

MEISNER ACTEER STUDIO PAUL DEKKER

Havensingel 25
5211 TX 's-Hertogenbosch

www.acteerstudiopauldekker.nl
acteerstudio.p.dekker@gmail.com

Copyright © 2009 *Paul Dekker*

MEISNER-ESPER ACTEER TECHNIEK

De Realiteit van Handelen

Copyright © 1993 *Paul Dekker*

(Bewerkte vertaling door Paul Dekker van het artikel van William Esper uit het boek "The New Generation of Acting Teachers" door Eva Mekler.)

Inleiding

De tweejarige acteurstraining bestaat uit een **Eerste Jaar** (fundament) en een **Tweede Jaar** (toepassing). ***Er zijn twee lessen per week van elk drie uur en de acteur oefent thuis tussen elke twee lessen, alleen en met een oefenpartner.*** De training traint de acteur acteervaardigheden en deze toe te leren passen op karakter- en scène werk. Het is een directe voorbereiding op de praktijk van acteren. De acteur worden inzichten en vaardigheden aangeleerd die hem in staat stellen de kunst van het acteren zelfstandig te beoefenen op het toneel, in film en voor TV. De training vormt een fundament voor zijn hele verdere ontwikkeling en werk aan rollen en toneelervaring, voor zijn hele verdere carrière

De acteur oefent en traint regelmatig en systematisch. Zo creëert hij acteergewoonten als een tweede natuur. Daarbij is het belangrijk om geduld, tijd en vertrouwen te hebben, omdat je niet meteen de top kunt bereiken. De training stelt een ladder met treden ter beschikking die de acteur in staat stellen naar de top van zijn eigen ontwikkelingsproces te klimmen.

De acteertraining is gebaseerd op twee uitgangspunten voor acteren: de **Fysieke Handeling** en de **Verbeelde Omstandigheden**. Zij gaat er van uit dat het fundament van acteren de **Realiteit van Handelen** is. De acteur doet concrete acties onder

Meisner-Esper Acteer Techniek © Dekker

verbeelde omstandigheden. De training geeft de acteur een specifieke reeks van stappen die hij doormaakt, een voor een, waarbij elke stap de basis is voor de volgende, zodanig dat wat de acteur gisteren deed het fundament wordt voor wat hij vandaag doet. Op die manier kent de acteur een proces om zijn werk voortdurend te laten ontwikkelen en ontvouwen. Het is niet versnipperd. Het is een zeer specifieke methode gebaseerd op improvisatie die zeer bruikbaar is. De toepassing van de getrainde vaardigheden vindt direct plaats in **Tekst, Scène- en Karakterwerk**.

In de training zijn alle stappen voor iedere acteur hetzelfde. Binnen de eenheid van de vorm heeft elke individuele acteur de mogelijkheid zijn eigenheid te ontwikkelen. De manier waarop een oefening, een improvisatie, een scène, een monoloog of een rol gespeeld wordt, is afhankelijk van de acteur zelf. Naast een grote homogeniteit in het werk is er ruimte voor de authenticiteit van elke acteur. Men weet voortdurend waar men mee bezig is. En door te kijken naar de ander leert men van elkaar.

Het groeiproces van elke acteur is verschillend. Dat komt omdat elke acteur uniek is. Zijn persoonlijkheid, die de kern vormt voor zijn acteerwerk, moet optimale ontwikkelingsmogelijkheden krijgen. Natuurlijk heeft goed acteren zijn standards. Dat zijn de doelen waarnaar gestreefd wordt. Daarnaast is het echter belangrijk de ontwikkeling van elke acteur te zien als een voortdurend proces. Bij de training gaat geen druk uit van productie doelen. Openheid in de benadering van het werkmateriaal en zichzelf in het werkproces is belangrijk. Voortdurend blijven experimenteren en kijken naar waar dit je brengt, zonder je van tevoren druk te maken over de resultaten. Fouten kan de acteur daarbij niet maken.

Want het is een proces van vallen en opstaan. Het gaat er niet om dat hij goed of slecht speelt, het gaat er om dat hij in proces is op weg naar goed acteren. Dit proces kan verraderlijke vormen aannemen. Het werk kan ogenschijnlijk stilstand of zelfs terugval vertonen terwijl zich, onzichtbaar voor het oog, de kiem ontwikkelt voor een nieuwe stap in het proces. Ook is het zo dat een zaadje dat bij het begin van de training geplant werd soms pas later, dat kan zijn later in de training of later in de beroepspraktijk, tot groei kan komen.

Paul Dekker

Het eerste jaar

Echt contact tussen acteurs komt tot stand wanneer deze luisteren naar wat ze tegen elkaar zeggen, en dan eerlijk reageren vanuit zichzelf, vanuit hun eigen standpunt. Hiermee onderschrijven we Meisner's principe: **wat de acteur doet hangt niet van hem af, maar van wat de andere acteur aan hem doet.** Het is een fundament van waaruit de training is opgebouwd. Er wordt uitgegaan van de opvatting dat enkel fundamentele acteer principes geleerd kunnen worden, omdat telkens wanneer een acteur een probleem heeft in een voorstelling dat altijd terug te brengen is tot een van die principes: of hij luistert niet, of hij weet niet waarom hij daar is, of hij begrijpt de relatie niet tussen zichzelf en de andere persoon, of hij speelt zijn emoties en laat zichzelf niet echt alleen.

Op het moment dat een acteur begint te werken, wordt hij geconfronteerd met het probleem wat hij moet doen met de tekst, want de tekst kan hem gemakkelijk bederven. Als iemand zinnen vanbuiten kan leren en spreken, zou je kunnen denken dat hij acteert terwijl hij in wezen niet meer doet dan alleen tekst zeggen. Dus, om helder te krijgen wat er gebeurt tijdens het acteren, is het een goed idee om tijdelijk van de tekst af te zijn. Dit wil zeggen te improviseren.

Maar improviseren brengt zijn eigen moeilijkheden met zich mee. Vanaf het moment dat je de acteur de tekst ontnemt, zal hij zelf dialogen beginnen te schrijven. Daarom is veel improvisatie werk vaak niet erg waardevol voor de acteur - omdat hij dialogen begint te verzinnen of zijn weg doorheen de situatie extemporeert. In plaats van in de situatie te zijn, denkt hij aan wat hij moet zeggen. Dat is niet zinvol, het helpt niet omdat wanneer je een rol speelt je niet hoeft te denken over wat je moet zeggen. Je kent de tekst. Iemand heeft die voor jou geschreven, jij hebt die van buiten geleerd, en op hetzelfde moment is de tekst er. Je hoeft je eigen dialoog niet te verzinnen.

Het eerste jaar van de training is gebaseerd op Meisner's vorm van improviseren. Er wordt begonnen met de **Repetitie Oefening**. Twee acteurs staan op het toneel met de gezichten naar elkaar toe. De ene zegt iets - maakt een observatie over de ander. Dat kan zijn over wat de andere acteur aan heeft of iets anders dat zijn aandacht heeft. Dan repeteert zijn partner alles wat hij hoort wat de ander zegt. Bijvoorbeeld, een acteur kan tegen een andere acteur zeggen: "Dat is een mooi groen hemd". Als dat de acteur die het groene hemd draagt een

goed gevoel geeft, kan hij terug zeggen: "Dat is een mooi groen hemd", maar de zin zal gekleurd zijn door zijn gevoel.

Alles herhalen creëert een substituut dialoog, een vervanging voor de dialoog omdat de andere persoon je altijd jouw tekst geeft. Je hoort wat de andere persoon zegt en dat is je tekst. Je herhaalt hetzelfde woord of dezelfde zin vanuit jouw standpunt, en verandert alleen wat je zegt of hoe je het zegt als je de **Impuls** voelt om dat te doen.

Onder **Standpunt** verstaan we hoe je je voelt op dat moment. Dat is een zeer belangrijk onderwerp in de ontwikkeling van de acteurkunstenaar. Het is een vitaal iets, en het vormt een groot werkgebied in het eerste jaar van de training.

Veel mensen die komen om te leren acteren, zijn vaak niet verbonden met zichzelf zelfs al hebben ze veel geacteerd. Ze zijn in bepaalde mate gedepersonaliseerd en ze weten niet hoe ze subjectief moeten reageren, vanuit zichzelf. Voor een kunstenaar is dat niet goed omdat het rudimentaire materiaal waarmee een kunstenaar werkt, is wat hij vindt van alles. Uiteindelijk is elk moment in een voorstelling gevormd door wat de acteur van dat moment vindt. Maar voordat hij daar aan toe is moet hij sterk verbonden zijn met zijn eigen **Gevoel** over alles onder de zon.

Het eerste dat de repetitie oefening doet, is de acteur helpen te leren hoe hij moet **Luisteren**. Dat is de basis voor acteren. Je moet beginnen bij luisteren, en door luisteren ontstaat het begin van **Contact**. Het begin van echt contact tussen twee acteurs ontstaat wanneer ze echt luisteren naar wat ze tegen elkaar zeggen, en vervolgens echt eerlijk **Reageren** vanuit zichzelf, vanuit hun eigen standpunt. Omdat ze alles moeten herhalen, moeten ze goed luisteren of ze kunnen de oefening niet doen. Dus het dwingt hen onmiddellijk tot contact en tot echt luisteren naar elkaar.

De repetitie oefening is geen complete oefening op zich. Het is het begin van het werk. Het legt het fundament voor wat uiteindelijk een zeer gesofisticeerd soort improvisatie oefening is die de acteur uiteindelijk traint te doen en echt te zijn onder verbeelde omstandigheden. Het doet verschillende dingen onmiddellijk:

- het dwingt de acteur te luisteren,
- het dwingt hem zijn aandacht bij de andere acteur te leggen en weg van zichzelf,

- en leert hem impulsief en spontaan te werken en in staat te zijn emotioneel te reageren en niet verstandelijk.

Zonder **Spontaniteit** is acteren als soep zonder zout: het is saai, mat en totaal niet rendabel. Plus dat een acteur nooit een attractieve acteerpersoonlijkheid zal ontwikkelen omdat spontaniteit onnoemelijk veel te maken heeft met toneelcharme - als je een bepaalde charme hebt om mee te beginnen. Zoals in het leven, mensen die niet spontaan zijn, zijn zeer saai. Zij die spontaan zijn, zijn zeer charmant. Het is een verrukkelijke eigenschap. En alleen spontaniteit doet de ware persoonlijkheid verschijnen, niet de persoon die je denkt te zijn, maar degene die je echt bent.

Je moet veel werk verrichten om de acteur er toe te verleiden spontaan te zijn zodat je kunt zien wie hij echt is en hem een kans te geven zichzelf te vinden. De waarheid van iemand is gelegen in zijn spontane reactie, niet in een bedachte.

De volgende stap in de repetitie oefening kan gezien worden als een soort van pingpong spel, van impulsen naar elkaar kaatsen. Opnieuw, er zijn twee acteurs op het toneel die met het gezicht naar elkaar toe staan en een van hen start met een persoonlijke observatie over de ander; bv. "Jij hebt een mooie trui aan". De twee acteurs zouden aanvankelijk die zin dertig keer naar elkaar toe kunnen herhalen. Dan zal er bij een van hen iets van binnen gebeuren - een impuls om te veranderen zal te voorschijn komen uit het pure repeteren van deze zin - en het zal in een van de acteurs een impuls produceren om te veranderen. Hij zou kunnen zeggen: "Goed dan, dus ik heb een mooie trui aan. En wat dan nog? Okay, Okay!" Betekent: genoeg daarover.

Door deze oefening beginnen acteurs te leren een impuls aan te voelen en hoe daar van uit te handelen. De repetitie van de zin door de acteur is altijd in overeenstemming met de **Waarachtigheid** van zijn impuls. Als dat betekent dat hij de woorden moet veranderen in de repetitie opdat zijn antwoord een eerlijk antwoord zou zijn, dan doet hij dat.

De volgende stap in deze oefening heeft te maken met **Gedrag**. De acteur begint niet enkel te reageren op de woorden die gezegd worden, maar tevens op het gedrag van de andere persoon. Nu, het is niet langer een vraag van wat de persoon zegt, maar wat hij bedoelt. Een acteur kan tegen zijn partner zeggen, "Tjonge, dat is een mooie trui". Dan kan zijn partner antwoorden, "Wel, het spijt

me voor jou dat je hem niet mooi vindt.", omdat de intonatie van de eerste acteur hem het gevoel gaf dat deze de trui niet echt mooi vond.

Vanaf het moment dat de acteurs gevoeliger worden en meer horen wat er gezegd wordt, veranderen ze de zin die gezegd wordt frequenter en ze worden meer bewust van wat er omgaat in het gedrag van de andere persoon. Als ze meer beginnen te reageren, dan wordt de repetitie systematisch meer flexibel. Je kunt dan twee acteurs hebben die zinnen naar elkaar toe repeteren die na elke drie of vier repetities zullen veranderen. Dus nu heb je een acteur die werkt vanuit het gedrag van zijn partner en in de repetitie beginnen er dingen naar boven te komen die een reactie zijn op gedrag, zoals, "Waarom lach je?" of "Waarom ben je zo serieus?". Ze zijn nu in nauw contact, en ze werken harder om niet alleen te horen wat ze zeggen, maar ook wat ze bedoelen. Als ze beginnen met de repetitie oefening, kunnen hun wisselingen wel twintig keer op en neer gaan voor voordat er iets gebeurt dat een verandering in de woorden veroorzaakt.

Naarmate ze verder werken, wordt het meer en meer flexibel zodat een verandering in de zin die ze repeteren frequenter zal plaats vinden. Uiteindelijk valt de repetitie helemaal weg en de acteurs werken direct van uit elkaars subtekst in elk moment. Op dit moment is het belangrijk dat alle bijkomende verbalisaties uit de oefening voort komen. Kijk, de neiging die acteurs hebben is om conversaties te voeren, en dat zal hun emotionaliteit in de weg staan omdat ze niet kunnen denken en voelen op hetzelfde moment.

Een acteur moet geworteld zijn in zijn gevoelens. Het minst belangrijke aspect van een **Acteursinstrument** is zijn verstand. Het is veel belangrijker dat hij een begripend hart heeft, de mogelijkheid om zich in te leven in andere mensen, en de mogelijkheid om te reageren met zijn gevoelens, niet met zijn hoofd. Dat is wat een acteur tot acteur maakt. Veel grote acteurs kunnen niet uitleggen of vertellen hoe ze het doen, en ze zouden slechte leraren zijn. Of als ze regisseren, kunnen ze vaak niet communiceren en laten dan zien hoe ze het zelf zouden doen. Lesgeven is een speciale gave. Je hebt niet alleen inzicht nodig in wat er omgaat in een talentvolle persoon, maar je moet ook de vaardigheid hebben om dat te verwoorden, zo dat iemand anders het kan begrijpen.

Na ongeveer vier of vijf lessen werken met de repetitie oefening wordt een **Taak** geïntroduceerd die we **Onafhankelijke Activiteit** noemen. Dit is een toevoeging

aan de repetitie oefening. Een goede onafhankelijke activiteit moet drie elementen hebben:

- het moet moeilijk zijn om uit te voeren,
- er moet een concrete, specifieke, en uiteindelijk persoonlijke reden zijn waarom de acteur het doet,
- en het moet een acceptabele urgentie hebben, wat betekent dat de acteur tegen zichzelf zegt: "Wat is de kortste tijd waarin ik redelijker wijs deze taak kan doen, afmaken?"

Dit is natuurlijk allemaal **Verbeelding**, maar moet gezien worden als een realiteit. Acteurs doen dit soort van concrete taken met concrete voorwerpen terwijl ze de repetitie oefening doen. Een acteur kan een gebroken bord herstellen, een klok repareren, een tekening natekenen, iets van klei maken; een taak die heel moeilijk is en ingewikkeld om te doen zodat het de acteur dwingt om elke druppel van zijn **Concentratie** te benutten om het uit te voeren. De acteur wordt gedwongen zijn concentratie op het voorwerp te verdiepen, wat zijn bewust verstand zodanig opschroeft dat hij aan niets anders kan denken dan aan de Activiteit waarmee hij verbonden is. Tegelijkertijd moet hij blijven reageren, elk moment dat van de andere partner komt repeterend **Beantwoorden**.

Je hebt nu een acteur die worstelt met een berg klei of probeert een kapotte klok te repareren terwijl hij reageert op de zin van zijn partner, zowel op de manier waarop hij gezegd wordt als op wat er gezegd wordt. En hoe een zin herhaald wordt, wordt beïnvloed door het gedrag van de persoon terwijl hij werkt aan zijn Onafhankelijke Activiteit, en zijn partner reageert van **Moment tot Moment** op het gedrag dat in de andere acteur gecreëerd wordt door zijn taak.

Dan wordt een **Tijdslimiet** geïntroduceerd. De acteur die werkt met de onafhankelijke activiteit wordt verteld dat hij de taak moet uitvoeren binnen een bepaalde tijd; bv. een klok repareren in een uur. Dit voegt urgentie toe.

Een van de belangrijkste dingen die de Onafhankelijke Activiteit onder de aandacht van de acteur brengt, is de hele vraag van **Verantwoorden**. Waarom is het belangrijk dat ik deze klok repareer in een uur? Dit is een groot gebied in de training van de acteur en vaak niet ten volle begrepen in heel wat acteurs trainingen. Het is slechts vanaf het moment dat de acteur zichzelf afvraagt waarom hij dit doet, dat zijn creativiteit begint te werken. Hier begint het

aanspraak maken op het echte gebruik van **Verbeelding** door de acteur. Dit is een ander belangrijk gedeelte van de training omdat alles van de training gebaseerd is op het gebruik van de dramatische verbeelding.

Een goede onafhankelijke activiteit heeft een element van strijd in zich. Nu heb je een acteur die probeert dat verdomde ding voor elkaar te krijgen, wat het ook moge zijn, en zonder dat de acteur het zelf weet, is hij geërgerd. De emotie die daar uit voort komt heeft een prachtige kwaliteit, omdat het niet alleen een kwestie is om een acteur tot leven te brengen, iedereen wil een emotioneel levende acteur, maar de emotie heeft een prachtige kwaliteit omdat de acteur niet emotie-bewust geworden is.

Een van de slechtste dingen die een acteur kunnen overkomen is dat hij een emotioneel zelfbewuste acteur wordt die zich concentreert op wat hij voelt en het gevoel probeert te reproduceren. Dat is niet goed. Hij moet geïnvolveerd zijn in wat hij doet. En als hij weet waarom hij het doet en de reden heeft betekenis voor hem, dan zal hij tot een vol emotioneel leven komen.

Dit brengt ons terug tot de belangrijke opmerking van **Rechtvaardiging** of **verantwoording**. Dit is waar wensvervulling en fantasie in de training komen omdat nu de acteur het voorwerp waar hij mee bezig is in de onafhankelijke activiteit moet opwaarderen met iets dat belangrijk is voor hem. Misschien besluit hij dat wanneer hij deze klok repareert hij die voor veel geld kan verkopen zodat hij op vakantie kan gaan naar de Bahama's. Hij brengt dat verlangen in het werk. Het moet een totale fantasie zijn, maar het heeft tegelijkertijd echt betekenis voor hem als persoon.

Nu komen we bij de wensen en verlangens van de acteur. De acteur moet de noodzaak waarom hij de onafhankelijke activiteit af moet maken sterker en sterker maken. Laten we zeggen dat een actrice een vaas van klei moet maken omdat ze die wil verkopen om een prachtige avondjurk te kunnen kopen waar ze zeker van weet dat ze daarmee zal uitzien als een miljonair. Of een acteur kan het geld nodig hebben om zijn vader te gaan bezoeken die ver weg woont en op sterven ligt. Acteurs moeten verantwoordingen bedenken waarom ze de onafhankelijke activiteit moeten af hebben, verantwoordingen die meer en meer persoonlijk en urgent zijn.

Terwijl de ene acteur verder gaat met de oefening krijgt de andere acteur - degene die geen onafhankelijke activiteit heeft - een eenvoudig **Objectief** dat hij moet vervullen met blijvende aandacht voor de acteur die de oefening doet. Bv. hij wil 100 Euro lenen. Dan komt hij aan de deur terwijl zijn partner ingenomen is met zijn urgente onafhankelijke activiteit. Hoe wordt dit nu samen gebracht met de repetitie oefening? Laten we zeggen dat een acteur een eenvoudig objectief heeft, om aan de deur te komen, en hij klopt op een speelse manier op de deur: "- dum di di dum dum, dum, dum." De acteur die de deur opent zal die klop gebruiken als een vertrekpunt. Hij zou kunnen zeggen: "Waarom ben je zo speels?". Of als de klop geen betekenis voor hem heeft, dan zou hij iets van het gedrag kunnen gebruiken dat hij waarneemt, zoals: "Goh, jij ziet er streng uit". Er is nooit zo maar een verzonnen dialoog. De dialoog in de improvisaties (waarvan sprake in de repetitie oefening) moeten altijd voortkomen uit een persoonlijke **Respons** of het persoonlijk **Beantwoorden** van de acteur op wat bestaat in het moment. En de oefening of improvisatie kan zich in veel verschillende richtingen ontwikkelen.

Op dit moment van de training wordt een belangrijk principe van Sanford Meisner op zijn plaats gehamerd, een principe dat de kern vormt van dit werk: **Wat jij doet hangt niet van jou af, maar van wat de andere acteur aan jou doet.** Je kunt niets doen tenzij de andere acteur iets doet dat jou doet doen. Dit betekent dat het objectief alleen gelaten moet worden, en dat alle concentratie van de acteur gefocust moet zijn op het gedrag van de ander, wat hem dat doet en wat hij daarvan vindt, van moment tot moment. Het is ontzettend belangrijk dat de acteur speelt vanuit wat er in elk moment bestaat en niet zichzelf begint te manipuleren omwille van het objectief. Later wordt het objectief geactiveerd door emotionele voorbereidingen.

Hoe wordt de Repetitie Oefening over gebracht op het **Scène-werk**? De eerste scène waar de acteur aan werkt, is altijd een eenvoudige conflict scène. Het zijn scènes die meestal uit slechte stukken komen zoals "En morgen de wereld" of "Op Whitman Avenue". De scènes zijn gebaseerd op een eenvoudig conflict met twee tegengestelde standpunten. Dan leren de acteurs de scène vanbuiten. In het eerste jaar wordt alle tekst van de scènes waar mee gewerkt wordt van buiten geleerd. Het doel is om de volledige aandacht van de acteur te richten op wat zijn acteerpartner doet en niet op het zich herinneren van de tekst. Als acteurs een scène doen, hebben ze geen enkel moment uitgewerkt. De interpretatie van een scène is het resultaat van twee acteurs die vanuit elkaars

gedrag werken, vanuit hun van moment-tot-moment gedrag. Het is niet de bedoeling dat ze de scène doen. De scène moet hen doen. Het enige wat de acteur weet over de scène is, waar hij is en waarom hij daar is. Zijn relatie zal hij al werkend leren kennen. Dan werkt hij spontaan vanuit zijn acteerpartner.

Deze vaardigheid om te improviseren met een vanbuiten geleerde tekst is vitaal. De acteur moet daar een sterk gevoel voor ontwikkelen. Er is veel werk in het hedendaagse theater waarbij de vaardigheid om te improviseren met een tekst van primair belang is. Deze vaardigheid is de basis voor "**Cold Reading**" (onvoorbereid lezen). En het is ook de sleutel tot TV en film werk, waar improvisatie, niet het repeteren, belangrijk is. Repetitie is een theater concept, en je kunt een acteur niet trainen om alleen te werken in het theater.

Als de acteur aan een scène werkt, in plaats van te beantwoorden wat zijn acteerpartner zegt of uiting te geven aan wat hij voelt over wat er gezegd wordt, moet hij nu antwoorden door de woorden te gebruiken van de **Tekst** die hij van buiten geleerd heeft zodat hij niet meer hoeft na te denken over wat hij moet zeggen. Hij heeft de zinnen al. De zinnen worden nu gebruikt in plaats van de repetitie maar op dezelfde manier. Het punt is dat de student moet antwoorden voor hij zichzelf aanpast of aan de zinnen van de dialoog denkt, zo dat hij reageert vanuit een spontane impuls. Dit is waar de acteercoach zal zeggen, "Zie je, in dat moment pikte je je impuls niet op".

Dit is wat we verstaan onder "improviseren" met tekst in een scène. De acteur werkt voortdurend vanuit zijn spontane impulsen en de tekst komt aan de oppervlakte vanuit zijn impulsen. Hij reageert in het moment gebruik makend van de tekst maar, in deze fase, bekommert hij zich er niet over of het juist is voor het personage of dat het juist is voor het stuk. Voorlopig negeert de acteur deze zorgen omdat hij zich een manier eigen maakt om vanuit zichzelf en met zichzelf te werken. Een goede acteur past zijn tekst aan aan zijn **Subtekst**, aan wat er echt binnen in zichzelf omgaat. De conventionele benadering door de acteur van tekst moet doorbroken worden. De meeste acteurs hebben de neiging conventioneel om te gaan met tekst en moeten die gewoonte loslaten. De training probeert hen af te brengen van die conventie. Op dit moment wordt niet van de acteur verlangd dat hij de interpretatie problemen van de scène probeert op te lossen. Dat komt later.

De volgende stap in de training is **Emotionele Voorbereiding** leren. Het is de manier waarop de acteur zichzelf emotioneel verbindt met de voorafgaande

omstandigheden. Laten we zeggen dat de acteur een scène doet en na tien regels verder op in de scène zegt zijn toneelvrouw tegen hem, "Waarom ben je zo gelukkig?" Zijn tekst is, "Schat, je kijkt naar de nieuwe vice president van de Nationale Bank". Het publiek denkt dan, "Dus, dat is de reden waarom de acteur zo gelukkig is".

Emotionele Voorbereiding is dat wat de acteur achter het toneel doet om zichzelf tot leven te brengen zodanig dat hij emotioneel verbonden is met zijn voorafgaande omstandigheden wanneer hij aan zijn eerste moment toe is, het moment van zijn opkomst. Het zich emotioneel voorbereiden, wordt de acteur geleerd door te **Dagdromen**. In het dagelijkse leven dagdromen we als iets dat teweegbrengt, en we laten ons spontaan meedrijven. Het is een kwestie van iets verzinnen, feitelijk van een dagdromen over iets, wat betekent een bepaald scenario in gedachten uitleven. De acteur moet zich in die dromerige conditie begeven omdat de bewuste mind zich dan ontspant en het onbewuste zich begint te openen.

Een van de dingen die de acteur moet leren, is het verschil tussen dagdromen over iets en denken over iets. Er is een verschil tussen denken over de liefde bedrijven met iemand en dagdromen dat je het doet. Dagdromen is veel evocatiever. Hoe wordt dagdromen gebruikt in emotionele voorbereiding? De bedoeling is dat de acteur stil gaat zitten en zichzelf een onderwerp geeft en daarover begint te dagdromen. Bv. hij zou met het onderwerp kunnen werken: "Ik ben de keizer van de wereld", of "Ik ben een ster", of "Ik ga sterven", of "Dagdromen over het ergste dat mij in de wereld kan overkomen". Het is zeer bevrijdend voor een acteur om dit te doen omdat hij niet opgesloten is in wat er feitelijk met hem gebeurd is. Het is geen kwestie van wat er gebeurd is, maar van wat er kan gebeuren, wat zou kunnen zijn - niet het meest beangstigende of meest fantastische wat je overkomen is, maar wat zou kunnen gebeuren. Vanaf het moment dat een acteur zegt wat er zou kunnen gebeuren, dan kan hij beginnen te dagdromen.

Om de acteur de mogelijkheid tot dagdromen te helpen ontwikkelen, worden hem instructies gegeven. De acteur moet zich eerst ontspannen en dan kan het zijn dat hij een onderwerp krijgt om mee te beginnen, maar dan moet hij het op zijn beloop laten wanneer er andere associaties naar boven komen. Laten we zeggen dat een dagdroom begint met een impresario die je geweigerd heeft. Dan vervolgt het met een politieagent die een zwerver aftuigt en jij komt tussen

beiden en begint ruzie te maken met de agent. Dit soort van dagdromen kan naar boven komen in iemand die zeer gevoelig is voor autoriteit. De politieman kan plots veranderen in je vader, die met jou een discussie heeft. En dan eindig je met dat je woedend bent, en dat is het moment waarop je opkomt als woede tenminste het gevoel is dat je nodig hebt om te voldoen aan de omstandigheden van die specifieke scène.

Uiteraard duurt het een heel lange tijd voor voordat de acteur dit met vertrouwen kan gebruiken. Het is een van de meest delicate gebieden in acteren en tevens een gebied dat een grote oplettendheid vraagt van de leraar opdat de acteur niet vervalt in het spelen van zijn emotie.

Emotionele voorbereiding verschilt van Emotioneel Geheugen. Emotioneel Geheugen betekent dat je terug gaat naar een ervaring uit het verleden, en dat gaat vaak met veel problemen gepaard. Op de eerste plaats moet de acteur geleerd worden hoe hij een emotionele herinnering moet doen. Iemand hoeft niet te leren hoe hij moet dagdromen. Vaak loopt een acteur tegen veel weerstanden aan bij emotionele herinnering omdat hij er wel eens niet naar terug zou willen. Het kan acteren ook een vervelend iets maken.

Je kunt niet als maar terug gaan naar het hercreëren van de begrafenis van je moeder, dertig jaar geleden. Dat is niet gezond, het is niet goed voor de acteur. Het is ook niet nodig dat hij dat doet, want toen zijn moeder stierf creëerde dat een gebied van gevoeligheid voor verliezen in hem en dat is wat hij nodig heeft, dat gebied van gevoeligheid.

Dan kan elke dagdroom die gaat over verliezen, iets verliezen dat hem dierbaar is, hem emotioneel maken. En als een acteur een dagdroom beu is, dan kan hij een andere verzinnen. De begrafenis van zijn moeder zal vervagen als bron voor emotionaliteit na een bepaalde tijd, maar hij kan miljoenen dagdromen bedenken. En er zijn slechts zoveel **Emoties** als die waartoe mensen in staat zijn: angst, woede, pijn, geluk, belediging,..enz. En geluk is geluk, en pijn is pijn. Het doet er niet toe waar het uit voort komt omdat eenmaal als het tot leven komt in de acteur dan is het makkelijk om het te verbinden met de omstandigheden van de scène.

De acteur onthult nooit zijn dagdroom. Hij deelt ze nooit. Dagdromen zijn te persoonlijk. Allereerst, het er over praten helpt de acteur niet. De droom van de

ene is de verveling van de ander. Ten tweede, dagdromen komen voort uit het onderbewuste, en daarom zijn ze vaak ruw en lelijk. Mensen dagdromen vaak over dingen die ze nooit zouden doen in het echte leven, dingen die ze nooit zouden uitleven. Als de acteur die dingen zou onthullen, dan gaat hij zich zorgen maken over wat mensen van hem denken. Zolang de dagdroom de acteur tot leven brengt, doet het er niet toe waar hij het vandaan heeft. Als hij beziel is wanneer hij het toneel opkomt, is er niemand die het iets kan schelen waar dat vandaan komt. Daarna, natuurlijk, moet hij zijn gevoel alleen laten en voluit en open reageren op eender wat het gedrag van zijn partner voor hem betekent. Het gevaar bestaat, dat de acteur zijn emotie wil vasthouden.

In de volgende fase van de training wordt gewerkt aan improvisaties en scènes die **Voorafgaande Gegeven Omstandigheden** hebben en een emotionele voorbereiding eisen. Nu komen we op een ander niveau. Acteurs werken van uit elkaar op een zeer intensieve, emotionele manier en de emotionele relatie wordt geïntroduceerd. Bijvoorbeeld, er wordt een improvisatie gedaan, waarin een vrouw thuis is en de deur opent voor de man die weggegaan is en haar alleen liet toen ze twee jaar geleden zwanger was.

Daarna wordt met een improvisatie gewerkt waarbij de omstandigheden gemeenschappelijk zijn, voor beide acteurs. In het voorafgaande voorbeeld, zou de man terug kunnen komen omdat hij zich realiseerde hoe stom hij geweest was, omdat de vrouw waar hij voor gekozen had een kreng bleek, en dat hij echt houdt van degene die hij in de steek liet. Dit is een totaal ander niveau dan de eerder eenvoudige improvisaties, waarbij het objectief van de acteur eenvoudig het lenen van een auto om naar een afspraakje te gaan, kan zijn. Op deze manier is de acteur bezig te leren hoe hij **Waarachtig** kan zijn, onder verbeelde omstandigheden, en hij is klaar om te werken aan scènes die meer eisen stellen aan hem.

Tijdens het hele eerste jaar van het Meisnerwerk ontwikkelen acteurs een waarachtig instrument en dat heeft alles te maken met **Rechtstreeks Acteren**, de acteur die zichzelf is in de verbeelde wereld, werkend met zijn echte respons op wat er gebeurt. De acteur is het personage. Hij vervangt het personage met zichzelf. Tijdens het eerste jaar is er helemaal geen karakterwerk. Dat komt later.

Op het einde van het eerste jaar heb je een acteur die helemaal zichzelf kan zijn en een sterk gevoel heeft voor waarheid en een goede vaardigheid om

waarachtig te leven in de imaginaire wereld. Hij is in staat om echte spontaniteit in zichzelf te ontwikkelen en zal heel de tijd reageren vanuit zijn echte impulsen. Hij kan het niet laten te werken vanuit het gedrag van andere mensen omdat hij zo gevoelig is en het zo vaak gedaan heeft, en hij werkt altijd met een echt gevoel.

Je hebt een acteur die een ontwikkelde verbeelding heeft en zeer persoonlijke verantwoordingen kan bedenken om zichzelf bijna alles onder de zon te laten doen. Hij weet hoe hij met objectieven moet werken, en ze alleen te laten en hoe hij zich moet focussen op de andere persoon en vanuit hem of haar moet werken, altijd de tekst afstemmend op wat er in het moment gebeurt tussen hem en de andere persoon, en niet andersom.

Je hebt een acteur die in staat is, tekst te improviseren, de voorafgaande omstandigheden heel snel te identificeren, zichzelf te vragen "Hoe voel ik of het personage daarover?" Of: "Hoe denk ik dat het personage er over voelt?" Wat vertelt de tekst mij over hoe het personage er over voelt. Dan kan hij creëren, de knop indrukken en het emotionele leven in hem zelf vinden, zichzelf er emotioneel mee verbinden en dan in het contact gaan staan, totaal ontspannen, zichzelf alleen latend en het uitleven vanuit de andere persoon van ongeanticipeerd moment tot ongeanticipeerd moment.

Als je naar de scène zou kijken die gespeeld wordt, zou je zweren dat het het echte leven is. Dat is wat je op het eind van het eerste jaar hebt. Daarmee is een stevige basis gelegd voor het rol- en het interpretatiewerk in het tweede jaar van de training. Bij iedere rol die een acteur speelt, moet hij handelen naar eigen inzicht en verantwoordelijkheid. Als hij zichzelf niet in de rol vindt, doodt hij het personage omdat het geen levende gevoelens heeft. Deze levende gevoelens kan alleen de acteur zelf aan het personage geven. Hij speelt dus iedere rol volgens zijn eigen inzicht binnen de omstandigheden die de toneelschrijver heeft aangegeven. Op die manier kan hij zich inleven in de rol. Wanneer dat gebeurt, kan hij zijn rol gemakkelijk eigen maken. Levende oprechte menselijke gevoelens, zijn de stevige basis die hij kan gebruiken, en het hele eerste jaar van de training heeft hem deze gevoelens doen exploreren. Nu kan hij er over beschikken om er een rol mee te benaderen.

Het tweede jaar

Karakter- en Interpretatiewerk. Het tweede jaar van de training begint met het gebruik van de improvisatietechniek en de acteur wordt gevraagd zichzelf te spelen maar een toevoeging te geven aan zijn gedrag, zoals: mankheid, een spraakgebrek, een dialect; een element dat verschilt van wie hij zelf is. Op dit moment gebruikt hij geen tekst, er is enkel situaties improviseren. Nu is de acteur nog steeds zichzelf, met de toevoeging van een lisp, of een verzwikte enkel, etc. Dit staat hem toe een begin te maken met het werken aan de **Fysieke of Zintuiglijke Verantwoording** van een personage. En hij doet zintuiglijk werk met heet en koud. Ook wordt er gewerkt met oefeningen waarbij de acteur een **Standpunt** inneemt wat niet van hem is. Bijvoorbeeld, in de omstandigheden van de improvisatie kan de ene persoon de ander veel geld schuldig zijn dat hij nog steeds niet terugbetaald heeft. Degene die het geld verschuldigd is, kan het standpunt innemen dat het alleen maar geld is, hoe kan deze andere persoon zich ook maar druk maken over zoiets onbelangrijks als 3000 Euro. En bovendien, als ik het had, dan zou ik het uitlenen, maar ik heb het niet. Ik kan het niet terug betalen. Ik zou een baan moeten hebben om dat te kunnen doen, en hij zou toch nooit willen dat ik dat doe. Die situatie brengt de acteur er toe een ander standpunt in te nemen. Dit is een zeer belangrijk ingrediënt in acteren en in karakterwerk. Een persoon die dat standpunt heeft over geld verschuldigd zijn is een specifiek soort karakter. Het criterium voor het kiezen van een standpunt is dat het iets waarlijk menselijk moet zijn, zoals het leven geleefd wordt door de meeste mensen (geen excentrieke of gekke mensen). Je kunt een personage hebben dat gelooft dat stelen niet slecht is, of iemand die al kwaad wordt als hij een kleine hoeveelheid geld verliest. Beiden kunnen karakters zijn.

Karakterwerk is gecompliceerd. Er zijn verschillende manieren om karakters te creëren. Een manier is vanuit het emotionele leven: een gelukkige vrouw is een personage. Een interessante vraag die men zich kan stellen over een personage is wat zijn of haar standpunt over het leven is. Bepaalde karakters zien het leven als een eindeloze party; anderen hebben een zeer tragisch gevoel over het leven. Dus een karakter kan bepaald zijn door een specifiek emotioneel leven dat zijn reacties zal kleuren.

De acteur wordt geleerd de **Emotionele Lijn van het Karakter** te spelen, zodat alles afgestemd is op dat dominante ding in die persoon. Dat gebeurt eerst in

oefeningen en wordt daarna overgebracht op scène zoals de scène "Twee op de wip" van William Gibson waar Gittel een aanval heeft van een maagzweer. Het karakter van Gittel heeft een fysieke aanpassing. Ze heeft een maagzweer en heeft pijn. Het is tevens een goed leermiddel voor de acteur om alle dialoog aan te passen aan de fysieke en emotionele pijn van het personage. En als je er een dialect aan toevoegt, dan heb je een compleet personage.

Als de acteur aan een rol werkt, moet hij werken aan het maken van **Specifieke Keuzes**. Dat is de kern van personage werk: keuzes maken. Er is een scène uit een stuk dat "Tijdslimiet" heet waarin een man binnen komt om ondervraagd te worden, hij heeft de dag van tevoren een afschuwelijke ervaring mee gemaakt die heel pijnlijk voor hem was. Een acteur zou er voor kunnen kiezen om de kamer binnen te komen alsof het een mijnenveld was. Hij zou dan op een bepaalde manier binnen komen en, gebruikmakend van die keuze, alle waakzaamheid en achterdocht van dat personage hanteren.

In het eerste jaar van de training gebruiken de acteurs nooit echt acties omdat ze het principe volgen: "Ik doe niets tenzij dat wat de ander mij doet doen", en daarvoor doen ze alles. Maar vanaf het moment dat de acteur begint te werken met interpretatie moet hij meer bewust in staat zijn om de tekst te vertalen in keuzes, dingen om te doen, acties. Een mop vertellen is een actie, iemand iets leren, flirten, iemand introduceren, iemand een order geven.

Een groot gedeelte van het tweede jaar van de training wordt besteed aan de ontwikkeling van begrip dat de acteur heeft van **Acties, Intenties, en Objectieven**. Het andere gedeelte is leren dat, hoewel de meeste mensen dezelfde dingen doen, hoe de een zich onderscheidt van de ander is hoe hij of zij het doet. Bijvoorbeeld, een priester en een gangster zouden beiden een waarschuwing kunnen geven. En wat echt interessant is, is wanneer je een priester een waarschuwing zou laten geven als een gangster en omgekeerd. Dan krijg je onverwacht gedrag en het wordt interessant voor een acteur om een priester te spelen als een gangster en een gangster als een priester. Altijd wanneer een acteur een manier vindt om tegen de tekst in te gaan, kan hij een grote indruk maken. Goede acteurs zullen altijd dingen vinden om te spelen die niet in de tekst staan. Het punt is dat je nooit echt de tekst wilt spelen.

Je kunt niet echt met **Klassiek Repertoire Acteren** beginnen voordat je een zeer oprechte, solide, waarachtige acteur gecreëerd hebt. Als je dat eerder doet,

wordt het een fiasco. Het is als jongleren. Je kunt eerst met drie ballen jongleren en daarna met vier, vijf, zes, etc....Daar moet je naar toe werken. Om de rol te spelen, gebruikt de acteur ook de omstandigheden. Daarbij wordt nooit gebruik gemaakt van substitutie, zoals in Method-acteren.

Substituties verdelen een acteur. Je krijgt dan twee acteurs op toneel die niet verbonden zijn met elkaar; ze proberen om iemand anders te zien in elkaar omdat ze met vervanging werken. Je krijgt op die manier zeer afwezig gedrag, alsof iemand daar niet echt is. Als een acteur substituties gebruikt, dan moet hij altijd zijn eigen persoonlijke aanpassingen vinden voor wat hij doet en hij zal zelden ondervinden dat hij het eens is met de tekst. Daarom wordt de acteur geleerd hoe hij moet **Personaliseren**.

Personalisaties zijn die persoonlijke voorbeelden die een acteur zal gebruiken om bepaalde aspecten van zijn voorstelling te verklaren. In het voorafgaande voorbeeld waarbij de acteur mijnen gebruikte, dat is een "**Als-Of**". De acteur maakt een vergelijking tussen iets in de scène dat niet goed begrepen wordt en iets dat hij wel begrijpt. Hij moet zichzelf afvragen, "Wat is mijn Personalisatie voor dit moment? Waar lijkt dit op?" Personalisatie kan ontleend worden aan het leven van de acteur. Als een actrice een scène speelt waarin haar echtgenoot weg gaat, dan kan het voor haar lijken alsof toen ze 8 jaar oud was en haar vader haar in de steek liet en naar hem keek toen hij de deur uitging. Het is hetzelfde. Maar het is belangrijk te begrijpen dat eens de acteur de personalisatie heeft hij of zij het gedrag ervan moet nemen en de personalisatie weg moet gooien. De actrice kan daar niet staan denken aan haar vader die weg gaat. De personalisatie is als een noot. Het vlees van de noot is het gedrag dat zij er uit haalt en zij gooit de schelp weg. Bij substitutie gaat de acteur er mee het toneel op en probeert het vast te houden.

Dan is er ook de belangrijke vraag van "de betekenis van iets". De acteur wordt niet getraind om literair te denken, maar essentieel. Het zijn nooit de feiten, het is wat ze voor je beteken. De vraag is niet wat waar is, maar wat de associatie van de betekenis is. Bijvoorbeeld, laten we veronderstellen dat een acteur aan een scène werkt waarin hij een grote promotie krijgt op zijn werk. Misschien kan hij zich niet verbinden met het soort werk dat het personage dat hij speelt doet, maar hij kan zich verbinden met prestatie, de promotie is de prestatie. Dan kan hij daarmee zijn eigen associaties maken omdat prestatie is prestatie is prestatie.

Als hij eenmaal zijn eigen associaties heeft dan geven deze een levende betekenis aan de tekst.

Een ander aspect van interpretatie werk in het tweede jaar is het probleem van **Huiswerk**. Hoe doet de acteur dat? Hij gaat zitten met z'n script en dagdroomt er doorheen. Als hij een uur rond een moment wil dagdromen, dan neemt hij dat uur om het totaal te exploreren, de betekenis ervan voor hem te vinden in de vorm van zijn eigen associaties. Het is zeer privé en subjectief werk en als het correct gebeurt, zal het resulteren in een soort conditionering. De acteur Paul Sorvino speelde zo een keer rol in het stuk "Het kampioenschap." Dat stuk draagt een probleem in zich. Het eerste bedrijf eindigt vlak na dat Sorvino het nieuws vertelt aan zijn vriend dat hij een affaire heeft gehad met diens vrouw. De andere man neemt een pistool, richt het op hem, en zegt: "Ik dood je." Dan valt het doek voor de pauze, en als het weer opgaat, gaat het stuk verder waar het stopte. Dat is een echt acteer probleem omdat de acteur in het moment moet blijven gedurende de 10 min. durende pauze zodanig dat hij het toneel terug kan oplopen en nog steeds dezelfde doodsangst voelt. Toen de voorstelling pas liep, had Sorvino de hele pauze nodig om zichzelf voor te bereiden om die emotie levend te houden in zichzelf. Na een tijd werd hij zo geconditioneerd dat het enige wat hij moest doen was om op te lopen in het donker en de emotie kwam vanzelf in hem op. Hij was geconditioneerd. Het was er gewoon. Dat is wat huiswerk doet. Het is een voorbereiding die je telkens weer opnieuw en opnieuw doet tot de emotie zo verbonden wordt met het moment dat het vanzelf opkomt.

Stanislawsky zei dat de acteur repeteert om gewoonten te creëren. Eerst beslist hij welke gewoonte hij wil hebben, dan repeteert hij om die te verwerken, wat betekent dat hij zichzelf conditioneert door het herhaaldelijk te doen tot het een conditie is. Dan wordt de hele voorstelling geconditioneerd gedrag. In de laatste fase van de repetitie maak je alle gewoonten mooi. Uiteindelijk is acteren ook een esthetische aangelegenheid. Het moet er esthetisch aangenaam uitzien. Dat is de reden waarom iemand die forceert om een emotie op te wekken niet aangenaam is om naar te kijken op het toneel. Het is niet esthetisch en niet ontroerend. Het moet er uit zien alsof het vanzelf gebeurt zonder enige moeite of werk.

Het derde jaar

In het derde jaar Meisner Methode is de focus gericht op **Klassiek Repertoire Toneel**. Daarin wordt het elementaire naturalistisch acteerwerk, dat er op gericht is een waarachtige acteur te bekomen, verbonden met de vaardigheid om een vitale theatrale manier te vinden om de innerlijke realiteit van een klassiek stuk expressie te geven. Hoe theatraal ook altijd dient gespeeld te worden vanuit een echte realiteit, waarbij de realiteit van handelen het fundament blijft. Wat de acteur doet, wat de acteerrelatie is en het werken vanuit de ander blijven basis technieken. Klassiek repertoire vraagt bijzondere acteertechnieken. De volgende elementen spelen een rol: **Taal, Retoriek, Theatrale Actie, Theatraal Karakter, Komедie/Tragedie, Theatrale Stijl**.

Er wordt gewerkt aan de hand van drie grote periodes in de dramalitteratuur:

- **Victoriaans/Edwardiaans Theater** (19de E.): oa Wilde, Shaw, Ibsen, Tsjechov, Shnitler, Turgenev, Strimberg.
- **Barok/Restoratіe Theater** (17de E.): oa Molière, Wycherley, Congreve, Goldsmith, Sheridan, Etherege, Vanbrugh, Dryden.
- **Elizabethaans/Jacobeans Theater** (16de E.): oa Shakespeare

Vanuit het oogpunt van de training van de acteur is het belangrijk dat de acteur zich kan meten met de klassieken. Het helpt hem zijn basisvaardigheden ('rechtstreeks acteren' en 'karakter acteren') verder te ontwikkelen en te verdiepen. Bovendien maakt klassiek repertoirewerk hem gevoelig voor taal en retoriek, iets wat voor elk acteren belangrijk is. De aspecten tragedie en komedie worden met het klassieke repertoirewerk specifiek belicht.

Waar in de lessen mee gewerkt wordt zijn:

Bestaande Toespraak/Redevoering - retoriek
Victoriaans/Edwardiaanse scène
Barok/Restoratіe scène
Shakespeare scène
Shakespeare monoloog
Shakespeare sonnet
Literatuurstudie

Slot

In de hele training gaan **Discipline** en **Doelgerichtheid** samen met een klimaat van vrijheid waarin de acteur zich vrij voelt om fouten te maken en risico's te nemen. Tevens wordt vastgehouden aan een standaard zodanig dat de beste acteur kan zeggen: "Ik ben iets tegen gekomen en ben er tevreden mee en ik heb het gevoel dat ik echt iets gedaan heb omdat ik mij gemeten heb aan die standaard. Ik weet dat dit de top is en daarom kan ik er op vertrouwen dat als ik die bereik dat ik een bepaald niveau van authentieke bekwaamheid heb bekomen."

Uiteindelijk moet de acteur zelf een standpunt hebben over de **Kunst van Acteren** en het **Theater**. Daardoor kan hij zelf bepalen welk aspect van de menselijke natuur, van de wereld waarin we leven, hij met zijn spel wil belichten voor de toeschouwers.

Als men serieus getraind is in de Meisner Methode, dan kan men als acteur zeggen: "Ik ken mijn kunst en mijn ambacht. Je kunt mij een rol toevertrouwen onder de meest moeilijke en meest veeleisende omstandigheden. Ik zal niet zomaar op komen dagen en enkel mijn tekst kennen, maar ik zal een authentieke en artistieke bijdrage leveren aan de opvoering".