steen in principe het dilemma van de acteur samen: hoe verhouden het zijn en het spelen van de acteur zich tot elkaar? *Being in playing* is één groot gesprek waarin Steen verschillende

---

<sup>145</sup> Elly Konijn en Astrid Westerbeek, *Acteren en emoties*, (Amsterdam: Boom, 1997), 22-25.

<sup>146</sup> Konijn en Westerbeek, *Acteren en emoties*, 36-38.

antwoorden op deze vraag formuleert, vanuit verschillende standpunten. Steen is zowel een acteur als een regisseur, als (voormalig) student en docent, en elke functie brengt een andere stem met zich mee in het debat. Elkeen reflecteert op hun eigen manier over de term *scenic presence* en in het vierde hoofdstuk, *On Actor/Role*, discussiëren de stemmen over de relatie tussen de speler en diens personage. Hierbij worden de ideeën van Stanislavski, Brecht en Grotowski naast elkaar besproken, zonder daarbij een oordeel te vellen welke methode de juiste zou zijn. Steen bespreekt de drie acteerstijlen als drie grote stapstenen om de spelersdramaturgie te duiden. Ondanks een aantal fundamentele verschillen in de drie acteerstijlen, blijft het aandeel van de acteur het grootst. Afhankelijk van de stijl is er sprake van een identificatieproces of een interpretatie van een personage. Hoe dan ook, de acteur's houding ten opzichte van het personage is een doorslaggevende factor in de betekenisvorming van de performance. Steen reikt zijn studenten een aantal mogelijkheden aan en die maken dan de eigen beslissing hoe ze zich al dan niet willen identificeren met hun personage. En dit is ook acteursdramaturgie.

### 3.3.2 Drie antwoorden op het dilemma en dat van *Camping Sunset*

Het inlevend acteren, de acteerstijl waarvan Stanislavski de geestelijke vader is, vereist een acteur die volledig in de huid kruipt van het personage en diens emoties zich zodanig toe-eigent opdat de gespeelde emotie waarachtig lijkt.<sup>147</sup> De grens tussen personage en acteur vervaagt en de twee worden als het ware één lichaam. De acteur voelt tijdens de acteerprestatie de emoties die het personage ervaart en denkt wat het personage denkt. Stanislavski zette deze acteerstijl op de kaart met zijn Systeem, een soort grammatica die hij aan zijn studenten aanleert opdat ze in de huid kunnen kruipen van hun personage. Een van de instrumenten die het Systeem aanreikt is het gebruik van het affectieve of emotioneel geheugen van de acteur zelf. Dit houdt in dat de acteur als het ware in diens eigen verleden graaft naar ervaringen die bepaalde emoties oproepen om op die manier een waarachtige acteerprestatie neer te zetten. Het is wel zo dat de acteur deze psychologische duik in het eigen verleden gebruikt om te zoeken naar emoties die overeenkomen met die van het personage. Je zou dus kunnen zeggen dat in de inlevende acteerstijl de acteur zichzelf instrumentaliseert om het personage zo waarachtig mogelijk te kunnen spelen, met als gevolg dat het lichaam van de acteur verdwijnt achter die van het personage. Het dilemma van de acteur is met andere woorden 'opgelost'. Het vraagstuk berust op de spanning tussen de acteur en het personage, maar aangezien acteur en personage één worden houdt deze spanning op en is dus ook het dilemma onzichtbaar geworden. Stanislavski maakt gebruik van de Russische term *perezhivanie*, vertaald naar het Engels als *experiencing* door Benedetti, en hiermee doelt hij op een emotionele identificatie tussen acteur en personage.<sup>148</sup> De acteur speelt niet, maar ervaart wat het personage ervaart.

---

<sup>147</sup> Konijn en Westerbeek, *Acteren en emoties*, 43-45

<sup>148</sup> Steen, *Being in playing*, 127.

According to Stanislavski that state is a *creative* state in which spontaneity can occur. The actor is totally involved: he is fully committed to what he is doing, in the actual moment, in an immediate way. (...) The actor is actually present in the literal 'here-and-now mode' of a performance. He is wholly present within his actions. Stanislavski asks the actors to be aware of what is happening on stage and to understand what is happening there through their senses, through their sensations, through their experiences, through experience.<sup>149</sup>

Merk op dat in dit citaat uit Jan Steens doctoraat de scenic presence van de acteur doorleeft in de vorm van experiencing. Ik had dit principe in mijn hoofdstuk *Van scenic presence tot een staat van spelen* ook kunnen bespreken. Ik heb dit echter niet gedaan om twee redenen: ik beschouw experiencing in zekere zin als een ander woordgebruik voor de ideeën omtrent het affectief geheugen én de actie op de vloer, en deze begrippen bespreek ik uitvoerig in het hoofdstuk over de ontmoeting met de tekst. De tweede reden is dat ik ervan overtuigd ben dat experiencing, of het inlevend acteren in het algemeen, weinig van toepassing is bij *Camping Sunset*. De centrale doelstelling van het inlevend acteren houdt in dat het publiek gelooft dat de acteur het personage is. Volgens deze stijl zou ik moeten geloven dat Joeri Happel aan het begin van het stuk sterft als Hertog Gloster. Maar dat is niet het geval noch waar *Camping Sunset* naar streeft. De geloofwaardigheid zit niet in de waarachtige portrettering van de personages. De geloofwaardigheid zit wel in het plezier tijdens het spelen, en voornamelijk in hun persoonlijke interpretatie van de personages die ze spelen. Het is in het theater van vandaag niet nodig om een personage waarachtig te spelen en al zeker niet hoe dat personage lang geleden is neergeschreven door, bijvoorbeeld, Shakespeare. Wat ik veel interessanter vind om te zien, is hoe een speler een personage interpreteert om dan vervolgens die interpretatie te spelen voor publiek. Dit strookt met *Camping Sunsets* opvatting over spelersdramaturgie: de spelers zijn tijdens het spelen op zoek naar wat de voorstelling en de personages zouden kunnen betekenen. Zowel tijdens de repetities als tijdens de speelperiode zijn ze continu aan het interpreteren en herinterpreteren. Dit maakt hun spel dynamisch en is ook hun invulling van de personages onderhevig aan verandering.

Tegenovergesteld aan het inlevend acteren staat het distantiërend acteren, een speelstijl waarbij de acteur zich juist zo min mogelijk inleeft in het personage. De Duitse theatermaker, Bertolt Brecht (1898-1956), heeft zijn carrière gevormd rond deze acteerstijl. Hij laat zijn acteurs emoties uitbeelden in plaats van voelen. Het talent van de acteur ligt dan niet meer in het waarachtig weergeven van de emotie, maar juist in de technische beheersing van zowel de eigen emoties als die van het personage. Deze afstandelijke speelstijl is een belangrijk onderdeel van Brechts *episch theater*, waarmee hij een maatschappij-kritisch theater beoogt. Door middel van vervreemding en de daarbijhorende bevreemdende technieken zoals de distantiërende acteerstijl, wil Brecht de maatschappij, die als vanzelfsprekend geacht wordt, ter discussie stellen. Hij wil zijn publiek actief laten nadenken over de heersende politieke en sociale instituten en is ervan overtuigd dat deze manier van spelen de juiste manier is om tot het gewenste resultaat te komen. Zo laat hij zijn acteurs niet leiden door emoties, maar laat hen deze juist uitbeelden, met als gevolg dat er als het ware een reflectie

---

<sup>149</sup> Steen, *Being in playing*, 127.

over de personages en het narratief op scène plaatsvindt. In tegenstelling tot Stanislavski, die streeft naar een waarachtig spel, wil Brecht de illusie van het theater benadrukken dankzij die vervreemding. Hij lost het dilemma van de acteur op door deze volledig naast het personage te plaatsen en door zowel de acteur als het personage te tonen. Beiden zijn nodig om tot die bevreemding te komen.

Steen beschouwt het episch theater en vooral het distantiërend spelen niet bepaald een speelstijl, aangezien Brecht weinig technische skills aanreikt die deze staat van distantie bereiken, althans niet in diezelfde mate als Stanislavski en Grotowski doen. Ik vat het theater van *Camping Sunset* echter wel vrij Brechtiaans op, maar dan niet zo gedreven vanuit een politieke houding zoals Brecht. De theatraliteit in hun spel werkt vaak bevreemdend. Bewegingen, mimiek en uitspraken kunnen soms zo extravagant zijn dat de bubbel van geloofwaardigheid doorprikt wordt. De illusie van het theater valt in zekere zin weg en in de plaats komt er ruimte voor het publiek om een kritische houding aan te nemen. Dit wordt trouwens ook tekstueel aangemoedigd wanneer bijvoorbeeld Eleonore Van Godstenhoven in het begin van *Ten Oorlog I* als zichzelf commentaar geeft op het gebrek van vrouwelijke personages in het werk van Shakespeare en Lanoye. Ze richt haar spel rechtstreeks naar het publiek terwijl ze uit haar rol stapt:

HERTOGIN GLOSTER  
Bon, dat was het dan  
voor de hertogin zit het er al op  
Eén vrouw, één scène,  
schandalig eigenlijk.  
Bon, ik ga uw broer nonkel York zelf wel zoeken voor wraak.<sup>150</sup>

Of wanneer Loes Swaenepoel de fictie van het theater doorbreekt door tijdens haar toespraak als koning Hendrik IV de theatertekst van Lanoye uit haar kroon te halen en ze de tekst parafraseert in plaats van speelt. Terwijl ze dit doet, wijst of knipoogt ze naar Tom Lanoye die in het publiek zit. Als toeschouwer zie je geen koning Hendrik meer, maar je kijkt naar Swaenepoel die de inhoud van de toespraak slechts weinig belangrijk vindt. De lange speech die Lanoye meer dan twintig jaar geleden tot in het detail én in rijm neerschreef, vat Swaenepoel samen in slechts twee woorden: discipline en recht. “Dat is belangrijk!”<sup>151</sup> Ze staat op scène als zichzelf en geeft het publiek haast letterlijk mee welke zinnen en woorden in de tekst belangrijk zijn om het karakter van de koning te begrijpen. Het artificieel karakter van het theater wordt op die manier blootgelegd, waardoor ik meer speler dan personage zie.

Een derde antwoord op het dilemma is de zelfexpressieve stijl, waarbij de authentieke emoties van de acteur zelf centraal staan.<sup>152</sup> Men spreekt in dit geval niet zozeer over het spelen van emoties, maar juist het tonen ervan. De acteur wendt zich tot de eigen emoties om op die manier een authentieke acteerprestatie neer te

---

<sup>150</sup> *Ten Oorlog I*.

<sup>151</sup> *Ten Oorlog I*.

<sup>152</sup> Konijn en Westerbeek, *Acteren en emoties*, 49-51.

zetten. Deze stijl verschilt van het inlevend acteren in de zin dat het graven in het eigen psychologisch verleden niet ten dienst staat van een personage, zoals dat bij Stanislavski wel het geval is. De zelfexpressieve stijl is gericht op het tonen van de acteur in plaats van het personage. De rol van het personage is slechts een handig instrument waar de acteur gebruik van maakt om zichzelf helemaal bloot te geven aan het publiek. Jerzy Grotowski is een van de bekendste vertegenwoordigers van het expressief acteren en ook Eugenio Barba bevindt zich binnen deze stijl. Het is dan ook interessant om de term acteursdramaturgie te bekijken binnen de context van zelfexpressie. De acteur is de essentie van het theater en de spontaniteit van diens acties hebben de grootste impact op de toeschouwer. Het is dus belangrijk om die spontane acties de ruimte te geven zich te ontwikkelen.

Bovendien gaat het zelfexpressief acteren om het blootleggen van de innerlijke kern en in deze gedachte zie ik een parallel met de spelersdramaturgie van *Camping Sunset*. Het is niet zo dat het bij hen specifiek gaat over het blootgeven van de spelers aan het publiek, maar waar het vooral om gaat is dat zij als spelers samen zoeken naar het spel dat hen ligt. Spelen is een zoektocht naar hoe zij een personage willen benaderen en deze zoektocht willen ze dan ook tonen door het publiek meer dan één keer uit te nodigen voor hun spel. In een interview met het theatertijdschrift *Etcetera* spreekt Flor Van Severen over een zekere transparantie in het spelen. Hij wil zich als acteur niet achter zijn personage verstoppen, maar wil juist zichzelf tonen. Carine Van Bruggen voegt op haar beurt toe dat spelen vanuit een spelersdramaturgie voor haar betekent dat de relatie tussen tekst, personage en acteur doorlaatbaar is. Transparantie gaat bij haar om het tonen van de zoektocht waarbij ze een tekst eigen probeert te maken.<sup>153</sup> Zo maakt Louise Bergez in *Ten Oorlog I* haar personage Jan Van Gent ook eigen en de voorstellingenreeks is eigenlijk het tentoonstellen van die zoektocht. In het begin vertrok haar portrettering van dat personage veel meer uit woede, kwaad om het onrecht dat haar werd aangedaan door de verbanning van haar zoon Hendrik Bollingbroke. Een paar avonden later valt het mij op dat Bergez niet meer boos, maar teneergeslagen op het podium staat en het is deze Jan Van Gent die mijn aandacht veel meer vat.<sup>154</sup>

Grotowski vult het zelfexpressief acteren aan met de creatie van het sober theater, een theatervorm die enkel bestaat uit de acteur en het publiek. Theatrale aspecten zoals decor, kostuum, make-up en lichtontwerp staan deze relatie in de weg en worden dus achterwege gelaten. Dit is allesbehalve het geval bij *Camping Sunset*. De locatie is meer dan alleen hun decor. Het is alsof de oude wasserij en Loods 20 de extra spelers in het collectief zijn. De zoektocht naar een locatie is een zoektocht naar een locatie met veel speelmogelijkheid. Net zoals een tekst een uitnodiging moet zijn om te spelen, dient ook de locatie veel opties en speelruimte te bezitten. In de werfachtige oude wasserij wordt er doorheen de voorstelling gebruikt gemaakt van de meerdere verdiepingen die zichtbaar zijn voor de toeschouwers. Er zijn veel gangen waarlangs spelers verdwijnen en weer tevoorschijn komen, en op sommige momenten in de voorstelling

---

<sup>153</sup> Charlotte De Somviele, "Als spelen en maken één worden. Drie (bijna) KASK-alumni over de kracht van acteurstheater," *Etcetera* nr. 160 (2020): 34.

<sup>154</sup> *Ten Oorlog I*.

rennen alle spelers in sportkledij kras door elkaar, de trappen op en af, over de scène.<sup>155</sup> Ook in *Ten Oorlog I* beperkt het spel zich niet enkel tot het speelvlak voor de neus van de toeschouwer: midden op de scène is er een trap die naar de kelder leidt en ook daar wordt gebruik van gemaakt. Niet alleen als handige passage, maar er worden ook scènes gespeeld onder de grond, de wandelgangen van het paleis.<sup>156</sup> Het vernuftige gebruik van de ruimte op een niet al te subtiele manier legt de illusie van het theater bloot. Er wordt niet gedaan alsof de loods echt het paleis van Richard II zou zijn, maar de spelers tonen dat ze spelen met de ruimte.

---

<sup>155</sup> *Happiness*.

<sup>156</sup> *Ten Oorlog I*.

24 juni. Speeldag 9.

Het dagelijkse ochtendritueel komt maar traag op gang. Waar de vorige dagen het rondje vurig van start ging, wordt er nu in stilte naar elkaar gekeken in afwachting tot iemand iets zou zeggen. Luide woorden doorbreken de oorverdovende stilte: “Ik word niet meer verrast. Ik speel op automatische piloot. Ik verras mezelf ook niet meer”.

De reservebank aan de zijkant van het veld is ontdaan van z'n spanning. Er wordt niet meer aangemoedigd. De spelers weten hoe de wedstrijd gespeeld zal worden. Passen worden gegeven zoals ze gisteren van de ene speler naar de andere werden gekatapulteerd. Goals worden gescoord zoals ze gisteren vlotjes het doel ingingen. Die arm van Bollingbroke gaat de lucht in net zoals ze gisteren de lucht inging. En eergisteren. En de dag daarvoor. De spelers op het rustbankje kijken niet meer, maar wachten tot het aan hen is om het veld terug op te gaan. Ze wachten tot het weer aan hen is om met de bal te gaan lopen en het spel van gisteren weer te spelen. De wedstrijd wordt gespeeld op automatische piloot.

“Het rustbankje werkt niet meer.” Het heeft zijn dienst bewezen: het bankje heeft geholpen toen het nodig was. Toen er 10 dagen geleden gezocht werd naar nieuwe energie, zijn we er vandaag weer naar op zoek. Toen 10 dagen geleden het bankje de oplossing was, is datzelfde bankje vandaag het probleem. Er is nood aan een nieuw spelplan. Nieuwe posities en nieuwe aanvallen, waarmee we onszelf en ons publiek kunnen verrassen. “Misschien moeten we ons eens verstoppen achter de zuilen van de loods?”

# CONCLUSIE

## SPELEN OM TE ZOEKEN EN ZOEKEN OM TE SPELEN

*Spelen en zoeken* is een onderzoek naar de strategie achter de spelersdramaturgie van Camping Sunset. *Happiness* en *Ten Oorlog I* zijn het resultaat van een liefde voor spel en repertoire dat zich vertaalt in hun spelersdramaturgie. Camping Sunset gelooft dat een voorstelling vorm krijgt door het spelen voor publiek en kiest daarom voor een korte repetitieperiode van twee weken, om vervolgens minstens even lang voor het publiek te staan. Deze extreme keuze vergt een extreme aanpak en daar komt spelersdramaturgie handig bij te pas. Spelersdramaturgie draait bij Camping Sunset om de collectieve zoektocht die vervat zit in het spelen. De spelers zoeken de betekenissen van de tekst of de personages door middel van het spel. Aan de start van de repetitieweken is er nog niets bepaald. Er zijn vooraf nog geen beslissingen genomen, want die worden immers pas samen op de vloer gemaakt. Van de spelers tot de scenograaf en van de dramaturg tot het kostuumteam, iedereen draagt bij aan de zoektocht naar hun interpretatie van het stuk.

Spelersdramaturgie is echter niet verzonnen door Camping Sunset. Althans niet helemaal, want het is verwant aan de bestaande acteursdramaturgie, een begrip dat Eugenio Barba introduceerde. Acteursdramaturgie maakt een belangrijk deel uit van Barba's theoretische opvatting omtrent de organisatie van een voorstelling. De dramaturgie van de acteur is het cruciaal vertrekpunt in het creatieproces en bevindt zich in het organische level, het eerste level van de structuur van een performance. Dit level bestaat uit de individuele contributies van de acteurs en omvatten diens fysieke en vocale acties. Het is het materiaal waarmee gewerkt zal worden en waaruit de voorstelling vorm zal krijgen. Bovendien heeft dit level, juist omdat het vertrekt vanuit de organische acties van de acteur, reeds een grote impact op de beleving van de toeschouwer. Deze beleving komt tot uiting onder de noemer van kinesthetische energie en houdt in dat de toeschouwer fysiek geaffecteerd wordt door de acties van de acteur. Het is dan uiteraard belangrijk dat in dit level, waar de acteur centraal staat, er een organische dramaturgie van de acteur aanwezig is.



De acteursdramaturgie van Barba bezit een strategie, die inhoudt dat een voorstelling georganiseerd wordt volgens een bepaalde structuur. Een structuur die een performance onderverdeelt in verschillende levels, met elk een eigen dramaturgie. Het doel van deze dramaturgische organisatie is om de scenic presence van de acteur te vrijwaren. De organische dramaturgie omvat dan ook verschillende technieken en concepten waarmee de acteur de eigen scenic presence mee kan verhogen. Barba ontwikkelde deze strategieën aan de hand van een antropologische studie naar het pre-expressieve lichaam van performers. Met zijn recurring principles omvat hij een aantal basisprincipes, waarmee de acteur aan de slag kan. Het gaat voornamelijk om een nieuw gebruik van het lichaam dat zich in een theatrale context onderscheidt van het dagdagelijkse gebruik. Dankzij het nieuw, en bovendien intenser, bewustzijn over het eigen lichaam, zullen ook diens acties een grotere impact hebben op de toeschouwer.

Jan Steen verwijst in zijn doctoraat, als het ware een verantwoording voor zijn doceerpraktijk aan het KASK, naar Eugenio Barba. Scenic presence is de kwaliteit van een acteur die Steen zijn studenten aanleert. In zijn doctoraat bespreekt hij verschillende technieken, oefeningen en methodes die hij zijn studenten aanreikt, waarop zij dan hun theatrale kwaliteiten verder kunnen ontwikkelen. Acteursdramaturgie vormt hier een belangrijke rode draad, aangezien de autonomie van de student voorop staat en Steen hen vooral wil laten zoeken en leren. Deze houding komt sterk naar boven wanneer Steen de Feldenkraismethode bespreekt. Deze methode focust op een nieuw bewustzijn over het lichaam, met als resultaat dat men zich meer verbonden voelt met het eigen lichaam, alsook met een andere blik leert kijken naar het lichaam van een ander. Steen maakt handig gebruik van de Feldenkraismethode in zijn rol als docent: het leert hem beter te kijken naar wat zijn studenten doen op de vloer. Het is niet zo dat de studenten de Feldenkraistechnieken expliciet aangeleerd krijgen tijdens de les, maar de open houding van Steen wordt wel doorgegeven aan zijn studenten. Via vrije bewegingen en improvisaties leren zijn studenten hun lichamen beter kennen. Uiteindelijk zal dit bewustzijn resulteren in een staat van spelen, waarmee de acteurs eender welke tekst organisch kunnen benaderen.

Camping Sunset heeft niet diezelfde opvatting over dramaturgie als een organiserend instrument als Barba, noch maakt het collectief zo frequent gebruik van technieken om de scenic presence te verhogen zoals Steen hen aangeleerd heeft. De lessen van Steen hebben echter wel de spelersdramaturgie van Camping Sunset beïnvloedt. Het nieuw bewustzijn over het lichaam en het belang van improvisatie dragen bij aan de manier waarop een voorstelling bij hen tot stand komt. Dat is namelijk door actief te zoeken. De staat van spelen waarmee het collectief repertoireteksten benadert is een open houding die hen toelaat de betekenis ervan te zoeken tijdens het spelen. Een repertoiretekst is dus een onderdeel van die zoektocht en daar mag mee gewerkt worden, wat de status van de tekst juist ondergeschikt maakt aan de autonomie van de speler. Een tekst in relatie tot spelersdramaturgie houdt in dat die tekst deel is van de speler. Het is de interpretatie van de speler over de tekst die uiteindelijk gespeeld wordt en juist dat is interessant aan het opvoeren van repertoire.

Die open houding ten opzichte van de tekst vormt de basis van hun tekstanalyse, die al spelend gebeurt. De repertoiretekst wordt begrepen door middel van het spel en op de vloer komen de interpretaties naar boven. Deze manier lijkt enorm sterk op de actieve analyse van Stanislavski, opvolger van de cognitieve analyse. Deze cognitieve analyse draait om de verbeeldingskracht van de acteur door zichzelf en de eigen ervaringen te instrumentaliseren om beter in de huid te kunnen kruipen van het personage. Het is wel zo dat Camping Sunset ook een enorme verbeeldingskracht heeft, maar kenmerkend aan de cognitieve analyse is dat de acteurs samen met de regisseur wekenlang aan tafel zitten om de tekst volledig te begrijpen. Uren worden gespendeerd om de beweegredenen van de personages te achterhalen, maar Camping Sunset doet dit niet op deze manier. Ze staan meteen na het lezen van de tekst op de vloer en beginnen meteen te improviseren hoe ze die zullen opvoeren. Het vooropstellen van de improvisatie maakt dat de analyse, en uiteindelijk ook de opvoering, een organische en persoonlijke invulling bezit. De autonomie van de speler staat hierbij centraal.

Camping Sunset heeft een werking die duidelijk strategisch van aard is. Ze kiezen ervoor om niet eerst vier weken rond de tafel te zitten om de tekst te proberen begrijpen, om vervolgens die interpretatie te repeteren en op te voeren. Die interpretatie komt aldoende en spelersdramaturgie dient dan als een wakend oog om ruimte te voorzien voor de spelers om na te denken. Net zoals acteursdramaturgie waakt spelersdramaturgie over de autonomie van de spelers, maar is het in tegenstelling tot bij Eugenio Barba geen onderdeel van een groter dramaturgisch inzicht waarbij de organisatie van het maakproces tot in het detail is bepaald. Bovendien is hun spelersdramaturgie collectief van aard, een groot verschil met de individuele acteursdramaturgie. De open houding, de staat van spelen, die Jan Steen zijn studenten heeft meegegeven, maakt van de acteursdramaturgie een spelersdramaturgie.

# BIBLIOGRAFIE

Barba, Eugenio. *On directing and dramaturgy. Burning the house*. Vertaald door Judy Barba. New York, NY: Routledge, 2010.

Barba, Eugenio, *The paper canoe: A guide to theatre anthropology*. Vertaald door Richard Fowler. Londen: Taylor & Francis, 2005.

Benedetti, Jean. *Stanislavski. An introduction*. New York, NY: Routledge, 2004.

“Blauwe Maandag Compagnie – Luk Perceval. Ten Oorlog.” Laatst geraadpleegd op 18 maart 2021, <https://desingel.be/nl/programma/theater/blauwe-maandag-compagnie-luk-perceval-ten-oorlog>.

Boots, Lennert, Gilles Pollak, Carine Van Bruggen en Mitch Van Landeghem (leden van Camping Sunset). Interview door Roosje Mestdagh (student Universiteit Gent). April 2021.

Camping Sunset. *Happiness*. Amsterdam: De Nieuwe Toneelbibliotheek, 2020.

Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavski in focus. An acting master for the twenty-first century*. London: Routledge, 2009.

Coussens, Evelyne. “Van aanklacht naar klucht. TG Stan en Toneelgroep Amsterdam/NTGent brengen Maxim Gorki met een (grim)lach.” *Etcetera* nr. 142 (2011): 42-48.

De Somviele, Charlotte. “Als spelen en maken één worden. Drie (bijna) KASK-alumni over de kracht van acteurstheater.” *Etcetera* nr. 160 (2020): 26-34.

Grotowski, Jerzy, Eugenio Barba en Peter Brook. *Towards a poor theatre*. New York, NY: Routledge, 2002.

“Happiness. Camping Sunset.” Laatst geraadpleegd op 18 maart 2021, <https://www.campo.nu/nl/production/17340/happiness>.

*Happiness*. Door Camping Sunset. Gent: De Wasserij (locatietheater), 25 augustus 2020.

“International School of Theatre Anthropology.” Laatst geraadpleegd op 31 maart 2021, <http://old.odinteatret.dk/research/ista.aspx>.

Konijn, Elly, en Astrid Westerbeek. *Acteren en emoties*. Amsterdam: Boom, 1997.

Laermans, Rudi. “Klein éloge van het repertoire.” *Etcetera*, nr. 156 (2019): 31-38.

Lanoye, Tom. *Ten oorlog*. Amsterdam: Prometheus, 1997.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of perception*. (1945) Vertaald door Donald A. Landes. Londen: Routledge, 2014.

Stalpaert, Christel. *Geschiedenis van het moderne theater*. Cursusmateriaal, academiejaar 2017-2018, 305-36.

Steen, Jan. “L’être et le jouant – Het zijn in het spelen – Being in playing.” Gent: Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte; Universiteit Gent. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK), 2014.

*Ten Oorlog I*. Door Camping Sunset. Gent: Loods 20 (locatietheater), 15 juni 2021.

Van Landeghem, Mitch. “Verover het repertoire. Statement over repertoire.” Laatst geraadpleegd 10 mei, <https://e-tcetera.be/verover-het-repertoire/>.

*Who's afraid of Virginia Woolf?* Door Wolf Wolf. Gent: NTGent Minnemeers, 26 maart 2019.

# Bijlagen

## BIJLAGE 1: INTERVIEW

Met Camping Sunset (Lennert Boots, Gilles Pollak, Carine Van Bruggen, Mitch Van Landeghem)  
Door Roosje Mestdagh (student Universiteit Gent)

**Dag Gilles en Lennert. Jullie hebben jullie opleiding niet aan het KASK gevolgd, maar ergens anders. Mijn eerste vraag is dan: hoe zijn jullie in aanraking gekomen met spelersdramaturgie? Is dat pas sinds Camping Sunset of hebben jullie hier al eerder van gehoord?**

**Lennert:** Ik heb dramaturgie gestudeerd en ik heb ook Jan Steen en ook Eugenio Barba en anderen gebruikt voor thesissen en weet ik veel wat ik allemaal heb moeten schrijven. Ik vind het dus interessant dat je het hier nu over hebt. Ik ben wel benieuwd hoe jij zijn spelersdramaturgie precies definiëert, want ik maak zelf... Maar dit is een beetje lastig. Het is heel moeilijk om te spreken voor Camping Sunset, want we zijn een groep van bijna meer... nu bijna 26, denk ik. Ja, 26 mensen en wij hebben geen ideologie of iets dergelijk, wij hebben allemaal een eigen mening, die wel of niet, zo af en toe ergens in een voorstelling terechtkomt. Het is dus heel erg moeilijk om te zeggen wat wij juist spelersdramaturgie noemen. Het is een woord dat wij op een gegeven moment zijn gaan gebruiken en ik denk dat iedereen het ook op een andere manier gebruikt.

Maar zelf vind ik het interessant om het woord spelersdramaturgie te gebruiken omdat het net verschilt met de vertaling van het woord dat Barba gebruikt, 'actorsdramaturgy'. Ik zou dat vertalen met 'acteursdramaturgie' en dat is wat anders dan spelersdramaturgie, denk ik. Ik zag al in een aantal subsidieaanvragen van de spelers, die zelf natuurlijk ook theater maken en een eigen praktijk hebben, dat zij ook het woord spelersdramaturgie zijn gaan gebruiken in hun aanvragen en daarmee bedoelen ze allemaal net wat anders. Wat er zelfs een aantal keer op neerkwam dat het gewoon een ander woord is voor work-in-progress-methode om dingen te maken. Dat het op de vloer ontstaat i.p.v. aan tafel. Dat vind ik zelf een beetje een arme manier om spelersdramaturgie te omschrijven, omdat ik denk dat het veel meer is dan dat. Maar dit geeft wel aan dat het woord nog geen duidelijke omkadering heeft.

**Ik heb ook al gemerkt dat spelersdramaturgie bij Camping Sunset een abstracter gegeven is dan bij Barba en Steen. Ik heb (voorlopig) de indruk dat het bij Camping Sunset inderdaad vooral gaat om de work-in-progress-methode en dat een voorstelling onaf mag zijn.**

**Lennert:** Ja, je moet zelf maar zeggen hoe je het begrijpt. Maar hoe wij het, denk ik, vooral gebruiken is op aantal verschillende manieren. Dat is inderdaad die work-in-progress-methode, maar ook dat er niet vanaf de zijkant bepaald wordt wat de voorstelling betekent of hoe die in elkaar moet zitten. Dat wordt dus ook door de spelers zelf bedacht, maar niet door "erboven te staan". Dus niet dat de spelers constant kijken naar de scènes en dan zeggen wat ze willen, maar dat ze nadenken vanuit hun spelen, vanuit hun personage wat een scène moet zijn en hoe dat moet zijn. Dat is dus op een heel andere manier nadenken over wat de toeschouwer te zien krijgt. Dat is bijna niet nadenken over wat de toeschouwer te zien krijgt, maar nadenken over wat zij als spelers op scène staan te doen. En dat zorgt uiteindelijk

ook voor een bepaald ritme in de voorstelling, dat elke avond anders is. En dit ritme is ook spelersdramaturgie. Het zorgt ervoor dat de hele dramaturgie van de voorstelling gebaseerd is op wat de spelers... (storing). Het komt er dus op neer dat je het ritme van de voorstelling ook de dramaturgie van de voorstelling kan noemen. En daarom zit spelersdramaturgie op meerdere niveau's in zo'n project, omdat de voorstelling zelf ook een spelersdramaturgie heeft. Voor de spelers betekent dat weinig, die denken veel meer uit wat ze staan te doen, natuurlijk.

**Gilles:** Voor mij was het bij Camping Sunset de eerste keer dat ik van spelersdramaturgie hoorde. (lacht)

**En hoe was dat?**

**Gilles:** Wel, ik denk dat als je daar net inkomt dat dat heel heftig is, omdat er, zoals Lennert zegt, niemand is die vooraan zit en alle beslissingen neemt. Het is echt allemaal samen zoeken naar wat de vorm gaat zijn. Dat is redelijk zwaar, om het zo te zeggen, want het zorgt wel voor veel lange discussies over de scènes.

**Mijn volgende vraag gaat specifiek over dramaturgie. Eerst en vooral is het concept dramaturgie mij nog niet 100 procent duidelijk. Ik weet daar tot nu toe nog maar weinig over...**

**Lennert:** Ik denk ook niet dat die 100 procent bestaat! (lacht)

**Maar hoe ik het vooral onthoud is dat een dramaturg een soort rechterhand is van de regisseur en ook werkt als een eerste toeschouwer. Bij Camping Sunset is er geen regisseur en ik vraag me dus af hoe jij jouw rol als dramaturg bekijkt binnen het collectief.**

**Lennert:** Ja, wat ik zelf denk over wat dramaturgie is of wat de taak van een dramaturg is hangt af van het project. Elk project bepaalt wat een dramaturg doet of wat die is. Het is natuurlijk geen afgebakend beroep. Het bestaat natuurlijk nog niet zo lang en is voortgekomen uit verschillende vormen van functies in een theaterproces die allemaal dramaturgie werden genoemd. In de jaren '60 was dat vaak zelfs groepsbegeleider of groepspsycholoog. Je had natuurlijk ook de klassieke dramaturg die echt vanuit het lezen van werken of van drama's meezoekt, of mensen die heel van afwisten van de geschiedenis enz.

Ik denk dat het belangrijk is dat je weet dat dramaturgie een functie is in het maakproces, maar dat de dramaturg niet zelf... Ja, tegenwoordig kan dat dus ook weer, maar dat de dramaturg dus niet zelf aan de toneelschool gestudeerd heeft. Het belangrijke verschil, voor mij in ieder geval, is dat een dramaturg hetzelfde doet als alle andere mensen in het proces, namelijk dat die iets aan het maken is, maar je bent niet aan het kijken vanuit de gedachte dat je aan het maken bent, maar bijna andersom: je bent aan het maken vanuit de gedachte dat je aan het kijken bent. Je bent gewoon constant aan het kijken. Wat zie ik voor me? Wat gaat het publiek zien? En wat kan ik dan teruggeven i.p.v. een maker die veel meer het meer ziet als materiaal en daarmee aan de slag gaat. Dat kan je dus naast een regisseur doen, maar ook met een groep spelers. We noemen het dan coach op dit moment. Vorig jaar zat ik er samen met twee anderen en ik denk dat dat dit jaar hetzelfde ongeveer hetzelfde zal zijn. Ja, er is nog niks vastgelegd. Er is bij ons bijna niks vastgelegd (lacht). We doen maar gewoon wat. Maar ik denk dat het dit jaar wel weer op dezelfde manier zal zijn en dan zal je wel zien dat ik elke keer net iets minder spelimpulsen aan spelers geef dan andere makers. Dat ik veel meer op een ander niveau zit te kijken naar wat ze nu eigenlijk aan het doen zijn. Snapt het publiek het eigenlijk? Is dit interessant om te zien? Kunnen we scènes in een andere volgorde plaatsen? Allemaal dat soort vragen. Een regisseur doet dit natuurlijk ook, maar het is... Ik vond het fijn dat het toch een beetje is opgedeeld. We hebben natuurlijk zo weinig tijd om te repeteren en dan is het fijn dat er mensen zijn die kunnen checken dat... (storing). Normaal gesproken denkt een regisseur ook aan dramaturgie en een dramaturg die kan ook... Ja, je kan niet niet-regisseren, want wat doe je dan wel. Je kunt niet 'dramaturgeren', dat is geen werkwoord. Een regisseur en een dramaturg doen het gewoon allebei op een andere manier en normaal gesproken loopt het een beetje door elkaar. Bij ons loopt het ook door elkaar, maar wij werken op zo'n korte tijd, dus het is logisch dat er coaches zijn die meer op het spel letten en dan daarmee helpen. Zou je zo kunnen spelen, of zo? En dat er dan ook iemand is die eerder zit te kijken naar het geheel. Wat het dan precies betekent... Ja, dan moet je binnenkort maar komen kijken tijdens het maakproces. En dat is ook elke keer anders natuurlijk. Het is elke dag anders. (Lacht)

**Je begint hier over dramaturg als coach. In de credits van Happiness staat jouw naam bij 'coach', maar in de credits bij Zomergasten staat er 'scheidsrechters'. Vanwaar deze term?**

**Lennert:** Ja klopt. Dat was toen nog het idee, dat ook zomaar is ontstaan. Er waren toen nog maar 11 spelers, dat werd dan een elftal genoemd. Toen wilden meer mensen meedoen, maar we hadden geen rollen meer. Ze konden dan aan de zijkant zitten kijken. We wilden daar dan een term aangeven, zonder dat we... We wilden geen term gebruiken die al bestond in de theaterwereld, omdat we niet wisten wat het zou gaan betekenen. Dus ja, scheidsrechter... Toffe naam. Maar na afloop beseften we dat niemand onze scheidsrechter snapte, wat het dan weer ingewikkelder maakte. Ook voor het publiek. Daarna zijn we overgeschakeld naar coach, dat heb je in het voetbal ook, want de theaterwereld gebruikt dat woord ook meer en meer. Zo was het duidelijker.

**Camping Sunset vertrekt vanuit spelersdramaturgie en ikzelf merk dit heel hard in de scenografie. De ruimte die de onafheid reflecteert, kostuumwissels op het podium, waardoor de acteur getoond wordt, de kleine tribune dichtbij de scène, etc. Hoe zie jij scenografie binnen de werking van spelersdramaturgie, Gilles?**

**Gilles:** We beginnen met twee weken repetitie en alles gebeurt ook in die twee weken repetitie. Er is niks bedacht. Er is soms materiaal voorzien, technisch materiaal dan, maar wat daarmee gaat gebeuren is allemaal nog heel onduidelijk. Een scenograaf is ook een moeilijk begrip. Het is diegene die het decor ontwerpt, maar voor mij zit daar ook het lichtontwerp bij. Het licht geeft de ruimte, of in dit geval de locatie, mee vorm. (Storing)

Het belangrijkste is wel dat er een voorstelling is die getoond moet worden, we kunnen dus niet drie dagen lang dingen testen met licht. De tijd om te testen is er niet. Ik moet dan bij Lennert polsen: klopt dit? Is dit oké? Hoe ziet dat eruit voor u? Want ja, ik zit anders alleen te kijken. Dan is het wel zo dat er dan ideeën komen: Ja, misschien hier nog een lamp, of daar nog een lamp. Ook van acteurs uit. Maar dat is er dan tussen en eens de voorstelling af is, of toch voor de eerste keer gespeeld wordt, evolueert het veel sneller dan tijdens het maakproces. Want tijdens de voorstellingsperiode is er meer tijd om naar te kijken, i.p.v. dat er nog dingen moeten gebeuren. Voor mij is dat toch zo (lacht).

Het is vooral de locatie die zich aandient en dan uitgelicht wordt. Het lichtplan wordt dan aangepast aan de voorstelling. Het is een constante wisselwerking: wat is er mogelijk en wat is er nodig?

**Hoe snel ligt een locatie vast?**

**Gilles:** Bij het zoeken van de locatie voor Happiness was ik er nog niet bij, maar die lag al vast in maart, geloof ik. Dan is er wel de tijd voor een locatiebezoek. Dit hier... en hier de tribune ongeveer. Maar de eerste dag van de repetitieweken zijn we dan met z'n allen en dan kan alles nog volledig van kant veranderen. Alles wat je dan in je hoofd had gepland, valt dan weg.

Maar voor Ten Oorlog zijn we de week na Happiness zijn we beginnen zoeken naar locaties op de verschillende plekken, want nu moeten we er drie hebben en dat is drie keer zoveel werk als één locatie vinden. Sinds twee weken liggen die allemaal vast. En ook die locatie... Het is niet gewoon een locatie vinden, het is een locatie vinden die past bij Sunset. Dat is nog extra moeilijk, eigenlijk. Zo hadden we in Oostende een locatie waar gewoon muren rondom stonden, waar je niet weg kon. Je keek eigenlijk op een theater zonder dak, zoals je het kan noemen. Dat is onhandig voor ons. Je kan niets doen. Je kan niet weg. Je kan enkel decor bouwen, maar dat budget hebben we niet. We moeten het dus echt hebben van de locatie zelf. Zo kunnen we wel zien hoe we het publiek zetten, maar het meeste moet van de locatie komen.

**Lennert:** Daarin zit ook wel weer wat je spelersdramaturgie zou kunnen noemen. Als we kijken naar een locatie, dan moet die vooral heel interessant zijn voor de spelers om in te gaan maken en in te gaan spelen. Het moet gewoon allerlei mogelijkheden bieden, zonder dat je die erbij maakt. Dat is het verschil met... We spelen, zeg maar, overal behalve in een theaterzaal. Met het zoeken is dat het idee. In een theaterzaal kan je in principe alle mogelijkheden bouwen, maar wij willen dat het er al is en daar dan gaan spelen. Op die manier wordt er dan naar locaties gekeken: Is het tof om hier als speler je gang te gaan?

**Gilles:** Zo'n beetje gesuggereerde bewegingen in een ruimte. Als je er dan naar kijkt, dat je jezelf kan bedenken wat er gebeurt als er mensen in gaan wandelen. Dat is hoe ik dan kijk, misschien (lacht).

**Lennert:** Ja, kan je in de verte verdwijnen? Kan je een heel lange opkomst maken? Dat soort dingen.

**De locatie van Happiness was dan wel heel interessant met al die verschillende niveaus en gangen. En zoals ik eerder gezegd had. De locatie van Happiness, de oude wasserij, gaf mij de indruk een werf te zijn en ik link dat dan meteen aan de work-in-progress-filosofie van Camping Sunset. Trouwens, even kort iets anders, in het begin van het stuk zingen de spelers samen een lied. Hoe heet dat juist?**

**Gilles:** Lord won't you buy me? ... Nee?

**Lennert:** Ja, dat is het! Waarom... Ik kom er niet op...

**Gilles:** Ik kende dat liedje ook echt...

**Lennert:** Nu staat dit ook op beeld...Oh nee, wacht... Ja, van Janis Joplin, Mercedes-Benz.

**Tijdens het zingen van dat lied merkte ik op dat mijn blik de hele locatie afgang om te achterhalen waar het geluid vandaan kwam. De locatie had zoveel aparte ruimtes en gangetjes waar de spelers uit tevoorschijn konden komen. En wanneer het dan gedaan was, de spelers op het podium liepen, viel me iets anders interessant op. Joy en Stuart openen de eerste scène en alle andere spelers, inclusief de muzikanten, stonden achter hen mee op het podium en keken naar de twee vooraan die hun spel begonnen te spelen. Alsof ze mee toeschouwer waren en meekeken naar hun eigen voorstelling. Dat vond ik een leuk begin en passend bij de filosofie van Camping Sunset.**

**Lennert:** Ja, ja, klopt! Dat is ook echt voortgekomen uit de voorstelling van het jaar daarvoor, Zomergasten, en dat was toen echt een praktische oplossing. Het was de allereerste keer dat we als groep zoiets deden: heel snel een voorstelling maken. Toen was het vrij snel duidelijk dat... Het was toen ook een heel grote wijde locatie, waar veel mensen op de achtergrond konden staan enzo. Dat je dan elke dag moet repeteren, terwijl er allemaal mensen heel ver achter je staan en maar twee of drie mensen in het publiek zitten... Dat je dan maar twee weken de tijd hebt om te doen alsof je voor 100 mensen zit te spelen... Dat was zo moeilijk en dat voelde zo alleen, dat we op een gegeven moment het idee hadden: we moeten die voorstelling echt een keer voor elkaar gaan spelen. Dus toen hadden we van die houten banken, die in gymzalen staan in basisscholen, neergezet in een c-vorm. Iedereen zat dan op die banken en wie tekst had stond op en zei zijn tekst op voor iedereen in het midden, zodat je echt het gevoel had dat je voor mensen stond te spelen. Dit werkte zo goed dat een deel in de voorstelling is gekomen. Uiteindelijk verandert dat dan en zorgt ervoor dat iedereen in het begin opkwam en dan weer afgang na de eerste scène. Dat voelde toen zo goed en we dachten: ja, dat moeten we weer proberen. En dat werkte weer super goed, dus, ja, dan hou je het erin (lacht). Maar dat is echt wel het idee: we doen dit allemaal samen. Anders is er gewoon... Ja, je hebt maar zo weinig tijd en je moet het echt wel met z'n allen doen, anders werkt het niet. Het is dus zowel praktisch, als dat je het dan ziet in de voorstelling.

**De spelers moeten heel wat tekst kennen. Die leren ze uiteraard voor de twee repetitieweken. Zijn jullie beiden ook bij de 'tekstrepeties'?**

**Lennert:** Het zijn geen 'tekstrepeties'. We hebben wel een lezing, natuurlijk. We hebben lezingen. Kijk... Het is tot nu toe altijd anders gegaan. Even denken... Bij Zomergasten is het ook weer anders gegaan. Toen heb ik de tekst van tevoren bewerkt. Het is... Ja, bijna alle beslissingen die gebeuren komen uit het maakproces voort en dat zijn dan dingen die we niet van tevoren bedenken, maar die erin sluipen en werken. Toen speelden we Zomergasten van Maxim Gorki en hadden we een Nederlandse vertaling uit 1980, maar dat was een oude vertaling. Je zou het niet sprankelend noemen. Dan was er al het probleem dat er te veel personages inzaten die wij konden spelen en het was veel te lang. Het was meer dan drie uur. We moesten het dan inkorten en er moesten personages uit, en dat heb ik dan gedaan. Ik heb er dan een aantal personages uitgegooid. Ik had toen zelf het idee.... We konden geen contact krijgen met de schrijver, we wisten dus niet of we toestemming konden krijgen om het stuk te spelen. We waren wel al begonnen met het te bewerken, want we hadden er al personages uitgegooid en toen kwam ik met het idee: maar zullen we gewoon de Engelse vertaling nemen? Die was ergens in 1900 geschreven en het auteursrecht was allang verlopen. We verdelen



de rollen en elke speler zal zijn eigen rol vertalen. We hadden niet de tijd om één iemand een goede vertaling te laten maken, maar wel de tijd om je eigen zinnen te vertalen, want die moesten ze toch sowieso leren. Dat was een goed idee. Dat werkte toen en dat hebben we dan zo gedaan. Het zorgt er ook voor dat er heel veel verschillende schrijfstijlen gebruikt werden in het stuk en dat er veel ingewikkelde situaties ontstonden, omdat... Ja, mensen waren al begonnen met vertalen in zo'n google docx-script en vertaalden bepaalde zinnen en dan gingen anderen ook hun zinnen vertalen. Die sloten dan niet meer goed op elkaar aan, omdat ze dat op een andere manier vertaalden, maar dat losten we dan wel allemaal op de vloer op. Want dan zie je dat je echt geen idee hebt wat voor gesprek het is dat deze twee mensen staan te voeren. Uiteindelijk is het dan op vloer ook nog eens vertaald, omdat er heel wat dingen niet aansloten op elkaar. En dat er ook heel veel scènes zijn waarvan je dacht: nou, hier kunnen we niets van maken. Dit is gewoon saai om naar te kijken. Ja... in stukken van 1900 zitten nu eenmaal veel saaie scènes. Of je moet heel lang nadenken over hoe je deze interessant gaat maken, maar die tijd hebben we niet. Hele saaie scènes gooien we dus gewoon weg.

Bij Happiness zijn we dat dan ook zo gaan doen. We konden het Engelse script vinden op het internet. Toen hebben we daar niet de auteursrechten voor gezocht, want we dachten dat we die waarschijnlijk toch nooit zouden krijgen. Het was van een of andere filmaatschappij, dus... Toen hebben daar weer de rollen verdeeld en iedereen heeft zijn eigen tekst vertaald. Met het vertalen, leer je je eigen tekst en de eerste maandag van de repetitieweken is het eerste moment waarop iedereen zijn tekst vertaald heeft en geleerd heeft en bij elkaar op de vloer staat.

Wat we tot nu toe gedaan hebben... Dat hebben we het eerste jaar gedaan, dat hebben we het afgelopen jaar gedaan en ik hoop ook heel erg dat we dat dit jaar ook weer doen. Dat we op die maandag, op die allereerste repetitie, een hele doorloop doen van het hele stuk.

### **De drie delen ook?**

**Gilles:** Nee, nu is het per deel wel.

**Lennert:** Er is dus niks gerepeteerd. Iedereen kent zijn tekst, maar er zijn geen afspraken, zoals waar je opkomt of hoe je de scène speelt of... Je doet gewoon een doorloop en dan zie je wel waar de grootste problemen liggen. En dan ga je dat aanpakken. Of je ziet wel, wat eigenlijk nog beter is, wat de leukste scènes zijn en daarmee ga je beginnen, want je wil gewoon... Je wil het vooral erg leuk hebben. (lacht)

Ja, dat is een toffe scène. Laten we daarmee beginnen en vandaaruit gaan we wel verder nadenken over hoe de volgende scènes eruit moeten zien.

Nu zijn er wel veel lezingen natuurlijk, omdat het stuk van Tom Lanoye ten eerste heel ingewikkeld is. Er zijn veel personages en de taal is heel ingewikkeld. We hebben nu het eerste deel dat we in Gent gaan doen met de eerste groep... We zijn met een groep van 13 of 14, denk ik. Het eerste deel hebben we nu gelezen, maar dat duurt natuurlijk heel lang. Dat hebben we in drie avonden gelezen, omdat ja... Je leest een scène en de helft weet niet wat er staat en dan ga je het daarover hebben... en dan lezen we de volgende scène en ja... Dat duurt allemaal heel lang. En er komen allemaal al heel toffe ideeën meteen al op tafel.

### **Dat is zo intens, wauw!**

**Gilles:** Ja, vooral intens, denk ik, want... De spelers doen nooit de drie delen. Sommigen wel 2 delen, maar nooit iemand alle drie de delen. Maar Lennert, ik en nog een paar anderen doen wel alle delen en voor ons is het gewoon veel lezingen op korte tijd (lacht).

Het meeste moeten we al wel gelezen hebben voor we beginnen in Gent, want Antwerpen is misschien wel als laatste, maar daartussen is er niet veel tijd. Mensen zijn dan aan het spelen, of ze zijn er niet, dus dan moeten we alles nu al gelezen hebben.

**Lennert:** En ook dat doen we dus op korte tijd. We hebben, denk ik, twee weken de tijd om het stuk te lezen, als we het dan enkel over het deel één hebben hier in Gent, en te bespreken hoe we de rollen verdelen. Waarschijnlijk, maar dat ligt nog niet helemaal vast, mag iedereen dan ook weer zijn eigen rol.... Dit jaar is het wel al in het Nederlands geschreven, maar we vinden dat de manier waarop het geschreven is, alles is op rijm en metrum... Ja, dat vinden we niet zo tof, tenminste om daar dan op twee weken iets mee te maken. Waarschijnlijk gaat het nu worden dat iedereen zinnen onderstreept: die vind ik heel goed en die wil ik er echt inhouden voor mijn personage. Alle andere zinnen mag

je op je eigen manier herschrijven. Daar hebben we natuurlijk ook weer twee weken de tijd voor nodig en dan moet iedereen nog twee weken hebben om zijn tekst te leren. Nou ja, opgeteld komen we er al niet, denk ik, voor de eerste repetitie (lacht). Het moet allemaal heel snel.

**Gilles:** Het is ook... Met die zinnen, zoals Lennert zegt, die ze onderstrepen en die dan weglaten, dat is ook om het in te korten. Anders zitten we met drie keer drie uur, wat een beetje onhaalbaar is.

**Ik heb begrepen dat jullie mikken op twee uur?**

**Gilles:** Misschien.... (lacht) We proberen zoiets van twee uur, tweeënhalf...

**Lennert:** Ja, het ding is een beetje dat we... Tot nu toe is elke voorstelling die we gemaakt hebben twee uur... Langer dan twee uur geweest en we denken dat dat nu ook wel weer zo gaat zijn. We moeten wel... Niet dat we dat echt doen, maar we moeten wel een beetje rekening houden met dat we ook de trilogie gaan spelen en dat we dan alle drie de delen achter elkaar moeten spelen.

**Gilles:** En dat we daartussen moeten eten en de kleding moeten wisselen.

**Lennert:** Maar ja, dat zien we dan wel weer... De voorstelling wordt altijd langer.

**Gilles:** Vorig jaar begon hij op twee uur, denk ik, en is geëindigd op tweeënhalf.

**Ik had daarjuist nog een vraag klaarliggen, maar die werd dan al beantwoord in een andere vraag. Ik ging vragen of de scenografie net zo groeit als het spelen groeit. Het woord groeien lijkt me hier op de juiste plek. Jullie voorstellingen zullen niet gaan 'krimpen'.**

**Gilles:** (Lacht.) Nee, dat is waar. Ik denk zelfs, drie dagen voor de laatste voorstelling waren ze van: ah wacht, hier nog een extra lamp. En dan gaat die nog de drie laatste avonden mee. We zitten dan misschien nog met drie avonden ofzo, dan blijven we wel verder werken. Het is nu wel heel toevallig dat dat echt een lamp was die erbij kwam.

**Lennert:** Ik denk ook dat het heel belangrijk is dat... Waardoor het de hele tijd groeit, is omdat een scène absoluut niet gewoon een scène tussendoor mag zijn. Je hebt gewoon heel veel kleine scènetjes in allerlei stukken die even tussendoor iets betekenen voor het plot, of iets dergelijk. Alleen... Dat mag het gewoon niet zijn. Als je een scène gaat spelen, dan moet je dat volledig gaan spelen. Je moet daar volledig de ruimte voor opeisen. De spelers die dat spelen moeten er ook de ruimte voor krijgen om gewoon dat echt... Ook al, als je het leest, duurt het maar een minuut.... Als het nodig is om dat in vijf minuten te spelen, dan heb je de vijf minuten gewoon nodig. En als het dan te lang duurt voor wat die scène eigenlijk betekent, dan kan je beter de scène eruit gooien. We doen niet aan korte scènes, denk ik, want dan ben je gewoon het verhaal aan het vertellen en ik denk niet dat wij het interessant vinden om het verhaal te vertellen. Ik denk dat wij het interessant vinden om een voorstelling te spelen. (lacht)

**Ik ben nu door mijn specifieke vragen aan jullie, maar heb ook een paar abstractere vragen, voor moest er tijd over zijn. Welke waarde heeft het collectief zelf voor jullie?**

(stilte)

**Misschien een moeilijke vraag dus neem jullie tijd.**

**Gilles:** Ik denk wel... En misschien is dat vooral omdat we nog jong zijn, maar het is wel van grote waarde om gewoon samen met leeftijdsgenoten en mensen die op dezelfde golflengte zitten iets te maken. En dan ook niet te zeggen: Oh Lennert is maar dramaturg, zij zijn maar kostuum, dat is maar techniek, of maar scenografie.... Het is echt gewoon... Iedereen zijn aandeel is even waardevol in heel de voorstelling. Want als er één iemand zou wegvallen, dan zou de

voorstelling totaal iets anders zijn geweest. En dat is... ook de zwakte, misschien, maar ook de sterkte van onze samenwerkingen. En in die twee weken heb je dat ook nodig, dat we gewoon samenwerken.

**Lennert:** Ik denk dat dat wel voor iedereen geldt. En dat is natuurlijk moeilijk om te zeggen, want hiermee wil ik niet beweren dat buiten ons het er niet zo aan toegaat. Buiten Camping Sunset. Maar op geen enkele manier kun je je bij Camping Sunset onderdeel voelen van een groter systeem, of een grotere organisatie. Ten eerste zijn we veel te rommelig en slordig. We zijn geen organisatie, we zijn gewoon niet georganiseerd. En je merkt gewoon aan alles... Er worden alleen maar dingen gedaan, als je dingen doet. Gewoon letterlijk, als jijzelf niet iets doet, wordt het niet gedaan. Je hebt dus echt het gevoel dat... Wat je allemaal doet, zorgt ervoor dat dit allemaal bestaat. En dit dient ons wel heel erg, dat je niet het gevoel hebt dat je ergens in terecht bent gekomen en dat je maar mee moet doen, maar als jij het niet doet, dan houdt het op. Dan is het gewoon klaar. We zijn met elkaar... Het is echt gewoon een schoolkamp. Het is echt gewoon met elkaar daar iets maken. En niet omdat dat van iemand moet of dat je door iemand anders geld verdient... Het is gewoon... Ja, maken met elkaar en daarom ook er voor elkaar zijn, omdat als de andere niet meehelpt, bestaat het gewoon niet. Dan is het ook niet zo dat die ene ontslag krijgt en dat iemand nieuw wordt gezocht. Dat bestaat allemaal niet. Er is geen structuur waarin, als mensen niet meehelpen, ze worden weggestuurd en dat er andere mensen in de plaats komen. We zijn allemaal gewoon vrienden van elkaar. Min of meer. (lacht) Je kan het met elkaar maken en zolang het werkt, werkt het.

**Gilles:** En dat is misschien ook de kracht daarin. Doordat er zoveel meningen zijn, wordt alles kritisch bevraagd. Waarom is er dit? Misschien dat ik dit vooral zo ervaar. (lacht) Waarom is er dit? Waarom is er dat? Het helpt vooral om zelf harder na te denken. Ik moet gewoon om die reden... om die keuze in de voorstellingen.

**Je zegt: dat is de kracht. Maar zijn er ook valkuilen bij een collectief?**

**Lennert:** We zitten met z'n allen in één grote valkuil. Het is echt... Er zijn zoveel vergaderingen die niet werken, omdat we allemaal een andere mening hebben en andere ideeën hebben. En ja... Er werkt meer niet dan dat er wel werkt, maar uiteindelijk kwam er tot nu toe wel een voorstelling. Er werkt dus wel iets. (lacht)

**Ik heb vorig semester een artikel gelezen in Etcetera van Camping Sunset. Er werd toen aan jullie gevraagd om de werking van jullie collectief neer te schrijven. Eén lid nam deze taak op zich en leidde te tekst in door te zeggen dat de tekst geschreven wordt door slechts één lid. Dat zijn tekst dus niet begrepen kan/mag worden als een uitleg die geldt voor elk lid van Camping Sunset.**

**Lennert:** Dat vind ik wel echt een mooi voorbeeld van wat Camping Sunset is. Iedereen heeft zijn eigen ideeën en dat betekent dus ook dat Camping Sunset niet een bepaalde ideologie heeft of dat een voorstelling een bepaalde ideologie heeft of één ding betekent of uit één artistiek idee bestaat. Het is echt een samenraapsel van dingen die samen werken. En dan is, denk ik, de enige ideologie die erachter zit, dat wij op die manier willen werken. Dat we hopen dat ondanks die verschillende meningen er een samenwerking ontstaat.

**Een ideologie is er dus niet. Stel dat ik in mijn thesis spreek over de 'filosofie' van Camping Sunset, is dat een woord dat jullie zouden gebruiken?**

(stilte)

**Lennert:** Goede vraag...

**Gilles:** Misschien een tijdelijke filosofie. We hebben het daar wel eens over gehad. Nu zijn we dit, maar ooit, binnen twee weken kunnen we zeggen: dat zijn we totaal niet meer.

*Carine Van Brugge en Mitch Van Landeghem zijn erbij gekomen*

**Ik ga de eerste vraag, die ik reeds aan Lennert en Gilles gesteld heb, opnieuw stellen. Wat betekent spelersdramaturgie voor jullie?**

**Carine:** Oh, wat vliegen we erin...

**Mitch:** Maar hier hebben wij ooit al eens slimme dingen over gezegd.

(lacht)

**Lennert:** En dit is nog maar vraag één, he. Pas op! (lacht) Nee, nee...

**Carine:** Ik denk dat het betekent dat... Ja, we zijn hier net een trein opgestapt, dus ik moet even denken.

**Denk er rustig over na, hoor!**

**Carine:** Wat een scène betekent of wat een stuk in het geheel betekent, wordt vooral gestuurd of bepaald door wat je in het spel vindt. Dus minder dat je op zoek gaat naar wat een regisseur wil zien en hoe je dat dan naar het spel vertaalt. Je kijkt naar wat er op de vloer gebeurt, tussen elkaar, met elkaar, en dat genereert een betekenis. Het komt van die kant. Toch?

**Mitch:** Ja!... Ik denk dat het toch veel te maken heeft met voorbereiding... Wacht, he... Dat het toch... Ja... Dit zijn geen nieuwe woorden, he?! (lacht) Door geen dramaturgische concepten op voorhand uit te denken, maar door op de vloer te zoeken naar hoe je een scène aanpakt en bewerkt en wat je daarmee doet en, vooral, wat die gaat die gaat betekenen. Dat je dat al spelend ontdekt waar die voorstelling over gaat i.p.v. dat op voorhand uit te tekenen en dan te gaan repeteren. Maar ik vraag mij... Ja, ik stel mij daar zelf nog steeds vragen bij, wat dat dan precies betekent. Ik denk ook... Het is niet dat iets dat gemaakt wordt met spelersdramaturgie, dat je dat niet kan regisseren, dat er dan niets meer langs de zijkant kan gebeuren. Dat sluit dat natuurlijk niet uit. Ik ben daar zelf nog altijd over in de war, wat dat juist betekent.

**Carine:** Er ligt ook iets in het...ja, dat het nog niet af is na die twee weken, bij Sunset dus, en dat we blijven zoeken samen met het publiek. En dat blijven zoeken kan dan ook zijn dat iemand in een super traagheid die scène speelt, omdat je gewoon dat wil binnenbrengen als speler op dat moment. En dan reageer je daar als medespeler ook weer op en dat maakt ook natuurlijk... Dat geeft ook betekenis aan een scène, dat daar opeens een heel andere sfeer hangt. Ik denk dat daarom de dramaturgie, niet dat dat per se bij andere voorstellingen ook zo is, niet zo vast ligt. Juist omdat er ruimte is voor... dat het ineens een andere rol kan nemen. Maar dat wil natuurlijk niet zeggen dat op het einde van avond de regisseur, nou ja de spelcoach, niet kan zeggen dat de scène ermee gebaat is als die zo traag is. Het gaat om de vrijheid die we nemen om te zoeken en dat er zo nieuwe dramaturgische veranderingen kunnen zijn.

**Lennert:** Ik zit nu te denken... We hebben het daarjuist al even gehad over het verschil tussen spelersdramaturgie en acteursdramaturgie van Barba omdat je daarover begon. Ik weet het even niet meer zeker, maar volgens mij ziet Barba dat als één van de niveau's van dramaturgieën in een voorstelling. Voor hem is het dat wat de speler nodig heeft om tot spel te komen.

**Ja, tot scenic presence.**

**Lennert:** Ah ja, tot scenic presence. En ik denk dat hier bij spelersdramaturgie veel eerder is wat spelers nodig hebben om samen tot een scène te komen op de vloer. Dus niet alleen maar die scenic presence, maar echt de scène die zij aan het spelen zijn, of dat deel van de voorstelling.

**Spelersdramaturgie bij Barba zit zo logisch in elkaar en soms lijkt het dat spelersdramaturgie hierdoor ook zijn waarde een beetje verliest. Bij jullie is het net iets abstracter, terwijl Barba het echt als een strategie benadert. Maar zo zouden jullie spelersdramaturgie niet beschrijven?**

**Carine:** Maar ja, in die zin wel dat we niet de strategie nemen om eerst vier weken met elkaar aan de tafel te zitten om te kijken wat de tekst wil zeggen, waar je de klemtonen gaat leggen, of met welke ingang of motor je een bepaalde zin gaat vormgeven. In die zin is het wel een strategie dat we zeggen dat we op twee weken meteen de vloer opgaan. Het is dus een strategie dat je niet van te voren weet of het een ander resultaat gaat opleveren dan discordiaans rond de tafel zitten... Discordiaans, zeg je dat zo? Nee...? Laat maar (lacht). Maar zo rond de tafel en van daaruit betekeniszoekend, of zelfs misschien wel vanuit een betekenis vormgeven. In die zin is het dus wel een strategie. Niet dat we van tevoren dit woord hebben bedacht. Het was in de loop van toen we Zomergasten aan het maken waren, dat we reflexiever zijn beginnen nadenken. Wat zien we bij onszelf in een voorstelling? Toen pas zijn we die term beginnen gebruiken, spelersdramaturgie. Oh ja, dit is wel een stuk dat door spel is ontstaan...

**Het is dus pas na verloop van tijd, tijdens het spelen, dat jullie beseften dat jullie volgens spelersdramaturgie speelden.**

**Carine:** Ja, je bent natuurlijk heel erg bezig met hoe je alles gespeeld gaat krijgen en ook de spelcoachen zijn hiermee bezig. Het is pas tijdens de speelperiode dat er tijd is om te refelcteren. Wat vertellen we hier nu eigenlijk mee? En hoe dat... Door het spel zijn we beginnen nadenken... Ja toch? Dat die term toen pas kwam?

**Mitch:** Ik denk dat ook, maar ik heb vooral het gevoel dat dat over ons gezegd werd. En dat we daar dan pas over gingen praten? Of is dat niet waar?

**Carine:** Nee, ik kan me een heel goed gesprek met Lennert herinneren, in de zomer, dat wij daar thuis over praatten. (Lacht)

**Mitch:** Maar ja, daar was ik niet bij.

**Carine:** ... en met vrienden. Dat we daar in de groep...

**Lennert:** Maar het is, denk ik, ook... Het grote verschil daarin is dat het bij Barba tot scenic presence zou komen, maar bij Camping Sunset spelersdramaturgie ook een manier van interpreteren van de tekst is. Door het spel kom je erachter wat je precies vindt in een scène, hoe je ermee omgaat, wat je ervan laat zien en hoe je denkt hoe een personage denkt over iets of niet. Dat hoeft dan niet eens een vaststaand idee te zijn, maar dat kan elke avond nog veranderen. Het is dus vooral het verschil in interpreteren, want Barba heeft wel een vaste interpretatie en een idee hoe die alles wil vormgeven. Hier is er niemand aan de zijkant die dat al heeft en die dan vervolgens acteurs als instrumenten, die je dan moet voeden via een acteursdramaturgie, gebruikt om tot zijn interpretatie te komen.

**Mitch:** Het is meer dat regie en spelen op elkaar komen te liggen, toch? Ik bedoel dan niet regisseren vanaf de zijkant, maar de regie van de voorstelling uitzoeken en spelen. En in die zin is het wel een strategie bij ons, eigenlijk.

**Carine:** Ja toch?! Maar zou het dan niet meer de afwezigheid zijn van een regisseur die langer heeft nagedacht dan de acteurs, van tevoren al? Die niet aankomt met een cast, die niet bepaalt met wie die wel of niet een voorstelling gaat maken? Is het niet door de afwezigheid daarvan dat het een speldramaturgie maakt? Het is ook allemaal niet zo zwart-wit, denk ik hoor! Ik denk dat er een hoop dingen die bij ons gebeuren, zoals dat wij als acteurs die makend bezig zijn, dat die bij anderen ook gebeuren. Ik denk dat doordat wij het in het extreme trekken, door maar twee weken te repeteren, dat die dingen voelbaar worden, maar dat die net zo goed bij anderen ook zo gaan.

**Het doctoraat van Jan Steen gaat heel erg over hoe hij zijn studenten aanleert om de scenic presence te bereiken en vooral te versterken. Dit doet hij aan de hand van een aantal methodes en tools. Ik vroeg me af of jullie, als spelers en ex-studenten van hem, deze tools bij Camping Sunset ook nog gebruiken.**

**Carine:** Ja... Ja, sowieso, denk ik. Maar niet altijd even bewust. We hebben er allemaal onze opleiding afgerond en je neemt het sowieso mee. Het zit in je totaal... Het zit in wat je hebt opgebouwd en de één heeft meer gehad aan de ene les en de ander meer aan de ander, maar... Je staat er wel met dezelfde achtergrond. Op dat niveau, maar ook heel erg

op jargon-niveau, denk ik. Bepaalde woorden die Jan gebruikt of andere docenten die je meeneemt op de vloer om elkaar mee aan te spreken.

**Wat voor woorden zijn dat dan?**

**Carine:** Ja...

**Mitch:** Ik wou het net zeggen, maar volgens mij is dat minder... wel meer in praktijk dan... Hoe zeg je dat? Theaterwetenschappelijk? Ik bedoel maar, de term scenic presence heb ik echt nog nooit gehoord.

**Carine:** Nee, ik heb het meer over wat Jan zou zeggen, zoals uitbewegen.

**Mitch:** Ik kan mij wel voorstellen dat Jan... Ik heb *Being in playing* niet gelezen, maar ik kan mij voorstellen dat hij dat veel meer grond geeft in zijn doctoraat, maar dat niet per se aan zijn studenten zo communiceert. Ik denk dat wij er sowieso wel jargon aan over houden, maar ander soort jargon dan dat.

**Carine:** Ja, ik denk ook meer aan woorden als: probeer het eens uit te bewegen, neem de tekst mee op de sprong van je woorden, of... Uitbewegen zouden we zelfs niet eens echt zeggen bij Sunset. Het is meer refererend naar dingen die wil allemaal geleerd hebben in die les, waardoor je zo'n termen kan gebruiken denk ik.

**Mitch:** Ja... In een toestand zijn, misschien.

**Carine:** Ja, een toestand. (lacht)

**Mitch:** of zo iets als... Hoe noemt hij dat altijd? Larger than life...? Maar dan anders.

**Carine:** Ge zijt straffer dan dat. (lacht) Nee...

**Mitch:** Misschien is dat ook toestand. Dat toelaten dat... Het toelaten dat dingen niet per se naturalistisch lijken, maar best groots mogen zijn en best fysiek mogen zijn. Dat zijn wel dingen, denk ik, die wij wel doen, omdat wij die lessen hebben gehad. Dat je durft dingen groots en theatraal toe te laten...

**Carine:** Ja, inderdaad... Vanuit een praktisch gedreven taal. Niet vanuit een... Niet de woorden die je in een doctoraat gebruikt.

**Grappig, want scenic presence gebruikt hij wel heel veel in zijn doctoraat. (lacht)**

**Mitch:** Dat kan ik mij dan wel voorstellen, maar dat heeft hij volgens mij... Ja, misschien dat hij dat ooit wel eens gezegd heeft, maar...

**Carine:** Ik denk dat hij dat dan meeneemt als pedagoog en in reflectie over zijn technieken, maar dat die dat dan buiten het klaslokaal laat vooral.

**Lennert:** ik denk dat het ook wel een beetje vertekend is, want in dat boek... Hij schrijft in zijn doctoraat alsof hij in gesprek, waar o.a. heel de tijd een student aanwezig is, maar de manier waarop hij die gespreken in zijn doctoraat voert, zijn niet de gesprekken die hij in de klas voert, denk ik.

**Mitch:** ik denk dat ook niet, want als het dan gaat over spelersdramaturgie... Die lessen zijn super praktijkgedreven, je weet ook nooit... Hij legt ook nooit opdrachten uit op voorhand. Het is echt vanuit de ervaring. Meteen de vloer op en meteen dingen doen, en nadien gaan we er wel over praten. Maar bon, ik weet niet of je daar geïnteresseerd in bent. Ik weet niet of je dat wil weten. (lacht)

Wel, er is een specifieke passage in *Being in playing*, in het hoofdstuk On Text, waarin hij vertelt dat hij zijn studenten een specifieke opdracht geeft. Hij laat ze naar huis gaan met een tekst van Sarah Cane, laat hen die vanbuiten leren, maar dan met een blank state of mind, alsof ze nog nooit van die tekst gehoord hebben.

**Mitch:** Dat je op voorhand nog geen interpretatie kiest, toch? Dat dat echt werkmateriaal is, waar je vanalles nog mee kan doen.

(storing)

Het vervolg van die bewuste opdracht is om na het leren van de tekst ze dan op te voeren met enkel bewegingen. De volgende stap is om er geluiden bij te maken en pas daarna woorden. Ik vroeg me af of jullie deze oefening ook gedaan hebben in de les.

**Carine:** Ja.

**Mitch:** Ja, vaak beginnen met beweging, dan geluid erbij en dan pas tekst.

**Carine:** Ja en daartussen dan heel de tijd op zoek naar... dat noemde hij dan, en dat klinkt echt zweverig, de diepe bron. Ja, dat klinkt echt zweverig, maar... (lacht)

**Mitch:** die school... Dat kan toch niet?! (lacht)

**Carine:** Maar ja, en uitbewegen is daar zo'n belangrijk woord. Hoe je je voelt, of... Probeer het eerst uit te bewegen. Heel expressief, vanuit de beweging. Om er dan een specifieke beweging voor te zoeken. Het is niet alleen maar zo, maar heel specifiek. Om er daarna klank aan toe te voegen en dan pas die klank om te zetten in woorden en te kijken of je er een tekst van kan maken.

**Mitch:** Ja die tekst kwam echt als het laatste, dat was ook het eerste wat weer weg ging. Als het dan... ja, hoe zeg ik dit? Maar in ieder geval, als je even een stap terug moest nemen, dan was het de tekst die als eerste verdween. Je ging nooit stoppen met bewegen, zeg maar. Nee, doe het toch maar terug met geluiden, of beeldt het enkel uit. Het was niet, zeg maar, alleen de woorden. Dat was echt altijd het laatste dat erbij kwam en het eerste dat weer verdween.

**Dat is wel interessant, aangezien jullie bij Camping Sunset, of toch zoals ik het begrepen heb, vertrekken vanuit de tekst. Die tekst is eerst i.p.v. laatst.**

**Carine:** Ja... Het is misschien niet....

**Mitch:** Nee, maar dat is ook niet waar, denk ik.

**Carine:** Het is meer een manier om te zoeken naar die staat van spelen, of zoiets. Hij zegt dan ook niet: dit kan je dan toepassen op elke bewegingsvoorstelling, of dat elke voorstelling deze volgorde moet aflopen. Het is een manier om met iets te connecteren in jezelf, als speler. Deze oefeningen doe je ook in het eerste of het tweede jaar, dus ik denk dat het meer gaat om iets fundamenteel te zoeken in jezelf als speler om een connectie te maken die je dan ook niet meer vergeet. Hiermee kan je dan ook elke vorm van theater benaderen. Je kan dat dan meenemen in iets dat volledig vertrekt vanuit tekst en dan denken: ja, ik heb een heleboel Jan Steen meegenomen in hoe ik dit benader. Ja toch? Maar dat kan net zo goed zijn in een voorstelling die vanuit beweging vertrekt. (storing)

**Welke status heeft de tekst dan voor jullie? Misschien iets te vaag... Hoe staan jullie over een bestaande tekst en vaak ook repertoire?**

**Carine:** Ja, die is voor jou!

**Mitch:** Wel, daarom wilde ik net zeggen dat het niet waar is dat de tekst... Zeg maar, als je een spiegel moet kunnen leggen met tekst als laatste... (onduidelijk) Ik denk dat bij Camping Sunset de tekst het allerlaatste is dat belangrijk is. Oké nee, het allerlaatste is overdreven, maar de motor van dat project of van die groep is wel het project in de zomer met z'n allen samen op korte tijd te maken en dat te spelen en te veel tonen aan mensen. In die zin is het echt niet dat we vinden dat Ten Oorlog of Zomergasten nog eens opgevoerd moet worden en dat we ons daarom nog eens hebben verzameld. De motor van dat project ligt ergens anders. In die zin, denk ik, is die status van de tekst best wel... Of zoals Evelyne Coussens zegt: "Misschien is die tekst toch maar een vehikel om dat project te kunnen laten gebeuren", dat dat best wel klopt, denk ik. In die zin is dat totaal... Is repertoiretekst... Het klopt ook niet helemaal dat we repertoire spelen, want Happiness was een filmscript uit de jaren '90. Da heeft dus niet de status van repertoire toneeltekst. Maar zeg maar dat bestaand tekstmateriaal dan eerder handig is, omdat we nu eenmaal maar twee weken hebben. We gaan niet ook nog een eigen tekst schrijven. Het is goed om een kapstok te hebben en dan ga je een stuk pakken met veel personages, die aanzet tot spelen, waar veel mogelijkheden zijn. In die zin is die tekst, denk ik, echt niet zo belangrijk voor ons. Klopt dat wat ik zeg?

**Carine:** Het is wel... Je begint wel dag één met: dit is de tekst. Ik denk dat je dat bedoelde van daarin... Maar dan kan je alsnog, denk ik, deze tekst vanuit een... Als je met Jan aan die tekst zou werken, zou je alsnog meteen beginnen met: wat wekt die tekst op in je lichaam en dat eerst uitbeweegt en dan pas tekst toevoegt. Wat we niet per se zo doen. (Lacht.)

(Storing)

**Mitch:** Nee, inderdaad. Maar de status van de tekst is... De tekst is eerder als tool, dan omdat we per se dat ding willen vertellen. Ik kan mij eigenlijk ook heel moeilijk inbeelden dat wij iets zouden maken zonder tekst, met deze groep.

**Carine:** Ja, binnen twee weken beginnen we met de tekst

**Mitch:** Ja, dat we dan toch al iets zeggen.

**Carine:** Ja, maar ook een beetje dat die scènes ook al situaties zijn. Het zijn situaties die je kan spelen en het zijn al personages die tegenover elkaar staan. Maar ja, we hebben ook nog maar twee dingen gemaakt en ik denk dat we ook nog met iets helemaal anders kunnen uitgroeien (Lacht.) Maar tot nu toe, met het zoeken naar een tekst, is de drijfveer wel dat er genoeg personages in voorkomen. We hebben nog nooit gedacht: we gaan een gigantische monoloog doen met 10 man. Er zit ook wel iets in van dramatische situaties die er al zijn, personages die zich tot elkaar verhouden, die in conflict zijn... Dit geeft al een basis om tot spel te komen.

**Opnieuw een abstracte vraag, die ik ook al aan Lennert en Gilles gesteld heb: welke waarde heeft een collectief voor jullie?**

(Stilte)

**Carine:** (Lacht)... Waarde....

**Mitch:** 40 euro.

(Lacht.)

**Gilles:** een dürüm.

**Carine:** (Lacht) Ja, een dürüm. Ik weet niet goed...

**Mitch:** Ik denk toch.... Kunnen steunen op elkaar en, zeg maar, qua zelf uw werk creëren, daar niet 100 procent verantwoordelijkheid voor dragen de hele tijd. Dat is, zeg maar, de metawaarde ervan, dus niet over het artistieke werk



zelf, maar het feit dat dat deze zomer weer gaat gebeuren en dat wij dan in die zin... Dat, zeg maar... dat het collectief zichzelf organiseert, dat is natuurlijk niet waar, maar ik bedoel dat er niet één iemand alles moet fixen, maar dat je dus wel samen iets mogelijk maakt dat te groot is om alleen te dragen. Dat is de waarde ervan.

**Carine:** Dat dat zelf artistiek iets doet... Je zegt het dan vaak over de voorstelling: je voelt je echt gedragen door een hele groep. Je doet het dan ook echt samen. Je bent ook bezig met elkaar, met het spel ook. Dat ik dan naar Mitch zijn scène kan kijken vanuit een hoekje in de Wasserij en dat ik dan daarna met hem kan bespreken: oh, dat was interessant wat je daar aan het zoeken was en misschien kan dit... Dus dat nagesprek en dat iedereen inderdaad evenveel verantwoordelijkheid draagt voor het eindresultaat geeft volgens mij, en dat kan je ook voelen als publiek, een soort samenhorigheidsgevoel ook. Er is geen acteur hier die denkt: oh, ik ben het echt niet eens met de kant die deze voorstelling opgaat, maar goed, ik doe het maar, want ik wordt hiervoor betaald. Daarvoor verdienen we ook te weinig, om dat te denken. (Lacht.)

Ja, we maken ook de sportmetafoor, maar ik voel dat bij Camping Sunset heel hard, dat je echt een team bent. En ook, het zijn niet enkel de spelers op de vloer, het zijn ook de mensen van kostuum die elke dag nog langs komen en denken: oh, ik heb toch nog iets anders bedacht! Mijn personage had, bijvoorbeeld, halverwege opeens een ander kostuum aan en dat is toen een ander personage geworden.

**Mitch:** En ook dat je voor en na de voorstelling niet zo iets hebt van: de regisseur komt nog iets zeggen. Of vond de regisseur het goed? Maar dat alles gewoon (onduidelijk. Politiek?) is. Dat je een nagesprek voert. Of begint met: hoe zullen we dit eens aanpakken? Of: ik wil misschien wel iets zeggen?... Weet je wel? Gewoon, dat er niet een soort koning is, maar dat je alles draagt, waardoor je voelt dat het ook uw project is. Met z'n allen samen. Dat is echt heel cool.

**Carine:** Ja, dat er niemand is die al bedacht heeft: we gaan het zo aanpakken. Dat het ook met z'n allen... Ik vind dat een beetje samen (onduidelijk) opnieuw uitvinden. Ik wil ook een cultuur maken en een bedrijfscultuur installeren (lacht.) Dat dat elke keer ook maar een beetje trial and error is.

**Mitch:** Ja, zeker!

**Carine:** Het collectief is wel van onschatbare waarde denk ik. (Lacht.)

**Dankjullie wel allemaal! Wat jullie hier gezegd hebben, zal mijn thesis zeker vooruithelpen.**

**Carine:** Oh, cool!

# AFBEELDINGEN



Afbeelding 1: *Camping Sunset, Happiness*, 2020 ©Tina Herbots



Afbeelding 2: *Camping Sunset, Ten Oorlog I*, 2021 ©Tina Herbots

# ILLUSTRATIEVERANTWOORDING

Afbeelding 1: gedeelde Google Drive van Camping Sunset. Laatst geraadpleegd op 9 augustus 2021.

Afbeelding 2: gedeelde Google Drive van Camping Sunset. Laatst geraadpleegd op 9 augustus 2021.