

## MARGINAAL IDEALISME: GROTOWSKI IN VLAANDEREN

Liesbet AUROUSSEAU

‘Wie durft te beweren dat er in het Vlaamse teaterleven slechts ontmoedigende verschijnselen waar te nemen zijn, durf ik zonder aarzeling onredelijk en bevooroordeeld, om niet te zeggen ongeneeslijk pessimistisch, te noemen.’

(Rik Lanckrock in *Ons Erfdeel*, 13<sup>de</sup> jg., nr. 3, 1970)

In de jaren zeventig werd het Poolse Theater Laboratorium een pelgrimsoord voor jonge acteurs en regisseurs uit de hele wereld<sup>1</sup>. Ze waren gefascineerd door de sereniteit en discipline van theaterhervormer en regisseur Jerzy Grotowski en liepen stage bij hem. Wat hen aansprak? Het grote engagement, de harde fysieke trainingen, het sterk corporele karakter van de ensceneringen, het vleugje exotisme, het mystieke avontuur van de *via negativa*, de archetypische zoektocht van de ‘heilige acteur’ en ten slotte het concept van het ‘arme theater’: theater dat terug naar de essentie ging, naar zijn oorsprong in de ritus. In 1968 verscheen het boek *Towards a poor Theatre*, waardoor Grotowski’s theateropvattingen snel verspreid raakten. Onder de liefhebbers van zijn werk vinden we bekende namen als Eugenio Barba, Peter Brook, Richard Schechner en Joseph Chaikin.

In Vlaanderen namen Tone Brulin en Franz Marijnen het voortouw en ook anderen volgden dapper hun voorbeeld: Bert Verminnen in de Studio Herman Teirlinck, Luk De Bruyne in Arca, Frank Coppieters in het CET en Eric De Volder. Wie sporen zoekt van Grotowski in het Vlaamse theater, raakt hopeeloos verdwaald in een wirwar van diffuse invloeden, maatschappelijke fenomenen en nationale en internationale tendensen. Tegelijkertijd ontvouwt zich een intiem en boeiend verhaal over enkele Vlaamse idealisten die zich met hand en tand verzetten tegen een steriel theaterbeleid en al te rigide definities en conventies in het theater. De grote verdienste van deze theatermakers is wellicht dat zij, geruggensteund door Artaud en Grotowski, het lichaam weer voor het voetlicht brachten.

### Jerzy Grotowski (1933-1999)

Doorheen Grotowski's populariteit in de jaren zestig en zeventig weerklonk nostalgie naar de befaamde theaterethicus en -pedagoog Constantin Stanislavski<sup>2</sup>. Diens naturalisme was grotendeels voorbij, maar zijn toewijding en zijn verheven visie op het beroep van acteur hadden op dat moment nog steeds niets van hun aantrekkingskracht verloren. Grotowski diepte het werk van Stanislavski uit, maar streefde naar een meer fysieke benadering dan zijn leermeester. Een waarheidsgetrouwe weergave van de dagelijkse realiteit, als een zoveelste masker, interesseerde hem niet.

Op zoek naar archetypes en authenticiteit sloot Grotowski aan bij Meyerhold, het oosterse theater en vooral het rituele theater van Artaud, met zijn stilering, abstractie en uitgepuurde materialiteit van het lichaam. Door Peter Brook werd Grotowski ook wel eens 'de natuurlijke zoon van Artaud' genoemd, de man die in staat bleek de profetieën van het waanzinnige genie waar te maken. Theater betekende voor Grotowski immers een rite, een geloofsbelijdenis, een trance, een catharsis, een ware ontmoeting en een belevenis. Hij bewonderde de passie en de eloquentie van de Fransman, maar miste in Artauds uiteenzettingen rationaliteit en discipline. Ensembles in lendendoeken die op het podium schreeuwend hun acrobatische oefeningen uitvoerden en meenden zo het concept van het arme theater uit te dragen, konden niet op Grotowski's goedkeuring rekenen. Zij werden door hem neerbuigend 'epigonen' genoemd. Ook in Vlaanderen zal een onderscheid gemaakt worden tussen zij die zoals Marijnen, Verminnen en De Bruyne de leer van Grotowski uit eerste hand ervoeren, en zij die de mythe oppervlakkig zouden nabootsen. Over hen werd wel eens smalend gezegd dat ze 'groteski speelden'.

Grotowski's missie was niet het aanleren van een hapklare techniek die tot wonderen zou leiden - die bestond volgens hem niet - maar het ontwikkelen van een bepaalde houding tegenover het theater. Mensen die door hem onderricht werden, getuigen dat zij in de eerste plaats een ethiek meedragen. Die ethiek kreeg bij stagiairs een erg fysieke vertaling: ze werd gevonden in het zweet van hun zware lichamelijke inspanningen. Grotowski eiste van zijn leerlingen een totale toewijding, een open geest en een passieve bereidheid om mee te gaan in belangeloze zelfovergave. Discipline was in zijn theater een absolute vereiste.

Op zoek naar het mysterie van de 'aanwezigheid', de 'présence' van de acteur op het toneel, was Grotowski begaan met technieken die tot in de kleinste vezel de concentratie en de symbiose van de acteur met zijn rol mogelijk maakten.

De acteur mocht geen rol spelen, hij moest die rol zijn. Zo werd hij meer zichzelf én oversteeg hij zichzelf. Voor dit proces gebruikte Grotowski woorden als transgressie en 'transluminatie': die menselijkheid van de acteur op scène die universeel en authentiek zou zijn. De essentie die hij nastreefde in het theater, betekende dus méér dan een reductie tot theatervaardigheden. De mens moest terug naar zijn oorsprong, door zich te ontdoen van de rokken van de beschaving.

Naarmate de jaren in Grotowski's Theater Laboratorium verstreken, verschoof het accent steeds meer van de vormexperimenten in sobere encenering naar de vorming van de acteur als mens. Aangezien Grotowski als regisseur ook de zelfovergave van de acteur in goede banen moest leiden, kreeg hij al snel het aura van een goeroe. De vergelijking met een sekteleider is niet te ver gezocht, aangezien alle stijlelementen, zijn onderzoek naar acteermethodes en de specifieke werkwijze van het Laboratorium te verklaren waren vanuit een zekere - misschien wel typisch Poolse - spiritualiteit: de ritus, de liturgische zang, het thema van de enkeling als martelaar, het romantische heroïsme, het zelfgekozen isolement, de selectiviteit en de uitverkorenheid van een klein ensemble, de unieke ontmoeting tussen de acteur en de toeschouwer (versterkt door de scenografie) en ten slotte het proces van de *via negativa*: de ascese en de totale overgave van de acteur als teken van liefde, opoffering, loutering en verlossing. *In nomine patris et filii et spiritus sancti*, amen. Die spiritualiteit zou in Vlaanderen een veel minder hoge vlucht nemen.

Na de laatste opvoeringen door het Theater Laboratorium van *Apocalyps cum figuris* werden geïnteresseerden gerekruteerd om mee te doen aan het *Holy Mountain*-project. Het was het begin van het einde voor wat Grotowski omschreef als zijn 'paratheatrale' fase. Zijn theorie van de totale daad kreeg hier een ruimer toepassingsgebied dan het theater. Grotowski's bergprojecten in zowel Polen als in het buitenland waren toegankelijk voor elke leek die openstond voor zelfexploratie en de ware ontmoeting met zijn medemens. Het veilige vangnet van een theatraal kader als alibi voor zelfovergave gold hier niet langer. Ook de Vlamingen die in dit post- en/of paratheatraal stadium met Grotowski kennismaakten, zouden op een heel andere manier tegen het medium theater aankijken: theater werd een instrument om, via het lichaam, onderzoek te voeren naar de interactie, de energiebanen en het menselijke en collectieve onderbewustzijn. Omdat de productie als concreet resultaat minder belangrijk werd dan het proces zelf, groeide de workshop uit tot een erg geliefde werkvorm.

## De eerste Vlaamse kennismaking met Grotowski

L'histoire se passe en Pologne... In 1963 vindt het tiende congres van het ITI plaats in Warschau<sup>3</sup>. Jan Christiaens en Tone Brulin maken deel uit van de Belgische delegatie. Eugenio Barba, op dat moment regieassistent in het Theater Laboratorium, maakt van de gelegenheid gebruik om Grotowski en zijn ensemble te promoten bij de buitenlandse gasten. Dit in weerwil van het Poolse establishment, dat de prestaties van dit laboratoriumtheater niet kon smaken. In Lodz speelt het Theater Laboratorium *Dr. Faustus*. Christiaens en Brulin zijn diep onder de indruk van dit bevreemdend spektakel, dat zo anders is dan wat ze in Vlaanderen gewoon zijn. In hun verslag grijpen ze terug naar reeds gekende figuren als Artaud, Meyerhold en Craig, verwijzen ze naar het exotisch theater van China en Indië en - niet onbelangrijk - doen ze beroep op de terminologie van Barba: benamingen als 'acteur-shaman', 'magie théâtral', 'mammonisation' en 'nouvel alphabet'. De volgende dag dienen Christiaens en Brulin op het congres een motie in waarin ze de organisatoren ironisch bedanken en openlijk hun sympathie betuigen voor dit Poolse *enfant terrible*. Ze zijn ervan overtuigd dat "de inspanningen van de leider, de heer Jerzy Grotowski, en zijn groep van grote betekenis zijn op de verdere ontwikkeling van het toneel in de gehele wereld."

Drie jaar later komt hun voorspelling uit. Het congres heeft met enige vertraging dan toch gezorgd voor een uitnodiging op het Parijse festival Théâtre des Nations, en zo duikt Grotowski onder impuls van Brulin weer op in de Vlaamse pers. In 1966 speelt het Theater Laboratorium *De standvastige prins* in Luik met in de hoofdrol de heilige acteur Ryszard Cieslak, die voor zijn prestatie wereldwijd met superlatieven overladen wordt. Het Ritcs en het Insas organiseren dat jaar ook een seminarie met Grotowski. De leerlingen van Brulin rollen over de grond, verkennen de verassende mogelijkheden van hun stem en proberen met hun kopstanden en tijgersprongen de wetten van de zwaartekracht te trotseren. Voor Marijnen zal dit seminarie het begin van zijn toneelcarrière betekenen. Samen met Marcel De Stoop schrijft hij voor het theatertijdschrift *Toneel Vandaag* een verslag, dat in 1968 mee opgenomen wordt in *Towards a poor Theatre*.

## Onbehagen als vaste waarde

Het is dan nog een jaar wachten voor het Poolse ensemble ook met een productie naar Brussel komt. Eind juni 1967 staat in het Paleis voor Schone Kunsten *Akropolis* op het programma<sup>4</sup>. Een van de ooggetuigen is de hyperkritische recen-

sent Carlos Tindemans, die Grotowski voor één keer erg enthousiast onthaalt. Al blijft de taalbarrière een grote hindernis, toch zal het voor hem de meest verbijsterende theaterervaring ooit worden. Tindemans is op dat moment een man met een duidelijke toekomstvisie. Samen met Alex Van Rooyen en Hugo Claus smeedt hij plannen voor een revolutionair nieuw theater, uitgetekend in het manifest T'68<sup>5</sup>. Het werk van Grotowski mag voor hem als voorbeeld dienen om de vernieuwing in het steriele theaterlandschap van Vlaanderen door te drijven. Tindemans schetst Grotowski al dan niet terecht als een rebel die zich met succes in het "verambtelijkte Poolse bestel" weet te handhaven.<sup>6</sup> Volgens hem kan de vernieuwende impuls in Vlaanderen niet ontstaan vanuit het gevestigde theater, maar is die taak weggelegd voor experimentele ensembles in de marge. En Tindemans staat niet alleen. Eind de jaren zestig, vooral na de rel tussen Dries Wieme van de Beursschouwburg en zijn Raad van Bestuur<sup>7</sup>, is in Vlaanderen bij verschillende theatermakers een groeiende ontevredenheid te bespeuren. Tot het midden van de jaren zeventig gaan de lovende besprekingen van het Poolse ensemble dan ook heel vaak gepaard met een scherpe kritiek op het eigen theaterbeleid.

Dit onbehagen is in de woorden van Tindemans een 'vaste waarde' tijdens de eerste kennismaking van Vlaanderen met Grotowski, en ligt mee aan de basis van de opkomst van het marginale theater in onze contreien<sup>8</sup>. Naast Grotowski is intussen ook het Amerikaanse Living Theatre een begrip geworden. De oproep van Tindemans vindt dus wel degelijk gehoor bij sommige ensembles, die een doordacht theater met een eigenzinnig werkritme voorstaan. Koplopers zijn de Werkgemeenschap, Camera Obscura, T'68 en de NTG-workshop. De overheid daarentegen is niet snel geneigd om artistieke projecten te steunen die slechts zelden uitmonden in volwaardige producties voor een publiek, en noch artistiek, noch financieel direct zichtbaar resultaat opleveren. Daarvoor is het budget voor cultuur te klein, en precies om dezelfde reden zal het vaak bij experimenteren blijven. Enkel Camera Obscura en het Franstalige Laboratoire Vicinal stampen een laboratorium uit de grond dat het Theater Laboratorium uit Wroclaw probeert te evenaren. Het theaterbeleid maakt aan dit soort initiatieven snel een einde. Via workshops en eenmalige producties proberen sommigen, waaronder opnieuw Brulin en Marijnen in de NTG-workshop, het tij alsnog te keren, maar de mentaliteitsverandering en de totale toewijding van de acteur die nodig zijn om het nieuwe theater van Grotowski te realiseren, zijn in zo'n kort tijdsbestek simpelweg niet haalbaar.

## Het lichaam centraal

Na zijn indrukwekkende ervaringen op het seminarie te Brussel vraagt Marijnen een beurs aan om het Theater Laboratorium in Wroclaw aan den lijve te ervaren. In november 1968 wordt zijn stage dankzij de aanbeveling van Brulin goedgekeurd door Grotowski. Als voorbereiding op zijn vertrek werkt Franz Marijnen met zijn acteurs van het MMT aan Arrabals *Fando en Lis*. De voorstelling vertoont al enkele grotowskiaanse elementen, maar valt niet meteen in goede aarde bij de pers. Een recensent van *De Bond* vindt de regie 'intens', 'pijnlijk' en 'om van te ijzen'. De personages zijn voor hem blootgelegde zenuwen: "Moeten wij dan perse de geestelijke afwijkingen van een medemens op het toneel voorgeschoteld hebben?"<sup>9</sup> Visueel zou *Fando en Lis* de moeite waard zijn, maar de acteurs blijken in zijn ogen nog niet rijp voor het experiment. De criticus meent meer transpiratie dan inspiratie gezien te hebben.

In Wroclaw blinkt Marijnen vooral uit tijdens de fysieke trainingen en terug in België zal hij met Camera Obscura binnen het MMT vooral op dit lichamelijke aspect verder werken<sup>10</sup>. Er wordt veel getraind, maar er komt slechts één productie. Door een intern conflict wordt de samenwerking tussen Marijnen en het MMT al na drie maanden stopgezet. De enige voorstelling die de kortstondige *liaison* oplevert, is dan nog een herbewerking van *Fando en Lis* die achter gesloten deuren plaatsvindt, onder het toezien oog van Grotowski.



Reinhilde Declair en Dirk De Batist in *Kosmika* van Jan Decorte (1970)

© Onbekend

De meester, onderweg naar Peter Brook, is zijn Vlaamse leerling komen bezoeken in september 1969.<sup>11</sup> De acteurs van Camera Obscura, enkele geïnteresseerde buitenstaanders en twee ingewijde journalisten waren het seminarie bij. Onder hen Ritcs-medestudent Jan Decorte, die door Grotowski op de klassieke manier onder handen genomen wordt.

Decorte neemt deze ervaring mee naar Arca, waar hij samen met Jean-Pierre De Decker *Kosmika* ensceneert.<sup>12</sup> Op de brochure van *Kosmika* komt een citaat van Artaud, op de scène een ongeduldige poging om de nieuwe methodiek van Grotowski in praktijk te brengen. *Kosmika* zou ritueel theater worden zoals *Thyestes* van Toneel Vandaag, maar dan met de acteerstijl van het arme theater. In werkelijkheid is de soberheid ver te zoeken. Decorte heeft onder de lange bezwerende monologen van zijn mythologische drieluik nog net geen notenbalken geschreven. De regieaanwijzingen bulken zo opvallend van details over lichaamspositie en stemgebruik dat de invloed van Grotowski onmiskenbaar is. De archetypische tekens, de *via negativa* en het offer van de acteur worden gedicteerd door het scenario, eerder dan dat ze door spontane ondervinding van de acteurs tot stand komen. De voorstelling wordt een krampachtige vertoning van acteurs in lendendoek die grimassen, hijgen, krijsen, verstijven en rillend of kronkelend als slangen opgaan in een of ander primitief paringsritueel. Decorte zelf kijkt er misnoegd op terug. Dat hij in Arca onvoorwaardelijk experimenteel wilde zijn, stond volgens hem het degelijke researchwerk in de weg. *Kosmika* kreeg wel de aandacht die het verdiende, en werd besproken in het BRT-programma *Voetlicht*, dat nieuwe theatrale evoluties signaleerde. Volgens een niet helemaal onpartijdige Rik Lanckrock is *Kosmika* exemplarisch voor de tijdsgeest, en vormt de voorstelling het begin van een vrijere en sterker corporele speelstijl, die komaf zal maken met allerlei burgerlijke opvattingen over erotiek en naakt.

Dat erotiek op het Vlaamse podium gevoelig ligt, was eerder al gebleken uit de censuur op *Masscheroen* en Claus' gevangenisstraf. Maar op het eind van de jaren zestig is de seksuele revolutie nog moeilijk te stoppen.<sup>13</sup> De geruchten over de populaire dionysische happenings van het Living Theatre (*Paradise Now*) en Schechners Performance Group (*Dionysus in '69*) doen ook in Vlaanderen de ronde. Een sensuele Willeke van Ammelrooy trad het jaar voordien naakt op in *De Tuin der Lusten*. De musical *Hair* maakte furore, Brulins NTG-productie zat vol uitdagende verwijzingen naar *Oh, Calcutta* en Theater Arena wordt gerechtelijk vervolgd voor een pikante regie van Arrabals *En ook de bloemen werden geboeid*. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat Grotowski in de psychedelische jaren zeventig mee wordt ingelijfd in dit bevrijdingsproject en dat veelal de uiterlijke kenmerken van zijn Theater Laboratorium worden overgenomen.

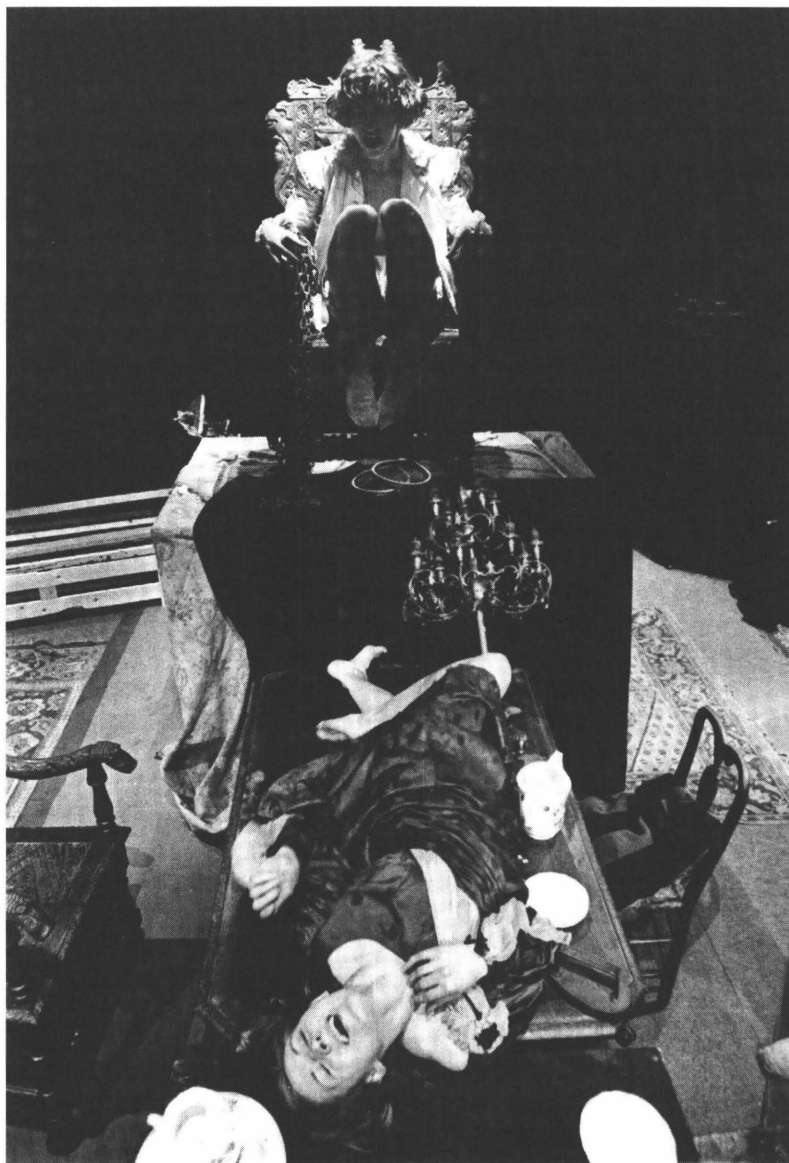


**Suzanne Saerens en Robert Snijders in *Masscheroen* van Hugo Claes (1974)**

© Onbekend - AMVC Letterenhuis, Antwerpen

Typend is het internationaal succes van het Théâtre Laboratoire Vicinal in die periode.<sup>14</sup> Na alweer een ideologisch conflict hebben Brulin en Marijnen de NTG-workshop verlaten om in Brussel met onder meer Frédéric Flamand en Frédéric Baal een tweede Camera Obscura op te richten. *Ach, du kleines Wernerlein* van Brulin en vooral *De menninas* van Marijnen waren dan wel theatrale successen gebleken, maar het NTG-bestuur zag bij nader inzien geen heil in een workshop en krabbelde uit financiële overwegingen terug.<sup>15</sup> Bij Vicinal oogsten beide regisseurs bijval met hun speelse omgang met het lichaam en ander materiaal. Ze lieten taal, tijd en chronologie achter zich. Het aandeel van tekst was miniem in de ensceneringen, en diende soms enkel om bepaalde gedachtenpatronen te ontwrichten. Woorden waren enkel nog aantrekkelijk omwille van hun klankwaarde, als skelet, en ter afwisseling van het gegil, het gefluister en de onomatopeën.





Marc Willems in *De menninas* van Franz Marijnen (1969)

© Vandevelde - NTG Archief

Net zoals Grotowski nemen de leden van Vicinal het lichaam als vertrekpunt, maar ze behandelen het als materiaal. Bewust ontmenselijken ze zichzelf, om als een teken in een stroom tekens signalen uit te zenden die met het koele verstand niet te begrijpen zijn. Het gebeurt bij het Théâtre Vicinal *à la carte*: de aantrekkelijke aspecten van Grotowski worden overgenomen, de rest blijft liggen. Niet zozeer de totaalvisie van Grotowski, maar enkel de trainingen, de democratische werkvorm en de lichamelijkheid van het Poolse Theater Laboratorium inspireren het Brusselse collectief tot autonoom theater. In *Saboo*, *Tramp* en *Real Reel* wordt met succes gezocht naar een eigen stijl. Brulin en Marijnen staan mee aan de wieg van die belangrijke evolutie in het Franstalige danstheater, maar hun rol in Vicinal is na het debuut *Saboo* uitgespeeld. Net als vele andere progressieve theatermensen keren ze Vlaanderen en België de rug toe voor andere, minder benepen horizons. Brulin gaat les geven in Amerika, iets later volgt ook Marijnen. Hij zal Vlaanderen nog slechts sporadisch aandoen met zijn Amerikaanse Camera Obscura. Ook zijn aanwezigheid op het internationaal Proka-colloquium van het marginale theater steekt de Vlaamse experimentele ensembles nog eens een hart onder de riem.<sup>16</sup>

### Marginaal theater

De NTG-workshop mocht dan wel geflopt zijn, hij heeft onmiskenbaar bijgedragen tot de oprichting van het receptief theater Proka. Nu Gent met Proka beschikt over zijn eigen Mickery (Ritsaert Ten Cates internationaal georiënteerde platform in Nederland), zullen geleidelijk aan ook andere Vlaamse instellingen over de brug komen en het marginale theater in de armen sluiten. In 1980 bundelen het Kunst- en Cultuurverbond, De Warande, Open Teater, de culturele centra Hasselt, Dommelhof, Heusden-Zolder, Strombeek-Bever en het Centrum voor Experimenteel Theater hun krachten in het Vlaams Theater Circuit (VTC).

Ook bij een aantal producerende kernen is het dan al een paar jaar *bon ton* om marginaal te zijn. In 1973 duiken in Arca in regie van Paul Burge en Luk De Bruyne ritualistisch aandoende 'wereldcreaties' op, waarin het energetische aspect primeert op de tekst. De Bruyne heeft binnen Arca zijn eigen commune opgericht: het Leeftheater neemt naast Grotowski - bij wie De Bruyne stage volgde - heel duidelijk ook Living Theatre als voorbeeld. De Bruyne trekt zich voor zes maanden terug in een boerderij nabij Drente om ongedwongen en op het ritme van de natuur een voorstelling te creëren. Hiervoor rekruteert hij een vijftal acteurs van buiten Arca, met wie hij op basis van muzikale en fysieke improvisaties *Alice in Wonderland* maakt.

Binnen Studio Herman Teirlinck wordt eveneens geëxperimenteerd met alles wat uit het buitenland komt aanwaaien: van politiek getint theater (*Ajax '68*) tot variaties op het primitieve theater (*Lysistrates*).<sup>17</sup> Bert Verminnen, voormalig stagiair bij Grotowski, brengt als leerkracht ook het arme theater binnen. Het leidt tot voorstellingen als *De rioolvogels* en vooral *Inferno*, waarin de studenten het onderste uit de kan halen voor de meest dramatische episode uit Dantes *Divina Commedia*, vol excessen en nachtmerries met dieren, monsters en hybride menselijke gedaantes.<sup>18</sup> In het tv-programma *Horen en Zien* zijn ze te bewonderen als holbewoners, kreten slakend en zich al spartelend met modder besmeurend. Op foto's van *Inferno* hangen halfnaakte acteurs als apen aan stellages en zorgen anderen voor live muziek met koperen blaasinstrumenten. Ook buiten de Studio onderneemt Verminnen pogingen om het archetypische theater van Grotowski op de Vlaamse planken te brengen. Op de Toneelmarathon in Proka laat hij acteurs een weekend lang haast ononderbroken drie eenakters spelen, om ze het creatieve wordingsproces live te laten beleven. De directeur van Proka noemt het achteraf 'een boeiend Fabre-avant-Fabre experiment': de spelers moeten een metamorfose ondergaan voorbij de grenzen van de vermoeidheid. Verder schrijft Verminnen tijdens en na zijn verblijf in Polen meerdere artikels over het Theater Laboratorium, in tijdschriften als *Teater*, *Kultuurleven*, *Impuls '68* en *Kunst en Cultuur*. Het helpt het Poolse ensemble en het arme theater in het midden van de jaren zeventig dan toch om aanvaard en ingeburgerd te raken. Maar Grotowski zelf vaart intussen al een andere koers.

### **Paratheatraal theater**

Op het noodzakelijke exorcisme volgt een periode van bezinning. De aanhangers van Grotowski's paratheatrale fase gaan op een meer meditatieve manier met theater om. Net als de meester zelf verleggen ze het accent van creatie naar het creatieve proces. Basisidee - zoals ook bij de methode van de *via negativa* - is dat de creativiteit in elk van ons aanwezig is en er dus veel meer af dan aan te leren valt. Onze creativiteit en fantasie, aldus Grotowski, gaan verhuuld onder een maatschappelijk geconditioneerd masker. Daarom wordt in het paratheater gezocht naar een dialoog tussen lichaam en geest die energie en impulsen moet vrijmaken voor een maximale creativiteit. De invloed van Grotowski op deze theatermakers speelt dan ook veeleer onderhuids een rol, in workshops en repetities, dan dat ze zichtbaar wordt in de vormgeving van hun werk.

Sommige *diehard*-fans van het eerste uur, waaronder Schechner, betreuren Grotowski's afscheid van het theater en haken af. Ook Carlos Tindemans waagt zich één keer aan een paratheatrale bijeenkomst en vindt het hele gebeuren een 'apolitiek anachronisme', een 'escapistische retraite', een 'luxe-syndroom' en een 'nirwana-surrogaat'<sup>19</sup>. Het opzet van het paratheater is dan ook niet om revolutionair of hedendaags te zijn.

Vanaf de jaren tachtig vindt de spiritualiteit van Grotowski eindelijk ook in Vlaanderen gehoor. In 1980 volgt Frank Coppeters, professor en bezieler van het Centrum voor Experimenteel Theater, de workshop Theatre of Sources.<sup>20</sup> Terug in Vlaanderen zal dit bezoek een impact hebben op zijn programmering van de universitaire activiteiten. Naast enkele Grotowski-medewerkers als Rena Mirecka, Ludwik Flaszen en Theresa Nawrot inviteert Coppeters vooral die theatermensen die met Grotowski of volgens zijn methode gewerkt hebben. Behalve landgenoot en vriend Luk De Bruyne zijn dat Richard Schechner, Saskia Noordhoek Hegt, Pierre Friloux, Jacques Chwat, het ensemble Kiss en het Théâtre de Danse, die allen in het Fort VI aan de campus te Wilrijk voorstellingen of workshops komen geven.

Los van het CET is Eric De Volder een nakomer in de Vlaamse Grotowski-stamboom. In 1987 kan hij samen met enkele acteurs van Ceremonia meedoen aan een tiendaagse stage met Grotowski in het Château de l'Ermitage in het noorden van Frankrijk. In 1991 doet hij die ervaring over te Pontedera, waar hij dan vier maanden verblijft<sup>21</sup>. Hij neemt deel aan de Motions en aan introverte meditaties: oefeningen in oriëntatie en bewustwording van de ruimte, vaak in open lucht, met de zon als ijkpunt. Deze Motions zijn veel minder dynamisch dan de trainingen die Franz Marijnen met zijn Camera Obscura organiseerde.

Verder is de invloed van Grotowski na te gaan bij regisseur Luk Nys, die in het midden van de jaren tachtig les krijgt van enkele collega's van het Theater Laboratorium en verantwoordelijk wordt voor de vocale en fysieke trainingen van de Blauwe Maandag Compagnie. Het experiment *Othello* wordt evenwel een fiasco. Ondanks alle nobele intenties noemt Luk Perceval de voorstelling "een nachtmerrrie van pijnlijke scheldtirades". Voor het eerst wordt Grotowski in Vlaanderen eens niet om cultuurpolitieke of ideologische redenen verworpen, maar eenvoudigweg om de onbruikbaarheid van zijn methode. Van den Dries schrijft hierover: "In *Othello* werd fysiek op impuls gewerkt als doel op zich en dat creëerde naast veel spieren vooral onbehagen, omdat de aansluiting op tekst en rolontwerp te veraf lag en te impliciet bleef."<sup>22</sup> Misschien is dit een teken aan de wand en eindigt het verhaal van Grotowski in Vlaanderen hier. Maar misschien ook niet.

In de zomer van 2005 speelt de Wooster Group *Towards a poor Theatre - A series of Simulacra* in het Kaaitheater. Anno 2007 waakt Ludo Van Passel in de Antwerpse Mime Studio nog altijd over Grotowski's kostbare erfgoed door er op regelmatige basis workshops te geven.

### Voorzichtige bedenkingen

Of dit voldoende is om van een ware *revival* te spreken, valt sterk te betwijfelen. Maar de ode van de Wooster Group en het project van Ludo Van Passel brengen wel iets aan het licht. Grotowski is nog niet vergeten. De esthetische beelden van het Theater Laboratorium hebben indruk gemaakt en blijven ook nu nog lang op het netvlies branden. De opnames van de stemtrainingen in Wroclaw worden vandaag nog steeds getoond in dictieklassen, theater- en regiescholen, als illustratie van de perfecte stembeheersing. Afgezien van het feit dat Grotowski in Vlaanderen werd ingezet in functie van de emancipatorische doeleinden van het marginale experimentele theater alsook om de katholieke preutsheid te helpen overwinnen, bood de Poolse inspirator ook een uitgekende methode om de vocale en fysieke vaardigheden van de acteur te exploiteren. Dit laatste is wellicht zijn grootste bijdrage aan de theatergeschiedenis.

Dat Grotowski's volgelingen zich na hun eerste, vaak oppervlakkige kennismaking eveneens van het theater afwendden, om zoals Frank Coppieters als reiki-meester in het Living Light Center een totaal andere richting uit te gaan, óf om zoals het Théâtre Laboratoire Vicinal het werk van Grotowski in andere kunstvormen voort te zetten, doet vermoeden dat zijn impact vandaag wellicht meer voelbaar is op andere terreinen dan het theatrale. Het ligt voor de hand dat tekst-theater als *Othello* zich minder goed tot de Grotowski-methode leent dan mime en danstheater. Hoewel: toen Grotowski zijn lichamelijke en vocale experimenten in het theater introduceerde, bestond er nog een strenge afbakening tussen de verschillende kunstvormen. Een halve eeuw later is het onderscheid tussen dans, theater, muziek, opera en film - mee dankzij Grotowski - sterk vervaagd. De invloed van Grotowski op het Vlaamse theater vandaag is met andere woorden veel moeilijker na te gaan. Wie er oog voor heeft, kan in het hedendaagse theater nochtans verwijzingen terugvinden: een acteur die zich negentig graden achterwaarts plooit of zijn stem bewust verdraait omwille van de muzikaliteit, een sobere stilering met een vleugje erotiek, een focus op het (voornamelijk mannelijke) lichaam, de zo geliefde spastische bewegingen in het huidige danstheater, etc. Maar de invloed van Grotowski is te weinig rechtstreeks op te sporen om uit de losse pols een lijstje van late volgelingen te kunnen samenstellen. In de woorden van Marianne Van Kerkhoven:

Nieuwe varianten, andere invalshoeken met betrekking tot het spel van de acteur zullen zich aandienen: ook de geschiedschrijving, het beschrijven van acteerwerk is een wordingsproces waarvan begin en einde niet kunnen worden vastgesteld.<sup>23</sup>

## NOTEN

- <sup>1</sup> Dit artikel is een zeer beknopte samenvatting van mijn thesis geïnspireerd door het gelijknamige artikel "Grotowski in Vlaanderen" van Luk Van den Dries. Zie: Stijn Bussels [e.a.], *Liber amicorum Prof. Dr. Jaak van Schoor: meester in vele kunsten*, Gent: Universiteit Gent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Vakgroep Kunstwetenschappen, 2003.
- <sup>2</sup> Over Grotowski zie o.a. Jerzy Grotowski [e.a.], *Naar een sober theater*, Amsterdam: International Bookshop, 1986; Eugenio Barba, *La terre de cendres et diamants: mon apprentissage en Pologne, suivi de: 26 lettres de Jerzy Grotowski à Eugenio Barba*, Saussan: Entretemps, 2000; Zbigniew Osinski, *Grotowski and his Laboratory*, New York: PAJ, 1986; Lisa Wolford en Richard Schechner, *The Grotowski Sourcebook*, London: Routledge, 1997; Alisson Hodge, *Twentieth Century: Actor Training*, London: Routledge & Kegan, 1999; Herman Verbeeck; *De acteur, atleet van het hart*, Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2004.
- <sup>3</sup> Zie: "Le 10e congres International du Théâtre", *Le Théâtre en Pologne*, nr. 9-10, september-oktober 1963. Tone Brulin, "Xde Kongres van het Internationaal Theater-Instituut", BRT-programma *Theatermagazine* [o.l.v. Bert Van Kerckhoven], jg. 2, nr. 42, 21 juni 1963; Jan Christiaens, "Fluwelen gordijn als bindmiddel tussen de volkeren", *De Nieuwe Gazet*, donderdag 20 juni 1963; Jan Christiaens, "Buiten het kader van het 10<sup>e</sup> I.T.I.-congres: Het Pools Theater-Laboratorium 13 Rzedow", *De Nieuwe Gazet*, 28 juni 1963; Tone Brulin, "Het toneellaboratorium van de 13 stoelen", *De Nieuwe Stem*, jg. 20, nr. 2-3, 1965, pp. 191-196.
- <sup>4</sup> Carlos Tindemans, "Akropolis door Grotowski: verbijsterende teaterervaring", *De Standaard*, 1 juli 1967.
- <sup>5</sup> Hugo Claus, Carlos Tindemans, Alex Van Rooyen, *T68 of de toekomst van het theater in Zuid-Nederland*, Oudenaarde: Meester, 1968.
- <sup>6</sup> Carlos Tindemans, "Voetlicht", *De Standaard*, 22 maart 1967.
- <sup>7</sup> Zie: Het dossier van de Werkgemeenschap in archief van Frans Verreyt (Vlaams Theater Instituut).
- <sup>8</sup> Zie: Carlos Tindemans, *Onbehagen als vaste waarde*, Overdruk uit: *Teater*, jg. 4, nr. 1, 1970-71, pp. 5-15.
- <sup>9</sup> "Visueel-sterke Arrabal in het M.M.T.", *De Bond*, 15 november 1968.
- <sup>10</sup> Uit thesis van: Katelijn De Naeyer, *Franz Marijnen: theater van het risico*, ongepubliceerde thesis, Gent: RUG, Faculteit der Letteren en Wijsbegeerte [Germaanse Filologie], Academiejear 1987-1988; Zie ook: Carlos Tindemans, *De vraag van Parsifal: Franz Marijnen over Jerzy Grotowski*, Overdruk uit: *Streven*, jg. 38, nr. 2, 1970, pp. 141-151; Rudy Vandendaele, "Humo sprak met Marijnen", *Humo*, 4 oktober 1983, p. 49.
- <sup>11</sup> Bart Brouw, "Ritueel voor ingewijden", 1969, pp. 46-50. Artikel meegekregen van Sien Diels die actrice was in de Camera Obscura.

- 12 Zie o.a.: Jan Decorte, *Kosmika*, dramatekst. Roland Vanopbroecke, "Gesprek met Jan Decorte", *Dramatisch akkoord* 1972, pp. 110-111. Arca-archief (AMVC). BRT-programma Voetlicht (VTI- beeldarchief).
- 13 Zie o.a.: Jaak Van Schoor, *De Vlaamse dramaturgie sinds 1945*, Brussel: Stichting Theater en Cultuur, 1979; Rik Lanckrock, *Toneelstudio '50 en Arcatheater: brandpunt en uitstraling*, Gent: provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 1976. Het tijdschrift *Kunst en Cultuur* in de jaren zeventig.
- 14 Zie: Fr. Baal, Tone Brulin en Franz Marijnen, *Théâtre Laboratoire Vicinal*, Brussel: Théâtre Laboratoire Vicinal, [ca. 1970]. Benoît Vreux, "Verandering en continuïteit. Het theater bij de Waalse burens (2)", *Etcetera*, jg. 11, nr. 41, april-mei 1993.
- 15 Zie o.a.: "Ach du kleines Wernerlein", *Toneel*, 19 december 1969; Rik Lanckrock, "N.T.G.-workshop presenteerde Menninas", *Ons Erfdeel*, jg. 14, nr. 1, 1970, pp. 150-151. E.G.; "NTG's allerlaatste workshop? Marijnens menninas hallucinerend spel", *De Standaard*, 27 april 1970. Transcript van BRT-radioprogramma *De Zeven Kunsten*, 6 december 1969 en 23 december 1969 (NTG-archief).
- 16 Uit thesissen van: Myriam Ros, *Mickery, proka en kunst- en cultuurverbond: een vergelijkende studie van drie experimentele gasttheaters*, ongepubliceerde thesis, Gent: Rijksuniversiteit Gent, Faculteit van de Letteren en Wijsbegeerte [Germaanse filologie], 1996; Greet Desodt, *Proka*, ongepubliceerde thesis, Gent: RUG, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, [Vakgroep Kunst-, Muziek-en Theaterwetenschappen Optie Theaterwetenschappen], Academiejaar 1999-2000. Zie ook: Christel Stalpaert, *De Speler en de Strop. Tweehonderd jaar theater in Gent*. Gent: Snoeck, 2005.
- 17 Zie o.a.: Toon Brouwers, *Van declameren naar spelen: van Conservatorium en Studio tot Herman Teirlinck Instituut: theateropleiding te Antwerpen*, Antwerpen: Hogeschool Antwerpen, Departement D, 2003; Bert Verminnen, "Inferno in Studio Herman Teirlinck", *Teater*, jg. 5, nr. 2, 1972, pp. 5-65. Het tijdschrift *De Scène* in de jaren zeventig.
- 18 Uit o.a.: Sara Raedschelders, *Een grillige reis zonder bestemming. Een reconstructie van Bert Verminnens weg doorheen de toneelwereld (1961 - 1977)*, ongepubliceerde thesis, Antwerpen: UIA, Theaterwetenschap, Academiejaar 2000-2001; Marianne Van Kerkhoven, "Bert Verminnen: Vergeten visionair", *Etcetera*, jg. 3, nr. 7, 1985, pp. 34-36.
- 19 Carlos Tindemans, *Het paratheater van Jerzy Grotowski*, Overdruk uit: *Streven*, nr. 45, oktober 1978, pp. 69-73.
- 20 Informatie uit mailcorrespondentie met Frank Coppieters, uit het CET-archief te Wilrijk en uit het CET-tijdschrift DATA.
- 21 Uit de thesissen van: Anouk David, *Grotowski in Vlaanderen. Sporen van een invloedrijk verleden*, ongepubliceerde thesis, Gent: RUG, Academiejaar 1991-1992; Ellen Steijnen, *De dans met de schaduw van het onbewuste. Hybriditeit en authenticiteit in het theater van Eric De Volder*, ongepubliceerde thesis, Antwerpen: UIA, Departement Taal- en Letterkunde, 1999.
- 22 Uit: Luk Van den Dries, *Luk Perceval*, Brussel: Vlaams Theater Instituut, 2001, p. 67 [Kritisch Theater Lexicon]
- 23 Uit: Marianne Van Kerkhoven, "Niet meer spelen, maar gespeeld worden: bedenkingen omtrent het theater", *Theaterschift*, nr. 1, 1991, pp. 3-20.