

## DAVID MAMET OVER ACTEREN

Paul DE BRUYNE

Als David Mamet - de toneelschrijver, de filmmaker, de verteller van verhalen - een uitgebreid essay schrijft over acteren wil ik dat per se bestuderen. En dat om verschillende redenen. De eerste reden zou ik 'uit dankbaarheid' of op zijn minst 'uit fatsoen' willen noemen. Het werk van Mamet heeft mij een paar keer volkomen onverwachts overrompeld. Een dergelijke ervaring is zo zeldzaam dat ze *bijna* opweegt tegen de duizenden saaie voorstellingen, tentoonstellingen en boeken die je in wanhoop doen afvragen waarom je überhaupt je leven zou verdoen met het kijken en luisteren naar kunststukjes van anderen. Zo herinner ik me de eerste twintig minuten van *House of Games* (ik wist niet wie de film had gemaakt, ik wist zelfs niet hoe de film heette, ik was zomaar op goed geluk een bioscoop binnengestapt en de generiek was al voorbij) die me in een staat van acute ademnood bracht. Een feestje (!) in termen van tempo, ritmiek, precisie in de verhouding tussen tekst en anekdote, spelplezier. Gelukkig nam de film vervolgens wat gas terug, zodat ik de zit toch overleefde. David Mamet had het scenario geschreven en de film geregisseerd. Na zo'n cadeautje staat men voor eeuwig een beetje in het krijt bij zo iemand. Wat voor *crap* hij nadien ook zou maken, die ene ervaring is goed voor een leven lang op zijn minst beleefde interesse voor het nieuwe werk.

Een tweede reden om *True and False. Heresy and common sense for the actor!* te willen lezen is van meer professionele aard. Als docent cultuurwetenschappen geef ik nogal wat les over de staat van de kunsten in het tijdperk van de amusementsindustrie en dan is de stem van Mamet (in het inleidend statement, bijvoorbeeld, van *5 television plays*) altijd het beluisteren waard. Een stem ook die een gemeenschappelijke grond voor docent en student kan opleveren. Studenten nemen met interesse kennis van de naam van de scenarist achter films als *The Verdict*, *Glengarry Glen Ross*, *The Untouchables*, *The Postman Always Rings Twice* (de remake) of van de co-auteur van Madonna's *Speed-the-plow*. Bovendien zegt Mamet ook aardige dingen over kunst in zijn films zelf (in *State and Main* bijvoorbeeld). Ik bedoel, de fictie en - en passant - de opinies van Mamet, zijn net cool maar toch ook net mainstream genoeg, om, binnen een academische context, als uitgangspunt te dienen voor een dialoog over actuele kunst.

De belangrijkste reden echter om de gedachten van Mamet over acteren te bestuderen ligt in mijn werk als docent regie. Als beginnend docent regie en spelcoaching, begin jaren 1990, heb ik veel gehad aan het boek *Praktische Hand-*

*leiding voor Toneelspelers*<sup>2</sup> dat geschreven is door een groep Amerikaanse speldocenten op basis van een aantal workshops die zij, begin jaren 1980, bij Mamet volgden. Het is dus niet meer dan logisch dat als Mamet zelf, voor het eerst, een boekje over acteren opendoet, dat ik dat dan met de nodige aandacht tot me neem.

De bovenstaande redenen om zich met Mamets opvattingen over acteren *auseinanderzusetzen* zijn positief van aard. Er is echter ook een negatief gekleurde reden om dit artikel te schrijven. Mamet haalt in zijn tekst zwaar uit naar twee soorten 'deskundigen' binnen de theaterwereld. Naar de academici die zich met theorie van theater bezighouden enerzijds en zo mogelijk nog feller naar scholen en studio's waar acteren gedoceerd wordt anderzijds. Precies mijn twee werkreinen van het voorbije decennium. Zo'n aanval daagt uit tot reflectie en positiebepaling.

Dit artikel valt in twee delen uiteen. Eerst tracht ik een zo fair mogelijk beeld te schetsen van de opvattingen van Mamet over acteren en over theater zoals hij die uiteenzet in *True and False*. De specifieke, anekdotische manier van vertellen van Mamet moet hier sneuvelen op het altaar van de (hopelijk) heldere synthese. Vervolgens tracht ik de positie van Mamet te duiden in de bredere context van de actuele theaterpraktijk. Binnen het kader van dit artikel moet ik veel kwesties die het overdenken waard zijn, laten liggen. Ik hou me wel bezig met de aanval op de acteerstudio's en de academici. Waarbij ik eigen ervaringen in de weegschaal leg en eigen opvattingen helder tracht te krijgen.

## DEEL I

### 1. "The very simple first principles"

David Mamet wil in *True and False. Heresy and common sense for the actor* "the very simple first principles" (p. 89) blootleggen die een acteur moet hanteren om het vak uit te oefenen. Hij komt, als ik hem goed begrepen heb, tot acht principes.

1. de acteur leert de *tekst*
2. de werkeenheid van de acteur is de *scène*
3. de acteur bepaalt in het script scène per scène welke *actie* de rolfiguur<sup>3</sup> uitvoert
4. de acteur voert een *gelijkaardige actie* uit als de rolfiguur, waarbij de zin "as if" de brug kan vormen van de fictionele, geschreven wereld van de rolfiguur naar de reële wereld van de acteur

5. de acteur selecteert alleen *actie(s)*, die hij op een *waarachtige* manier kan uitvoeren
6. de waarachtigheid van de actie ontstaat in het *samenspel* met een andere acteur
7. de acteur kiest actie(s) uit die *leuk* zijn om te doen
8. de acteur bemoeit zich met niets anders dan met de bovenstaande principes

Mamet verduidelijkt een paar van de bovenstaande principes aan de hand van de openingsscène uit Hamlet.

At the beginning of *Hamlet*, Horatio comes onto the battlements to find out what all the hoopla is about this supposed ghost. That's what he is doing. (...) He, Horatio, wants to find out what the fuss is about. (...) That's the *character*.

What, then, are *you* to do? (You have to) reduce the operations of the character to the lowest common denominator, so as not to burden yourself, so as to be able to act truthfully (...) nothing could stop you from acting truthfully in a situation where you had to *clean up a mess*. One could say that that is the irreducible essence of that scene. (...)

(Horatio's job was to clear up the hoopla about the ghost; *your* job is to clean up a mess.)

(...) when we have determined our action (in this case, to clean up a mess), we might require or enjoy a jog to our memory: "*What* does that mean again?" This is where the application of the phrase "as if" becomes most helpful. *What* does it mean to clean up a mess?

Well, it's as if you went shopping with your little sister and she was caught shoplifting. And you go to the store manager and clean up her mess.(...) these "as ifs", are just *reminders*, should you need them, to help you clarify to yourself the action in the scene. (p. 89-91)

Tot zover de harde kern van wat Mamet over acteren wil zeggen. Het klinkt verbazingwekkend eenvoudig. Maar zoals het met alle zeer eenvoudige dingen gaat; ze roepen vragen op voor wie er even bij blijft stilstaan.

## 2. Commentaar bij de "first principles"

### 1. De acteur leert de tekst

Het zal niemand verbazen dat Mamet, in de eerste plaats een schrijver, uitgaat van een tekstgestuurd productieproces. Hij gaat er van uit, net als vele andere theaterpedagogen<sup>4</sup>, dat de acteur de tekst "cool" moet leren, zoals dat in het Angelsaksische acteursjargon heet. Dit wil zeggen dat de acteur de woorden zo mechanisch mogelijk moet internaliseren. Elke interpretatie van de tekst (naar thema, naar psycho-sociale context van personages of schrijver, naar verhaalgenre of stijl, in keuzes van uitspraak) moet worden vermeden.

### 2. De werkeenheid van de acteur is de scène

Dit principe mag misschien onbelangrijk of evident lijken. Het is het niet. Mamet verzet zich hier radicaal tegen enkele basisconcepten uit de theorie van Stanislavski en de discipelen van The Actor's Studio en The Method<sup>5</sup>. Met name het concept "doorgaande lijn van de rolfiguur/het personage", ligt onder vuur. Stanislavsky vraagt in zijn boeken nogal wat aandacht voor de consistentie van het personage. Het werk aan de rolfiguur moet leiden tot een personage met een duidelijke biografie (die niet noodzakelijk met zoveel woorden in de tekst van de auteur is gegeven), een heldere psychologische dispositie en vaste gedragskenmerken. De acteur gaat de rolfiguur verpersoonlijken, dit wil zeggen, zijn 'normale'<sup>6</sup> fysieke en mentale gedrag transformeren tot hij de rolfiguur/het personage "wordt". Mamet gaat heftig te keer tegen deze opvatting. Voor Mamet is het ronduit schadelijk als de acteur zich bezig houdt met vermeende (mentale, fysieke, biografische) kenmerken van de rolfiguur. Die figuur bestaat namelijk niet. Mamet herhaalt het in vrijwel steeds dezelfde bewoordingen: "There is no character. There are only lines upon a page. They are lines of dialogue meant to be said by the actor." (p. 9, 52, 60)

Als iemand zich al moet bezighouden met het creëren van een doorgaande lijn of consistent rolfiguur, dan is dat de auteur van het script. En niemand anders.

(De doorgaande lijn) *of the play*<sup>7</sup> is set down by the author. (p. 68) (It is the writer's work to) invent, to mold, to elaborate, (...) It is the writer's job to make *the play* interesting. It is the *actor's* job to make the performance truthful. (p. 41)

De aandacht van de acteur mag niet gericht zijn op de problematiek van het verbinden van scènes (de montage) of het interpreteren van de rolfiguur en/of de tekst. De afstand van de acteur ten opzichte van de tekst mag niet te groot zijn, anders wordt hij de criticus van zichzelf. De aandacht van de acteur mag evenmin gericht zijn op een werkeenheid kleiner dan de scène (de 'beat' in het repetitie-jargon). De acteur gaat dan de wendingen van de tekst te nauwkeurig volgen en verliest er zich in.

Door het poneren van de scène als werkeenheid wil Mamet de zekerheid inbouwen dat de acteur met zijn eigen objectief/doel<sup>8</sup> aan de slag gaat, en met niets anders, "so as not to burden [him]self, so as to be able to act truthfully." (p. 90) De onderliggende gedachte lijkt te zijn dat de acteur maar een beperkte hoeveelheid energie te investeren heeft. Daarom mag hij zich niet bezighouden met het verwerven van inzichten over het 'meta-verhaal', noch mag hij zich storten op de details van het script op straffe van kwaliteitsverlies bij zijn kernactiviteit: het acteren zelf.

### 3. *De acteur bepaalt in het script scène per scène welke actie de rolfiguur uitvoert*<sup>9</sup>.

Mamet maakt de acteur verantwoordelijk voor de scriptanalyse. Dus niet de regisseur of de dramaturg. Het volstaat voor Mamet dat die analyse rudimentair is, beperkt tot het bepalen van de taak die de rolfiguur zichzelf stelt. Dat is volgens Mamet "the irriducible essence of the scene." (p. 90).

Wat bedoelt Mamet met de term "actie", of "objectief"?

We all know what it means to have an objective. To get him or her into bed, to get the job, to get out of mowing the lawn, to borrow the family car. We know what we want, and, therefore, we know whether we're getting closer to it or not, and we alter our plans accordingly. (p. 73)

Een actie is gedrag, binnen een concrete situatie, dat doelgericht is. Een actie kan lukken of niet lukken.

### 4. *De acteur voert een gelijkaardige actie uit als de rolfiguur*

In eerste instantie wil Mamet hier de dominante positie van de auteur vrijwaren. De auteur is degene die verhalen verzint, de acteur accepteert die leidraad. De acteur mag niet tegen de tekst in spelen.

Even belangrijk is dat de acteur zeer snel de wereld van de rolfiguur (en het script en de schrijver) moet verlaten. Hij moet in zijn eigen wereld leven. In het voorbeeld van de openingsscène uit Hamlet: "(the actor) has to leave Shakespeare's scene behind. Once he has decided on the action to 'clean up a mess' he need never again refer to the ghost." (p. 90)

Mamet haalt in dit kader de term "as if" uit Stanislavsky's kast. Net als Stanislavsky stelt Mamet voor, het "magische If" te gebruiken om de wereld van de rolfiguur voorstelbaar te maken in de wereld van de speler. Met name stelt Mamet voor, doorheen de voorbeelden die hij gebruikt, om de wereld van het script, via de "as if" te toetsen aan de (privé) wereld van de acteur. (cf. het bovenstaande voorbeeld uit Hamlet. Van Horatio via de 'as if' van het kleine zusje naar de wereld van de acteur.)

##### 5. *De acteur kiest alleen actie(s) uit die hij op een waarachtige manier kan uitvoeren*

De termen actie en waarachtigheid zijn de meest centrale termen in het denken van Mamet. Mamet is er heilig van overtuigd dat als de acteur al zijn aandacht "naar buiten richt" dat hij dan interessant wordt op de scène.

This is what makes a person with an objective *alive*: they have to take their attention off themselves and put it on the person they want something from. (pp. 73-74)

Het woord "alive", betekent voor Mamet hetzelfde als "waarachtig" ("true"). En waarachtigheid ontstaat (dus) als een individu niet gericht is op zijn eigen zieleoerselen, zijn eigen emotionele toestand, zijn eigen innerlijke beweging, zichzelf kortom. Een mens gaat leven als hij een doel, hoe simpel ook, heeft in de wereld. Mamet citeert Brecht: "nothing in life is as interesting as a man trying to get a knot out his shoelace." (p. 95) De term "*naar buiten gericht*" is in het essay heel wezenlijk. Het is voor Mamet een breekijzer. Alles wat hij verafschuwt en verwerpt zal hij "*naar binnen gericht*" noemen.

Mamet benadrukt dat acties of objectieven simpel uit te voeren moeten zijn. Anders heeft de acteur te veel aan zijn hoofd en kan de waarachtigheid van uitvoering niet bestaan. Opnieuw lijkt Mamet te willen benadrukken dat acteren geen complexiteit, of diversiteit in de aandacht, geen dubbel bewustzijn, kan verdragen. "Anything less capable of being accomplished than "open the window" is not and can't be an action." (p. 73)

Moment na moment moet de acteur kiezen hoe hij zijn objectief het beste kan bereiken. "Hamlet wants to find out what is rotten in the state of Denmark. An actor might perhaps reason, "Oh, I get it - Hamlet is trying to *restore order*". Scene by scene the tools necessary to restore order might be: to interrogate, to confront, to negotiate, to review...you get the idea. (p. 74) De werktuigen van de actie, de vele manieren die het bereiken van het doel naderbij kunnen brengen somt Mamet op een andere plaats op als "resist, assent, assert, proclaim, support, deny, to bear" (p. 39)

#### 6. *De waarachtigheid van de actie ontstaat in het samenspel met een andere acteur*

Moment to moment and night to night the play will change, as you and your adversaries on stage change, as your conflicting actions butt up against each other. *That play, that interchange is drama.* (p. 62) An actor should never be looking inward. He or she must keep the eyes open to see what the other actor is doing moment to moment, and call it by its name and act accordingly. (p. 111)

Om het belang van het samenspel te benadrukken in het creëren van waarachtigheid op de scène, gebruikt Mamet de metafoer van de sport. Een (basketbal)speler moet "het" op elk moment van het spel zelf "doen". Hij functioneert binnen de regels van het spel en ook binnen de (tactische) afspraken van het team en zijn coach maar de "waarheid van het moment" wordt gecreëerd in het samenspel met/tegen de andere ploeg. Wie zich slaafs onderwerpt aan de afspraken van voor de aanvang van het spel, noemt men een domme speler. Iemand die het spel niet ziet. Herinneringen aan vroegere wedstrijden helpen niet, hangen in de eigen gevoelens ook niet. Gefocust blijven op het doel, daar gaat het om.

Repeteren is voor Mamet dan ook te vergelijken met trainen in de sportwereld. "Habit" is voor Mamet het centrale woord. De acteur hoort er voor te zorgen dat zijn lichaam (stem, dictie, fysieke paraatheid) klaar is voor het spel. Er kunnen bepaalde mechanismen (van punch lines bijvoorbeeld) ingeoeffend worden, maar de waarachtigheid zelf, kan pas in het samenspel ontstaan.

#### 7. *De acteur kiest acties uit die leuk zijn om te doen*

Het spreekt vanzelf dat voor Mamet, ook griezelige, onaangename of onfatsoenlijke dingen "leuk" kunnen zijn om te doen. Mamet verwijst naar het spel van kinderen. Pret is de voorwaarde voor het creëren van de noodzakelijke discipline, de noodzakelijke gewoontes, de juiste werkhouding. Waarom zou je iets tot in den treure willen herhalen als het vervelend is om te doen?

Wat Mamet ten alle prijze wil vermijden is dat acteurs zich "slecht" voelen. "Most actors are terrified of their jobs. Not some, most. They don't know what to do, and it makes them crazed. They feel like frauds." (p. 118) Het principe van de fun, moet de onafhankelijkheid van de acteur en de gerichtheid "naar buiten" mee onderbouwen.

### 8. *De acteur moet zich met niets anders dan met de bovenstaande principes*

Dit principe is de achterkant van de gezochte autonomie van de acteur. Mamet wil dat de acteur volledig acteur is, maar ook niets anders dan acteur.

## 3. **Eleven Years Up**

David Mamet schreef met *True and False* in 1997 zijn eerste (en tot nader orde laatste) uitgebreide essay over acteren en over zijn theateropvattingen. In 1986 echter gaf hij, in een zeer vriendelijke inleiding, al zijn zegen aan *A Practical Handbook for the Actor* dat gebaseerd was op zijn workshops en ideeën.

Wanneer men de twee boeken naast elkaar legt, dan valt op dat de basisopvattingen niet zijn veranderd. Hooguit zijn ze in het essay spitanter verwoord. *True and False* is dan ook geen handboek, er staan geen oefeningen in zoals in *A Practical Handbook*. Het is een provocatief essay. Mamet hanteert met zichtbaar plezier het recht om schamper en luid en vuil te mogen roepen.

In zekere zin is de actuele Mamet nog simpeler dan de vroege Mamet. In het essay zegt Mamet tegen de acteur: vraag je af wat je wil bereiken, en *go for it*. In 1986 was de basisformule van de acteursarbeid complexer geformuleerd. In het handboek is sprake van de term "essentiële actie". Waarbij de acteur zijn objectief moet formuleren *in termen van wat hij wil bereiken bij zijn tegenspeler*. In 1986 wordt ook *de status-relatie* tussen de acteur en zijn medespeler vastgelegd vóór de spelers de vloer opgaan. (Is de ander een meerdere, een mindere, een vriend, een broer of zus enz.). Die twee verschillen (het aflezen van het eigen succes bij de medespeler, en het voortdurend bewaken van een gegeven status-verhouding) maken de acteer-voorstellen uit 1986 complexer dan de voorstellen uit *True and False*. De 'nieuwe' Mamet is zo mogelijk nog minder methodisch dan de oude.



#### 4. De weerzinwekkende tegenstanders

Mamet bouwt zijn betoog niet alleen in positieve zin op: wat zijn de dingen die nodig en goed zijn om te doen voor de acteur? De toon van het essay wordt veeleer bepaald door de felheid waarmee hij zijn demonen bevecht. Wat zijn de attitudes en instituties die absoluut bestreden moeten worden!?

Mamet creëert vier tegenstanders.

1. de Grote Acteurs/ het zelfingenomen publiek
2. de acteerscholen
3. de academici
4. de bemiddelaars

De leukste en de venijnigste pagina's van het essay zijn tegen hen gericht. En passant creëert hij ook een heroïsch beeld van de "ideale" acteur die hem voor ogen staat en die met zijn *first principles* werkt. Het essay begeeft zich hier op het niveau van de forse uitspraken, de melige anekdotes en de felgekleurde, appreciatieve beweringen. Ze maken integraal deel uit van het gedachtegoed van Mamet over theater en acteren.

##### 1. *De Grote Acteurs/het zelfingenomen publiek*

Mamet maakt in eerste instantie een onderscheid tussen twee soorten acteurs. Enerzijds de eerlijke vaklui die vaak "onzichtbaar" zijn omdat zij *het stuk* naar het publiek willen brengen. Helden, die bereid zijn de paniek en het oncomfortabele gevoel die samenhangen met het *leven in het moment*. Aan de andere kant staat het Gilde van de Grote Acteurs. Mamet noemt geen namen maar maakt wel duidelijk dat we richting Hollywood moeten kijken. Grote Acteurs onderscheiden zich van moedige vaklui doordat ze de uitdaging van "de waarheid van het moment" niet willen aangaan. Zij verschuilen zichzelf in en achter manieren, virtuositeiten, het trekken van aandacht. Als voorbeeld noemt Mamet de truuk van de *Hollywoodse Zucht*. Een Groot Acteur zucht zijn zucht voor hij zijn repliek geeft, zodat hij extra lang in beeld blijft<sup>10</sup>. Hij zoekt slechts succes en roem, en niet het kunstenaarschap dat de kwetsbare eerlijkheid van de artiest cadeau geeft aan het publiek.

De houding van de Grote Acteurs wordt in stand gehouden door een zelfingenomen houding bij een bepaald soort publiek. Een publiek dat naar het theater gaat om te celebreren dat ze de kunst van het esthetisch genieten tot grote hoogte onder de knie hebben. Zelfbevelekking, volgens Mamet.

Truly great performances cause us to question, to pause, to ponder, to reexamine. They do not conduce to the immediate ejaculation "bravo"; (...) the Great Actor, is of necessity, seldom a very good actor. We praise his performances as we would praise our own possessions if we could do so with impunity. That is the gift of the Great Actor, and the reason he is so well rewarded - he allows us to act vainly and call it gracious interpretation(...)

We delight to slather appreciation on this placeholder for the minor inconvenience it causes us. It allows us to feel we have paid for the right to consider ourselves aesthetic. Our praises are as the sneezes of the fellow with a summer cold who enjoys informing us that it was caused by the air conditioner in his new car.(...) The presence of the Great Actor reassures us that we need not be moved by art (pp. 106-107).

Mamet onderscheidt vervolgens terloops een derde soort acteur. Een acteur die de tekst illustreert en zo bewijst dat hij hem begrepen en (juist) geïnterpreteerd heeft. Het is de acteur van de "funny faces". Het is de opera-acteur die een lezing geeft, geen performance. Je vindt hem terug in de soaps, in het amateurtooneel en in de politiek. Het publiek vindt hem om dezelfde foute reden leuk, als waarom het Grote Acteurs adoreert. Acteerscholen hebben de neiging Grote Acteurs of funny faces af te leveren.

## 2. *De acteerscholen*

Alles wat Mamet verwerpen wil, balt hij samen in de kreten "leraar" en "acteerstudio". "Teachers of acting are frauds, and their schools offer nothing" (p. 43, 112, 18) En de volgende uitspraak is ook niet mis: "Formal education for the player is not only useless, but harmful" (p. 18).

Waar Mamet zich zo virulent tegen keert, is de afhankelijkheidsbehoefte die door leraars en scholen bij studenten zou worden geïnstalleerd. Volgens Mamet is acteren misschien te leren, maar zeker niet te onderwijzen. "The classroom will teach you how to obey and obedience in the theatre will get you nowhere. It's a soothing falsity" (p. 19).

Mamet vat alles wat hij verdedigen wil samen in de term "gerichtheid naar buiten". Alles wat hij haat valt onder de noemer "naar binnen gericht". Met name alles wat maar enigszins neigt naar (varianten van) The Method is godsgruwelijk fout. The Method, om maar even heel erg kort door de bocht te gaan, is de erfenis van (de vroege) Stanislavsky zoals die onder andere wordt geconsacreerd in

The Actor's Studio. De leergang van The Method baseert zich op een aantal "psychotechnieken", waarbij introspectie het sleutelwoord is.

The Method School would teach the actor to prepare a moment, a memory, an emotion for each interchange in the play and to stick to that interpretation (p. 20).

Mamet keert zich tegen elke onderwijsaanpak die een beroep doet op introspectie vanwege de acteur omdat hij ervan uitgaat dat het innerlijke, emotionele leven van de mens zijn eigen weg gaat en niet gecontroleerd kan worden. Elke leraar die poneert dat het *intunen* op de innerlijke wereld de bron van het acteren kan zijn, is een priester. Hij eist geloof van zijn studenten. En dat is de grootste zonde die Mamet kent. Hij beweert te werken vanuit een voor iedereen controleerbare 'common sense'. Elke oefening die een beroep doet op een bewustwording van de innerlijke toestand van de acteur is fout. Zich verdiepen in het eigen zintuiglijke verleden, in het oproepen van emoties die met het eigen verleden samengaan, in het creëren van innerlijke toestanden (als verliefdheid) zijn fout. Elke aanpak die poneert dat de opvoering een vastgelegde serie innerlijke gewaarwordingen naar buiten moet brengen, is fout.

### 3. *De academici*

De pisaal van de verzamelde theaterpractici, zijn de academici en de critici. Met een mix van afkeer, deemoed, onbegrip en angst worden de academici als de doodgravers van het levende theater afgeschilderd. Altijd en overal. In het essay van Mamet is het niet anders. Met name de nadruk die academici leggen op interpretatie in plaats van op performance, valt hem zwaar.

The tradition of (...) text interpretation, etc... may be all well and good for those addicted to the pleasures of the English Department, but these jolly disciplines have nothing whatever to do with the interchange between actor and audience (p. 56)

...learn to read a script to ferret out the action - to read it not as (...) an English professor does(...)it's not your job to *explain* it but to *perform* it (p. 99).

### 4. *De bemiddelaars*

Agenten en personeel van de castingbureaus (we kunnen eraan toevoegen: cultuurambtenaren, festivaldirecteuren, programmatoren, enz.) verschijnen in dit essay als weinig meer dan schurken. Een stelletje talentloze, bureaucratische en

autoritaire sukkel die de zonde van de nederigheid in de acteur ranselen. Het zijn - men herkent een eeuwige terugkerende dada - mislukte acteurs, die de moed niet hadden om te creëren en te falen en dus de "zekerheid" van de hiërarchie opzoeken.

## 5. Het Zelf- en Mensbeeld bij Mamet

Elke bladzijde in het essay van Mamet schreeuwt dat de acteur zijn aandacht "naar buiten", naar de medespeler, naar de wereld, naar concrete activiteiten moet richten. Maar ook Mamet kan zijn opvattingen niet ontwikkelen zonder een (vaag) model over de werking van "het innerlijke zelf" van een mens. Vier termen staan hier centraal: rationele controle, vrije wil, gezond verstand en verbeelding. Mamet analyseert en problematiseert die termen niet. Hij poneert ze en herhaalt ze vaak. Mamet heeft een acteur voor ogen die, omdat hij eenvoudige zaken nastreeft, een gevoel van controle en zelfvertrouwen verwerft. Vanuit dat goede gevoel kan de verbeelding in vrijheid werken. Wat die verbeelding is, en wat de acteur kan doen om die verbeelding optimaal te laten functioneren blijft onbesproken. Wat de verhouding tussen verbeelding; ratio en gezond verstand is; evenzeer.

In het handboek uit 1986 wordt iets meer aandacht gegeven aan het probleem. Daar wordt het woord "impuls" gebruikt om aan te duiden dat verbeelding samengaat met een daad van overgave, van on-bewustzijn. De acteur mag niet nadenken voor hij een actie in- en de werkvloer opstapt. Het bewustzijn moet zich schikken naar de daden van het lichaam. In het handboek wordt ook gezegd dat de verbeelding is als een spier die in het herhaald gebruik steeds krachtiger en stuurbaarder wordt.

Mamet gaat uit van een sterke en onafhankelijke "wil" van de acteur, die hij als een volstrekt autonoom individu definieert. Wat de verhouding van de individuele vrije wil is met de sociale groep en het culturele patroon waarbinnen de acteur functioneert blijft onbesproken.

De opvattingen van Mamet over de werking van het zeer geïndividualiseerde vrije "zelf" van de acteur, is nauw verwant met zijn mensbeeld dat hij verrassend vaak opvoert in zijn essay. Dat mensbeeld noemt hij stoïcijns. Het is in elk geval zeer individualistisch. Een acteur, net als elke mens, heeft de taak zijn eigen ding te doen en zelfrespect op te bouwen. "Act first to desire your own good opinion of yourself". (p. 42) Niets meer en niets minder. Walk on. And don't look back.

## 6. De maatschappelijke rol van de acteur

Mamet beroept zich voortdurend op het rationele, gezond verstand. Hij verbindt die houding met de *All American* variant van de pure romantiek: de figuur van de outcast. Mamet ziet de acteur als de luis in de pels van toeschouwer en maatschappij. De vrije verbeelding van de acteur die de moed heeft om ware uitspraken te doen, door in het moment te durven leven, leidt automatisch tot een zekere uitsluiting uit de mainstream maatschappij. Mamet claimt, voor de acteur, de positie van outcast:

Art does not flourish in subsidy, and it does not flourish in the studio - it is more sordid, funnier, and truer than the certainties of the instructor. It is the stuff of the soul. It is the counterbalance to the reasonable view of the world; and, so, it is likely to be despised (p. 124).

## DEEL II

Tot zover een round-up van de opvattingen van Mamet over acteren en over theater. Een encyclopedie van opmerkingen dringt zich op als commentaar. In dit artikel laat ik mezelf (voornamelijk) aanspreken als docent regie en theorie en academicus.

## 7. Don't follow leaders

Mamet haalt in zijn essay fel uit naar scholen en leraars met name van The Method-signatuur die, als priesters, zouden teren op de (over)gave(n) en het geloof van hun studenten. Op zich heb ik weinig tegen de onderliggende pedagogische gedachte: als je wil acteren, acteer! Er valt veel te zeggen, voor een pedagogie van het springen in het diepe. Zeker in het westerse teksttoneel. Niemand kan het in jouw plaats doen. In dit veld is nauwelijks sprake van een "objectieve kennis" die doorgegeven kan worden van leraar op leerling, zoals wel in een aantal niet-westerse performance-tradities gebruikelijk en noodzakelijk is. Net zoals in vele vormen van het danstheater.

In dit geval echter is de uitval nogal bizar. Ten eerste omdat Mamet zelf zich opstelt als een charismatisch leraar en ten tweede omdat de schrijver, regisseur en acteerdocent Mamet zelf zeer veel geleerd heeft in studio's en scholen.

Laat me beginnen met het tweede punt. In de jaren 1970, toen Mamet hard aan het knokken was om toneelschrijver te worden, kon je hem dagelijks gedurende vele maanden, zelfs jaren, vinden in de theaterstudio's van Bill Esper in New York waar de Meisner-acteerstechniek onderwezen wordt. Die techniek is ook zeer "naar buiten" gericht en in zekere zin zijn de opvattingen van Mamet zeer 'Meisneriaans'. Zij het dan zonder het stapelende karakter van de Meisnerleergang (van eenvoudige oefeningen naar complexe, van een beginnersniveau naar dat van de vervolmaking). Mamet zat, zeggen ooggetuigen, dag na dag in de studio met een klein notitieboekje in zijn hand waarin hij de (geleide) improvisaties van de studenten meticuleus opschreef. Die dialogen zijn de basis geworden voor zijn eerste toneelstukken. Wie, zelfs in het recente (film)werk, de dialogen van Mamet naast de meetlat van de oefeningen van Meisner legt zal zien hoezeer de *schriftuur* van Mamet debet is aan het zogenaamde waardeloze werk in de studio's. Met name de manier waarop Mamet in zijn scripts met herhalingen van replieken werkt is een doorslagje van wat je dagelijks in de Meisner-studio's kunt horen. Het herhalen van replieken, in de oefengang van Meisner, dient om de gefixeerdheid van de acteur op de inhoud van de woorden tegen te gaan, zodat er energie vrijkomt om heel aandachtig te luisteren naar de zich ontwikkelende intentie van de spreker die leesbaar is in de *toon* van de uitspraken. Betekenisontwikkelingen op basis van de subtiel verschuivende toon van de sprekers, kom je ook vaak tegen in films van Mamet. Het is flauw dat de essayist Mamet niet aangeeft waar de scenarist en regisseur Mamet de mosterd haalde.

Bovendien vind ik de frontale aanval op het irrationele "geloof" dat op scholen zou worden gevraagd, ronduit geleuter. De positie van Mamet ("doen", "niet zeuren") kan alleen werken als die belichaamd wordt door een leraar die charisma genoeg heeft om alle twijfels, zelfhaat en onkunde van de leerling (en elke acteur voelt zich een leerling op dag één van de repetitie) weg te blazen. Het essay dat zozeer pleit voor onafhankelijkheid van de acteur verdedigt een programma waarin geloof in de leraar onontbeerlijk is.

Daarmee wil ik niet zeggen dat de theateropvattingen van Mamet waardeloos zijn. Zeker niet. Alleen, zijn uitval tegen "de" leraars is extreem over the top. Inhoudelijk interessanter echter dan het aangeven van Mamets selectieve geheugen en zwakke inschatting van zijn eigen leraarschap, is het bevragen van een aantal hiaten in zijn essay.

## 8. De afwezige regisseur

Het hoofdpersonage in het essay van Mamet is de acteur. Natuurlijk. Ook de schrijver komt vaak in beeld naast de leraars, de agenten, het publiek... Maar de regisseur, de centrale kracht van de voorbije decennia in het theater, blijft volstrekt onbesproken. Kan dat eigenlijk?

In zijn recente film *State and Main*, (die zich afspeelt tijdens het maken van een film), lijkt Mamet te zeggen dat een regisseur niet meer is dan een verkeersagent die het drukke verkeer op de set regelt, de actrices troost, vriendelijk blaft naar de geldschieters, de schrijver te kakken zet, en allerhande soorten autoriteiten naar de mond praat. Een zielepoot. Als dat waar zou zijn, dan zou Mamet er misschien goed aan doen om het niet over de regiefunctie te hebben. Alleen, het is natuurlijk niet waar. Elk spreken over acteren moet op zijn minst ook over spelcoaching gaan, omdat elke acteur nu eenmaal in een permanente (artistieke) discussie is verwickeld met de regisseur van dienst.

Ik denk dat Mamet in zijn poging een scherp, leuk, provocatief essay te maken veel te eenvoudige schema's wil vasthouden. De acteur versus de schrijver, de goede versus de slechte acteertechnieken, de goede terminologie tegenover de onbruikbare. En dat is spijtig want daardoor doet Mamet zijn eigen opvattingen onrecht aan. Ze zijn vruchtbaarder dan het provocatieve toontje laat vermoeden.

Mamet beweert, zoals in het eerste deel beschreven, dat de theaterpraktijk in twee delen uiteenvalt. De acteur "doet creatief"<sup>11</sup> en de schrijver levert het script. Dat wil zeggen, hij staat in voor het scheppen van de lange spanningsboog, de keuze van de woorden en de anekdotes, de montage, het kiezen van het vertelperspectief enz. Dat schema is te schraal. In het actuele theater kan de functie van de regie niet stilzwijgend gepasseerd worden. De regisseur interpreteert het script, de regisseur bepaalt (mee) de toon van het spel, de regisseur kiest (mee) de activiteiten van de acteur, de regisseur heeft de laatste stem over tempo en ritmiek van de vertelling. En nog zoveel meer. De regisseur geeft zijn eigen verbeelding vorm, met behulp van, of op zijn minst in samenspraak met acteurs en script.

Het is zonde dat Mamet zijn opvattingen niet tracht door te denken naar de regie-functie toe, omdat ze ook daar hun waarde hebben. Uit ervaring in het repetitielokaal weet ik dat de principes van Mamet uitbreidbaar zijn in de richting van de regie. De regisseur, als spelcoach, kan de acteur helpen bij het zoeken naar leuke acties, bij het wegduwen van de zelfhaat, bij de gerichtheid naar de mede-

speler. Als is het alleen maar door de vermaledijde tekstinterpretatie-arbeid te verbannen uit het repetitielokaal. Al is het alleen maar door geen stroom van aanwijzingen te geven en een stilte te creëren waarin de acteur weet dat *hij* het werk doet en dat zijn zoektocht geapprecieerd wordt. Al is het alleen maar door de spelpareltjes die tijdens repetities altijd ontstaan, ook als pareltjes te benoemen zodat de acteurs het 'leuk' vinden om door te werken. Al is het alleen maar door aanwijzingen te geven die niet in de lucht hangen ("ervaar de ruimte") maar die zo eenvoudig zijn als het openen van een raam ("raak eerst de witte en dan de zwarte muur aan terwijl je de repliek uitspreekt"). Kortom door een repetitiearbeid mogelijk te maken die naar buiten is gericht. Er is, en dat is het minste wat Mamet had mogen opmerken, een regisseur nodig om de "very first principles" ook daadwerkelijk in de repetitieruimte te laten heersen. De individuele acteur kan daar niet voor instaan zonder de leider van de groeps(dynamiek) te worden. Zonder regisseur te worden, kortom.

## 9. Het onmisbare geloof

Het is zonde dat Mamet op bepaalde momenten de rijkdom en reikwijdte van zijn eigen opvattingen niet formuleert. Maar het is evenzeer zonde dat hij niet de moeite neemt om de grenzen van zijn opvattingen te onderzoeken.

De manier bijvoorbeeld waarop Mamet de psychotechnieken verbindt met de term "geloof" is zwak. Waarom is de oefening van het 'zich concentreren' of 'zich herinneren' een domme geloofsdaad, en het varen op de impulsen van de verbeelding, niet? In elk geval heb ik termen als "geloof" nodig om het fundamentele belang van de groepsdynamiek te benadrukken als het om acteren gaat.

Acteren is geen individuele zaak. Het is ook geen zaak van samenspel alleen. Acteren functioneert binnen een bepaald soort groepsdynamiek. Natuurlijk zijn er veel soorten groepsprocessen die tot mooie voorstellingen kunnen leiden. Via (vrijwillig aanvaarde) terreur kunnen de Fabres van deze wereld mooie dingen maken. En ik zou de regisseurs de kost niet willen geven die al pamperend hun acteurs naar de première voeren. Geen van beide aanpakken ligt erg in de lijn van Mamet. Maar de uitgangspunten van Mamet kunnen niet werken zonder dat bepaalde "emotionele disposities" als vertrouwen, overgave, liefde, geloof, als werkvoorwaarden in het repetitielokaal aanwezig zijn. Mamet weet dat wel. Maar omdat hij de hele emotie-terminologie als bezweringsmiddel tegen de boze methodes hanteert, komt hij niet toe aan het analyseren van de problematiek van het vertrouwen tijdens het acteren.



Net als Mamet heb ik de neiging om psychotechnieken af te wijzen. Maar een acteur moet wel geloof en hoop en liefde op de werkvloer inbrengen. En die attitude kan en moet wel degelijk getraind worden, door naar 'binnen gerichte' oefeningen. Omdat de acteur zo leert dat hijzelf (en de emotionele en zintuiglijke herinneringen zijn een onlosmakelijk deel van "hemzelf") welkom is in de repetitieruimte. Dan slechts zal hij bereid zijn de impuls te volgen en op zijn "gezond verstand" en "verbeelding" te varen. Als *voorwaarde voor het werk* is een geloofshouding onmisbaar. Ik denk dat Peter Brook, Mamet hier op een essentieel punt kan bijsturen. Ergens<sup>12</sup> zegt Brook dat een voorstelling niets anders kan communiceren dan de liefde (of de haat, of de onverschilligheid...het gevoel kortom) die de makers voor elkaar hebben gevoeld tijdens het productieproces. Brook is natuurlijk een softie, maar ik ben geneigd hem in deze heel ver te volgen.

Indien Mamet het woord "geloof" niet bij voorbaat verdacht zou maken, dan zou hij makkelijker zien dat het creëren van een groepsdynamiek op basis van een diep vertrouwen ook bij hem een noodzaak is. Dan zou hij misschien de noodzaak voelen om een negende *first principle* in te voeren: de acteur moet geloven dat alle medewerkers zorgzaam en liefdevol met elkaar zullen omgaan. Anders is een hoogstaand resultaat onmogelijk.

## 10. Het repetitieproces

In het essay van Mamet zijn niet alleen de regisseur en de groepsdynamiek, maar is ook het repetitieproces afwezig. Raar. Ik wil Mamet een eind volgen als hij zegt dat de meeste repetitieprocessen puur tijdverlies zijn, dat alle scripts op enkele weken tijd ingeoeffend kunnen worden, en dat er tijdens een repetitieproces maar twee dingen hoeven te gebeuren "zetten ("blocking" in het Engels-Pdb en bepalen van de acties"(p. 72). Maar een essay dat over acteren gaat, *moet* ook over het repetitieproces spreken. The very first principles waarmee een acteur moet werken, krijgen een andere invulling op andere momenten in het productieproces.

Mamet suggereert dat een productieproces één en ondeelbaar is, en dat de acteur de hele tijd op eenzelfde manier wordt aangesproken. Ik geloof niet dat dat waar is. Grosso modo, denk ik, valt een repetitieproces in drie delen uiteen.

Tijdens de eerste periode ligt de nadruk op het losmaken van de energie tussen de spelers die acties uitproberen, elkaar leren accepteren en stimuleren. De regisseur is hier de (veelal zwijgende) bewonderaar van de creativiteit van de acteur.

In de tweede periode, ontstaat er een samenspel tussen de acteurs en de regie in het bedenken van acties en spelvarianten. Hier lijkt de regisseur de (mede)-speler op de bank, die af en toe invalt of meespeelt, mechanismen mee instudeert, enz. De acteur deelt zijn creativiteit met de regisseur, de dramaturg, de vormgevers.

Tijdens de derde periode van het productieproces ligt het initiatief bij de regisseur. Hij maakt een keuze uit de vele ontwikkelde acties. Hij maakt die keuze met aandacht voor heel wat parameters, zoals: zijn interpretatie van het script, zijn smaak inzake tempo, ritmiek en montage, zijn maatschappelijke opvattingen, zijn inschattingen van de noden/wensen van het publiek, zijn verwerking van het materiaal van de vormgevers en dramaturgen, zijn omgang met het budget, de organisatie, enz. In deze fase is de acteur niet de sturende maar de ondersteunende kracht van het proces. De acteur moet creatief en vrij blijven in een steeds nauwer keurslijf van gegeven omstandigheden. Deze periode vergt een heel andere instelling van de acteur, dan de eerste en de tweede. Hier is de kunst van het wachten even essentieel als die van het reproduceren, als die van het zoeken naar vrijheid binnen een strakke *mise-en-place*. Mamet zegt er geen woord over.

## 11. Veel vragen

Net zoals hij over zoveel zaken geen woord rept die toch heel wezenlijk zijn als het om acteren gaat. Moet er geen onderscheid gemaakt worden tussen acteren voor theater en voor de film? Op de set zal de kunst van het samenspel misschien gehoorzamen aan heel andere wetten dan op de *bühne*. Kunnen de *first principles* ook werken voor scripts die niet naturalistisch en personage-georiënteerd zijn zoals die van Mamet? Voor scripts bijvoorbeeld waarin de taal, een autonome, poëtische en muzikale kracht is, en niet alleen een onderdeel van de anekdote? Voor voorstellingen met maskers? Gelden de opvattingen van Mamet onverkort voor alle genres? In de komedie, of het thrillergenre zijn veel acteerkeuzes alleen maar bedoeld om het publiek op het goede/foute been te zetten. Enzovoort. Mamet gaat er, spijtig genoeg, niet op in. Net zoals hij niet ingaat op het probleem of het publiek geen "recht" heeft om funny faces en Grote Acteurs te adoreren. Men kan elke dag op MTV zien hoe de *rappers*, het illustratieve acteren op een overtuigende manier hanteren.

Binnen het kader van dit artikel kan ik niet op alles ingaan. Maar toch kan ik het niet laten, puur voor het academische plezier (*boys will be boys*), nog een laatste opmerking te maken. Eentje over de verhouding tussen de acteeropvattingen van Mamet en zijn creatieve oeuvre.

## 12. De acteeropvattingen en de artiest

Ik denk dat het fair is om te constateren dat de esthetische code (de poëtica) van Mamet, en de opvattingen over acteren elkaar weerspiegelen en versterken, zowel op het niveau van de thema's als op dat van de muziek/de drive van zijn oeuvre. Weinig kenners van het toneel- en filmwerk van Mamet zullen moeilijk doen als het omschreven wordt met woorden als up-tempo, energie, viriel, niet sentimenteel en thematisch diep gebed in de dromen en angsten van de Amerikaanse stedelijke, blanke middenklassen.

Al die kenmerken van het oeuvre zijn ook herkenbaar in de acteer-opvattingen. Met name hebben de acties en 'as ifs' als basisprincipes voor het acteren directe gevolgen voor thema, sfeer en inhoud van zijn theater en filmwerk. Ik verklaar me nader. Als Mamet uitlegt hoe de acteur een objectief op een waarachtige manier moet "uitvoeren", grijpt hij *altijd* naar voorbeelden waarbij de acteur de actie van het script transporteert naar zijn onmiddellijke belevingswereld (meestal die van - de herinnering aan - 'het middenklasse gezin'). Het gevolg is dat alle acties, qua toon, tot de breedte van de huiskamer worden beperkt. Mamet laat elk script, door de acteur in de key van het (middenklasse) gezin zetten. En omdat Mamet rationaliteit en doelgerichtheid eist van zijn acteurs zullen ook die kenmerken automatisch de kleur van zijn werk bepalen. Een Mamet-acteur is niet voorbereid om pathetische verten en donkere, diepten toonbaar te maken. Noch verwacht je van een Mamet-acteur een diep-doorleefde sentimentaliteit. En dat is natuurlijk precies wat Mamet, de artiest, graag ziet. En dat is wat Mamet terugkrijgt van zijn acteurs, als eigenheid van zijn schriftuur, en waardoor Mamet-fims altijd een wat TV-achtige signatuur hebben.

## 13. Positiebepaling

Tot besluit kom ik nog even terug op de uitdaging die ik meende te moeten lezen in *True and False*. Over het leraarschap ben ik duidelijk geweest. Mamet kan helemaal niet overtuigen in zijn bewering dat theaterscholen "harmful" zijn. Hijzelf behoort tot de categorie van de studenten die er de basis van hun vak hebben geleerd. En hijzelf behoort tot de categorie van de charismatische leraars die geloof afdwingen van hun studenten, en dat betekent niet de dood van het levende acteren. Bovendien weet ik uit ervaring, dat de voorstellen van Mamet hout snijden. Op scholen en daarbuiten. Bij professionelen en bij amateurs.

En wat de aanval op de interpretatieve denkwijze aangaat: zolang het fun is om te doen zal het gebeuren. En niemand zal zich van zijn eigen opvattingen weg laat lullen door een essay dat baadt in een zekere gemakzucht en vol hiaten zit, zelfs als dat geschreven is door een auteur waarvoor hij alleen maar bewondering heeft.

## NOTEN

- <sup>1</sup> D. Mamet, *True and False. Heresy and common sense for the actor*, New York: Pantheon Books. 1997.
- <sup>2</sup> M. Bruder e.a., *Praktische Handleiding voor Toneelspelers. Met een inleiding van David Mamet*, Baarn: Uitgeverij Bigot & Van Rossum, 1986.
- <sup>3</sup> Ik vertaal het Engelse woord 'character' door 'rolfiguur'. Het woord 'rol' heeft me te veel sociologische connotaties; 'figuur' verbind ik te weinig met fictie; 'karakter' heeft te veel psychologische dagdagelijkse connotaties; 'personage' bewaar ik voor het werk op de scène d.w.z. de door de acteur lijf gegeven rolfiguur. Vandaar 'rolfiguur', dat ook in acteerkringen een zekere bekendheid geniet.
- <sup>4</sup> Sanfrod Meisner, Bill Esper, Kevin Kuhlke e.a.
- <sup>5</sup> Mamet gaat in zijn essay nogal onheus tekeer tegen The Method. Een faire appreciatie vind je bijvoorbeeld in: D. Meyer-Dinkgrafe, *Approaches to Acting. Past and Present*, London en New York: Continuum, 2001.
- <sup>6</sup> Onmogelijke term, maar niet te vermijden.
- <sup>7</sup> Eigen cursivering. In het Engels staat er 'the action of the play'. Waarbij het woord "action" begrepen moet worden als de 'handeling' van het hele stuk. Ik vertaal het in het citaat om dubbelzinnigheid te vermijden met het woord 'action' als 'objectief van de rolfiguur of de acteur' dat ik pas later wil definiëren.
- <sup>8</sup> Het woord 'objectief' is een gallicisme, maar courant gebruikt door acteurs. Wie ben ik om hen tegen te spreken?
- <sup>9</sup> Eigenlijk kan in Mamets opvattingen; een rolfiguur geen actie uitvoeren: hij bestaat niet. De term 'actie' behoort tot de wereld van de acteur. Mamet gaat niet op dit probleemje in.
- <sup>10</sup> Rosa in de Vlaamse soap *Thuis* is een meesteres van de Hollywoodse Zucht. Of haar dat naar Hollywood zal brengen is natuurlijk nog de vraag.
- <sup>11</sup> Misschien is hier een woord op zijn plaats over de termen "doen", "uitvoeren" (to act). Altijd wil gezegd zijn dat de acteur een taak uitvoert die hem volledig in beslag neemt. Het woord "acteren" is niet bruikbaar omdat het in het Nederlands alleen kan functioneren binnen een kunstcontext. Hier is het nodig de voorwaarde voor het acteren, het gedrag, te benadrukken.
- <sup>12</sup> In the making-of-film van *La Tragédie de Carmen*.