

“Wenn’s menscheit auf der Bühne”

Een onderzoek naar maakprocessen in het biografisch theater



A. Reimers

Studentnummer 1525544

Master Kunsteducatie

Hogeschool voor de Kunsten ArteZ, Zwolle

15 mei 2017

Scriptie-begeleiding: A. Rass

Beoordeling: A. Rass & O. Potters

“Theater ist die Unverschämtheit, in der Stille des abendlichen Waldes aus voller Brust seinen Namen zu rufen.” (Cremers, 2015, p. 52).

Voorwoord

Graag wil ik iedereen bedanken die een bijdrage heeft geleverd aan het tot stand komen van de scriptie. Mijn dank gaat aan:

- * Alle theatermakers en theaterdocenten die hun ervaringen met mij wilden delen en mij in hun 'theatrale keuken' lieten kijken: Jörg Meyer van de Fachhochschule Theaterpädagogik Osnabrück, Rafael Kassner van de Theaterwerkstatt Heidelberg & Theaterpädagogische Akademie, Floortje Bras van Firma Zorgbehang en Jolanda de Groot en Marian van Hoof van Theater AanZ. Ik heb genoten van jullie kennis, kunde en passie voor het biografisch theater en van de verrijkende gesprekken die ik met jullie mocht voeren, jullie bijdrage aan dit onderzoek was onmisbaar.
- * De eerstejaars studenten van de Fachhochschule Theaterpädagogik Osnabrück voor het feit dat ik mocht observeren bij de repetities van 'Erwachsen werden is nicht für Kinder' en de deeltijd studenten van BF15-1, Theaterwerkstatt Heidelberg, waarmee ik samen mocht spelen in de voorstelling 'Familie'. Ik bewaar warme herinneringen aan 'onze week' en het delen en spelen van elkaars verhalen.
- * Mijn collega's Oliver Schneider en Helen van den Doel voor de inhoudelijke feedback en alle vrienden en collega's die hebben geholpen bij het corrigeren van mijn 'germanismen'.
- * Het differentiatieteam drama van de opleiding Creatieve Therapie, Hogeschool van Arnhem en Nijmegen voor alle steun en collegiaal overleg.
- * Mijn scriptiebegeleider Astrid Rass voor haar deskundige begeleiding en opbouwende feedback. Dank voor het 'sparren', je kritische kijk en enthousiasme.

Tenslotte dank aan jou Jorg, voor je geduld en steun. Nu ben ik er weer!

Anja

Inhoudsopgave

Inleiding : ‘Hoe doen ze dat toch?’	7
Leeswijzer	8
Hoofdstuk 1: Definitie, aanleiding en probleemstelling	9
1.1 Definitie van het begrip biografisch theater	9
1.2 Aanleiding	10
1.2.1 Persoonlijke motivatie	10
1.2.2 Motivatie vanuit de kunsteducatie	11
1.2.3 Gebrek aan theorievorming in het veld	12
1.3 Probleemstelling	14
Hoofdstuk 2: Onderzoeksvraag en Onderzoeksmethode	17
2.1 Onderzoeksvraag	17
2.2 Methodiek en doelstelling van het onderzoek	17
2.2.1 Afbakening	18
2.2.2 Verzameling van data via literatuur, interviews en observatie	18
2.2.3 Verwerking van onderzoeksgegevens	21
2.2.4 De respondenten	22
Hoofdstuk 3: De onderzoeksresultaten	26
3.1 Doelen van biografisch theater	26
3.2 Fasering en kerntaken	30
3.3 Werkvormen om biografisch materiaal te verzamelen	34
3.4 Strategieën om distantie te bewerkstelligen	40
3.5 Interventies en houdingsaspecten	44
Hoofdstuk 4: Conclusie, discussie en aanbevelingen	50
4.1 Conclusie	50
4.2 Discussie	54
4.3 Aanbevelingen	55
Bronnenlijst	56

Bijlagen

Bijlage 1 - Samenvatting van twee interviews

Respondenten: Jolanda de Groot en Marian van Hoof, Theatergezelschap Theater AanZ
p. 61

Bijlage 2 - Samenvatting van een interview

Respondent: Floortje Bras, Theatergezelschap Firma Zorgbehang
p. 77

Bijlage 3 - Samenvatting van interview en observatie

Respondent: Jörg Meyer, Fachhochschule Osnabrück, Institut für Theaterpädagogik
p. 91

Bijlage 4 - Samenvatting van participerende observatie en interview

Respondent: Raphael Kassner, Theaterwerkstatt Heidelberg & Theaterpädagogische Akademie
p. 107

Bijlage 5: Biografisch theater afgezet tegen aanverwante genres

p. 123

Bijlage 6: Beschrijving van werkvormen om biografisch materiaal te verzamelen

p. 125

Bijlage 7: Beschrijving van vormgevingsaspecten

p. 131





• De vier acteurs én ervaringsdeskundigen van het Nijmeegse Theater AanZ in Elst. foto Gerard Burgers

Hoe Sandro de voetbal inruilt voor een jurk

'Jezelf zijn', 'anders zijn', 'niet normaal willen doen': theatervoorstelling *ID* zorgde gistermiddag voor een stortvloed aan reacties onder tweedeklassers van het Lyceum Elst.

door **Stephen Friedrichs**

Ga er maar aanstaan: een bomvolle zaal vertellen dat je als kleine jongen liever met barbies speelde. Of dat je tijdens kusstikkertje op de basisschool met zowel jongens als meisjes wilde kussen.

De vier acteurs én ervaringsdeskundigen van het Nijmeegse Theater AanZ deden het in theater De Kik in Elst. Ze kregen er de ongeveer honderd aanwezige scholieren, voor aanvang nog behoorlijk luidruchtig, muisstil mee.

In *ID* vertellen zij, spelenderwijs, hun levensverhaal. Over hoe zij zich een jongen én een meisje voelen. En, vooral ook, hoe zij moesten – en soms nog steeds moeten – opboksen tegen talloze vooroordelen.

„In deze maatschappij moet je kiezen”, vertelt een van de acteurs, die zich kort daarvoor voor-

stelde als Susanne, aan het jonge publiek. „Je wordt meteen in een hokje gedrukt. Een stoer meisje is jongensachtig, een zachte aardige jongen is meisjesachtig. Maar waarom kiezen? Daar krijg je alleen maar kiespijn van.”

Stoer

Haar collega Sandro, aan het begin van de voorstelling nog met een voetbal aan de voeten, onderdrukte jarenlang zijn gevoelens.

„Ik probeerde te praten en te lopen als een stoere jongen. Om bij de groep te horen. Maar diep van binnen wist ik dat het niet klopte. Als klein kind speelde ik met barbies en wilde ik niets liever dan jurkjes dragen.”

Dat keurslijf heeft hij inmiddels van zich afgeschud: halver-

wege wordt de voetbal dan ook ingeruild voor een jurk, lippenstift en hakken. De zaal reageert in het begin lacherig, onwennig. Maar al snel wint het vieraal de sympathie van de leerlingen.

Volgens tekstschrijver Marian van Hoof is dat precies de bedoeling: „Je ziet ze gaandeweg de voorstelling over de drempel stappen. Ze zien dat het niet erg is om buiten de hokjes te denken. Bijna iedereen is wel bekend met het spanningsveld dat je enerzijds jezelf wil zijn en anderzijds bij de groep wil horen. *ID* gaat over jongens en meisjes en iedereen die daar tussenin zit.”

Paspoort

Na afloop krijgt het publiek de gelegenheid de acteurs vragen te stellen. De voorstelling blijkt het nodige te hebben losgemaakt bij de leerlingen: massaal gaan de handen de lucht in. Op wie worden zij eigenlijk verliefd? Op jongens of meisjes? Welk geslacht staat er in hun paspoort? En dragen ze in het dagelijks leven ook jurken?

En zo is binnen een tijdsbestek van een uur de genderdiversiteit opeens geen taboe meer en zelfs behoorlijk bespreekbaar geworden.

ID

• *ID* is een theatervoorstelling van Theater AanZ. De voorstelling is gemaakt voor leerlingen van het basisonderwijs en het voortgezet onderwijs en gaat in op gaat in op thema's als gender, genderidentiteit en identiteitsontwikkeling.

• Meer informatie: theater-aanz.nl

Inleiding : ‘Hoe doen ze dat toch?’

10 februari 2016, Theater De Klif te Lent. Ik kijk naar de voorstelling ‘ID’ van Theater AanZ. Vier jonge acteurs van rond de twintig vertellen en spelen hun verhalen over gender-identiteit, je een jongen of meisje voelen en alles wat daartussen zit. Het is een levendige, bonte voorstelling vol beweging, muziek en humor die op gezette tijden ook weet te ontroeren. Gethematiseerd wordt de strijd van de protagonisten tussen hetgeen ze voelen en wat de buitenwereld van hen verwacht. De voorstelling is gemaakt voor brugklasleerlingen en wil de heersende stereotypen rondom gender aan de kaak stellen en bespreekbaar maken. De acteurs spelen geen rol maar zijn zichzelf. Het zijn persoonlijke, biografische verhalen die hier theatraal worden gepresenteerd. Ervaringen, gevoelens en gedachten van de spelers zelf krijgen de ruimte op het podium.

De afgelopen decennia verschijnt ‘het echte verhaal’ steeds vaker op de planken van zowel kleine als grote podia in binnen- en buitenland. De behoefte aan authenticiteit en weerspiegeling van het ‘echte’ leven uit zich in een regelrechte realiteitstrend. Zo maakt het Duitse regisseurstrio Rimini Protokoll wereldwijd furore met documentaire voorstellingen waarin geen acteurs maar ‘experts van het dagelijks leven’, gewone mensen dus, op het podium staan. Het trio stelt: "Als je een verhaal wil vertellen, waarom laat je het dan niet vertellen door de mensen die het zelf hebben meegemaakt? Waarom zou je iemand anders laten doen alsof ze die persoon zijn?" (Stadsschouwburg Amsterdam, 2017). Vanuit deze gedachte is het niet verwonderlijk dat ook in wijkcentra of in het werken met ervaringsdeskundigen de spelers zelf steeds vaker de stof voor de voorstelling vormen. In Duitsland is het biografisch theater ondertussen ook door het schooltheater ontdekt en heeft daarmee zijn intrede in het veld van de kunsteducatie gedaan. Ondanks dat er in allerlei initiatieven en projecten biografisch wordt gewerkt, is het aantal publicaties over werkwijzen in het biografisch theater teleurstellend mager. Voor de onervaren theatermaker kan dit lastig zijn, aangezien juist het biografische aspect van de bewerkte verhalen om specifieke aandacht en kennis van zaken vraagt.

Ik heb de afgelopen jaren verschillende biografische voorstellingen gezien en werd telkens weer gegrepen door de authenticiteit van de spelers en hun verhalen. Het feit dat hier amateurs op het podium stonden werd niet verhuld. Tegelijkertijd kenmerkten de voorstellingen zich vaak door een sterke theatrale vormgeving. ‘Hoe doen ze dat toch?’ dacht ik elke keer bij het verlaten van de zaal. ‘Ze’ zijn hier de makers, ‘dat’ is hun werk in de repetitieruimte. Wat de effecten en inzet van het biografisch theater betreft zag ik zowel mogelijkheden voor mijn eigen praktijk als dramadocent aan de Hogeschool van Arnhem en Nijmegen, als voor het bredere veld van de kunsteducatie. Mijn nieuwsgierigheid naar concepten en werkwijzen van theatermakers in het veld was gewekt. Ik wilde van hen leren en besloot me te verdiepen in het biografisch theater met focus op de theatrale maakprocessen en het werk(en) van de makers op de vloer. De doelstelling van dit onderzoek is het inventariseren van concepten van ervaren makers, waarbij de vraag is hoe zij maakprocessen in het biografisch theater vormgeven en wat hierbij kenmerkende principes zijn. Theatermakers en dramadocenten die geïnteresseerd zijn in het biografisch theater zullen hopelijk van dit onderzoek profiteren.

Leeswijzer

“I was not prepared for the depth and breadth and sometimes brutal honesty in the stories these women told” C. Terry (in J. Dworin, 2011, p. 96).

In hoofdstuk 1 zal ik het begrip biografisch theater definiëren. Tevens beschrijf ik hierin de aanleiding en probleemstelling van het onderzoek. Hoofdstuk 2 behandelt de onderzoeksvraag, de daaruit resulterende subvragen, de afbakening van het onderzoeksgebied en de gekozen onderzoeksmethodiek. Tevens stel ik in dit hoofdstuk de respondenten die mee hebben gedaan aan het onderzoek kort voor.

De onderzoeksresultaten worden in hoofdstuk 3 beschreven. Leidraad vormen hierbij de subvragen, die een voor een worden beantwoord. In hoofdstuk 4 volgt de conclusie. Hierin vat ik de onderzoeksresultaten samen en breng ik deze met elkaar in verband. Tevens zal ik hier de onderzoeksmethodiek en -uitvoering bediscussiëren. Ik eindig met aanbevelingen voor vervolgonderzoek.

In de bijlagen is aanvullende informatie opgenomen met betrekking tot het onderzoek. De bijlagen 1, 2, 3 en 4 beschrijven uitgebreid de individuele werkwijzen van de respondenten. In bijlage 5 wordt het biografisch theater afgezet tegen aanverwante genres. Bijlage 6 geeft een overzicht van werkvormen die worden ingezet om biografisch materiaal te verzamelen. De werkvormen worden geïllustreerd aan de hand van praktijkvoorbeelden. In bijlage 7 worden ten slotte vijf biografische voorstellingen met betrekking tot de dramaturgie en vormgevingsaspecten met elkaar vergeleken.

Ik ben me bewust van de overvloed aan bijlagen en schroom toch niet ze toe te voegen. Voor de geïnteresseerde dramadocent of theatermaker die vooral op zoek is naar praktische handvatten, kunnen juist de bijlages interessant ‘leesvoer’ zijn.

Hoofdstuk 1: Definitie, aanleiding en probleemstelling

In hoofdstuk geef ik een definitie van het begrip biografisch theater. Tevens licht ik mijn keuze voor dit onderwerp toe en beschrijf ik het onderzoeksgebied. Hierbij zal ik kort ingaan op de complexiteit van maakprocessen in het biografisch theater en de vraagstellingen of dilemma's die daaruit voortkomen.

1.1 Definitie van het begrip biografisch theater

“Das Biografische Theater geht davon aus, dass der Schauspieler der Stoff, das Rohmaterial der Inszenierung ist” (Cremer, 1997, p. 215).

De term biografisch theater wordt vooral in de Duitse en Belgische literatuur gehanteerd. In Duitsland is het begrip vooral in de theaterpedagogiek¹ populair. Auteurs als Köhler (2009), Plath (2009) en Cremer (1997) noemen als belangrijkste kenmerk dat de speler zelf met zijn verhalen of bepaalde aspecten uit zijn levensgeschiedenis centraal staat in de voorstelling en daarmee ook in het maakproces. Met verhalen en biografische aspecten worden naast daadwerkelijke ervaringen ook wensen, wereldzicht of waardes bedoeld (Weig, 2012). Zo is volgens Cremer de speler zelf ‘de stof en het materiaal’ van de voorstelling (1997, p. 215). Plath zegt dat biografische voorstellingen een ‘Sprachrohr’ zijn voor hetgeen de spelers willen vertellen over zichzelf en de wereld om hen heen (2009, p. 26). Een belangrijk kenmerk is verder dat de biografische verhalen met esthetische middelen in scène worden gezet. Zo benadrukt Köhler in haar dissertatie het belang van de theatrale bewerking van biografische verhalen (2009). Vanuit de literatuur kan biografisch theater als volgt worden gedefinieerd:

Biografisch theater stelt aspecten uit het leven van de spelers zowel in het theatrale maakproces als ook in de voorstelling centraal. De verhalen van de spelers vormen het materiaal voor de voorstelling en worden gethematiseerd. Belangrijk is hierbij dat de verhalen theatraal worden gemaakt en via esthetische middelen worden bewerkt.

Volgens deze definitie spelen in het biografisch theater dus twee aspecten een rol: de verhalen van de speler en de theatrale vormgeving van deze verhalen. Wat voor enige verwarring kan zorgen is het feit dat in de internationale literatuur en praktijk allerlei benamingen worden gehanteerd voor aan elkaar verwante genres, die - in meer of mindere mate - werken met biografische verhalen van ‘gewone mensen’: biografisch Theater, verbatim theater, reminiscence theatre, wijktheater, community theatre, applied theatre en documentair theater zijn voorbeelden hiervan. Wat theatermakers uit dit veld met elkaar gemeen hebben, naast de wens betekenisvol theater te maken, is een grote interesse in de

¹ Bidlo (2006) definieert de Duitse term Theaterpädagogik als volgt: enerzijds gaat het hier om het leren van en over esthetische en artistieke principes in het theater, anderzijds om de ontwikkelingsmogelijkheden en persoonsvorming van de deelnemende speler. De Duitse theaterpedagoog is, wat opleiding en beroepenveld betreft, vergelijkbaar met de Nederlandse dramadocent. Echter, de nadruk op de term ‘pedagogiek’ impliceert, zoals Bidlo beschrijft, naast de artistieke focus altijd ook de focus op persoonsvorming.

verhalen van ‘gewone mensen’. Men wil een podium bieden om deze te onderzoeken en te tonen. De focus ligt hierbij niet alleen op artistieke, maar vooral ook op maatschappelijke doeleinden. In paragraaf 3.1 zal ik hier nader op ingaan. Een tweede gemeenschappelijke noemer is dat het script voor de voorstelling al doende ontstaat: de theatermakers uit dit veld ‘dramatiseren²’ dus. Naast overlappingsen zijn er echter ook verschillen. Bijlage 5 geeft een overzicht van de genres en hun kenmerken. In Nederland is voor biografische voorstellingen de term documentair theater gebruikelijk. Deze term impliceert echter dat ook gewerkt kan worden vanuit materiaal als documenten of journalistieke berichten (Lazaroms, 2010). Ook staan de eigenaren van de verhalen in het documentair theater niet noodzakelijk zelf op het toneel, vaak worden zij gerepresenteerd door professionele acteurs. Het documentair theater is daarmee een containerbegrip, waarbij het biografisch theater als subgenre gezien kan worden. Een ander begrip dat in Nederland gebruikt wordt is het wijktheater. Dit valt te definiëren als subgenre van het biografisch theater: het thematiseert immers biografische verhalen van spelers en bewerkt deze theatraal, maar het richt zich daarbij uitsluitend op bewoners van een wijk. Het biografisch theater kent per definitie geen specifieke doelgroep.

Samenvatting

Biografisch theater stelt biografische aspecten van de spelers zowel in het maakproces als in de voorstelling centraal. Belangrijk hierbij is dat de verhalen theatraal bewerkt worden. Deze twee pijlers - een duidelijke gerichtheid op de speler en zijn verhaal en aandacht voor de theatrale bewerking van dat verhaal - zijn specifieke kenmerken van het biografisch theater. Wat doelstellingen betreft zijn de makers dan ook niet alleen artistiek, maar vooral ook maatschappelijk ingesteld. Verschillende andere genres werken eveneens deels of volledig met biografische aspecten van spelers of derden. Sommige begrippen worden zowel in nationale als internationale context verschillend gebruikt. Dit kan begripsverwarring in de hand spelen.

1.2 Aanleiding

”Der grösste Schatz eines Spielers und eines jeden Menschen ist seine Biografie, sein Erfahrungsschatz, seine Geschichte” (Cremer, 2006, p. 20).

1.2.1 Persoonlijke motivatie

Toen ik voor de Master Kunsteducatie aan de Hogeschool voor de Kunsten ArteZ de opdracht kreeg een onderzoeksgebied te kiezen, was voor mij duidelijk dat ik iets wilde onderzoeken dat ik daadwerkelijk in mijn eigen lespraktijk kon gebruiken. Ik geef les aan de opleiding Creatieve Therapie, differentiatie dramatherapie, aan de Hogeschool van Arnhem en Nijmegen. De lessen die ik geef omhelzen vooral de gebieden spel, regie en dramatiseren. Vanuit mijn visie als dramadocent ben ik ervan overtuigd dat theater of theatraal spel altijd gaat over menselijk handelen, denken en voelen. De mens met al zijn dilemma’s, verstrikkingen, interacties en drijfveren is het onderwerp van wat er op het podium gebeurt. Vos stelt dat dit historisch gezien altijd al zo was: “Wat al die eeuwen gelijk is

² Twijnstra et al. (2001) verstaan onder dramatiseren het artistieke en productionele proces dat leidt tot een voorstelling waarbij wordt gewerkt vanuit een idee, thema of concept. In plaats van een toneeltekst vorm te geven wordt de voorstelling in alle facetten gemaakt door de theatermaker en de spelers.

gebleven is de directe confrontatie tussen publiek en toneelmakers: het gezamenlijk beleven van wat de mens bezielt, of wat hem overkomt in crisissituaties” (2005, p. 11). Theater gaat over mensen en mens-zijn. In het biografisch theater geldt dit des te meer, omdat de speler en de spelinhoud als het ware samenvallen. De speler zelf vormt de stof voor de voorstelling. Biografisch theater biedt spelers daarmee de mogelijkheid om zichzelf en eigen thema's te onderzoeken en te laten zien. Vanuit mijn achtergrond als dramatherapeut en mijn docentschap aan de opleiding Creatieve Therapie spreekt het mij aan dat de 'gewone mens' centraal staat en een podium krijgt. Ik heb in verschillende voorstellingen ervaren dat dit tot empowerment van spelers kan leiden en letterlijk tot dialoog tussen speler en publiek. Hierin zie ik een belangrijke meerwaarde van biografisch theater.

“Biografische Theaterarbeit steht an der Schnittstelle zur sozialen oder gar therapeutischen Arbeit” (Köhler, 2008, p. 275).

Daarnaast begeleid ik op verschillende plekken in het curriculum dramatherapie-studenten in het maken van kleine voorstellingen of presentaties naar aanleiding van persoonlijke thema's en zie ik studenten geregeld stoeien met de maakprocessen. De moeite zit vaak in het speelbaar maken van biografische aandelen, in het vinden van de nodige distantie tot de spelinhoud, in het 'al spelend' verzamelen van materiaal en in het aanbrengen van een dramatische stuwingslijn³. In de loop der jaren heb ik, net als mijn directe collega's, eigen werkvormen ontwikkeld om studenten op weg te helpen. Ik denk echter dat er meer mogelijkheden zijn en ben ervan overtuigd dat we een schat aan ervaringen laten liggen als we geen kennis nemen van de 'best practices' van ervaren theatermakers in het veld. Mijn collega's zijn net als ik geïnteresseerd in de uitkomsten van dit onderzoek, waar mogelijk willen wij deze graag integreren in het curriculum. Ten slotte wordt ook in het dramatherapeutische veld met biografisch theater gewerkt (Neumann, 2008). Soms wordt met cliënten op projectmatige basis toegewerkt naar een kleine voorstelling of presentatie, vaak ligt de focus meer op het proces. De vraag is of werkwijzen die theatermakers in het biografisch theater hanteren, of bepaalde aspecten daarvan, ook voor dramatherapeuten bruikbaar kunnen zijn. Dit onderzoek zet een eerste stap in de beantwoording van deze vraag, door verschillende werkwijzen en maakprocessen te inventariseren.

1.2.2 Motivatie vanuit de kunsteducatie

Naast bovengenoemde motivatie, die vooral op mijn eigen praktijk gericht is, denk ik dat het biografisch theater ook in het bredere veld van de kunsteducatie een belangrijke rol kan spelen, onder andere in het reguliere onderwijs. Het biografisch theater sluit aan bij de trend onder jongeren om zichzelf - bijvoorbeeld via You-tube of Facebook - te laten zien. Het is echter meer dan een 'tentoonstelling van het zelf' omdat biografische aspecten niet een-op-een worden getoond maar theatraal worden bewerkt. Hierbij vindt reflectie plaats (Plath, 2009). Het biografisch theater nodigt jongeren daarmee uit zichzelf en de eigen wereldzicht te onderzoeken, openbaar te maken en ter discussie te stellen (Vogel, 2009). Zoals in de inleiding gesteld, is het genre in het Duitse schooltheater al sinds een aantal jaren populair (Linck en Mieruch, 2012). In Nederland zien we initiatieven vooral in het werken met ervaringsdeskundigen en in het wijktheater, maar nog niet

³ Onder een dramatische stuwingslijn wordt een dramaturgische opbouw verstaan die uitgaat van een plot of verloop van scènes. Het plot ontvouwd zich middels verschillende stadia: Exploratie, motorisch moment, ontwikkeling, hoogtepunt, crisis, peripetie en afloop. Deze opbouw heeft zijn oorsprong in de Griekse tragedies van onder andere Aristoteles (Twijnstra et al., 2001).

zozeer in het reguliere onderwijs. Juist hier speelt echter de afgelopen jaren de vraag 'waar kunstvakonderwijs over moet gaan'. Het onderzoek 'Cultuur in de Spiegel' (Hoeven et al., 2014) stelt dat de focus van kunstonderwijs niet alleen moet liggen op het aanleren van vaardigheden, maar vooral op reflectie van de deelnemer op zichzelf en de wereld om hem heen. Het Platvorm Onderwijs (2016) sluit hierop aan met zijn adviezen voor het toekomstige onderwijs in Nederland. Ook zij zien persoonsvorming als belangrijke pijler: "Het onderwijs helpt leerlingen te ontdekken wie ze zijn en willen worden, wat ze belangrijk vinden en hoe ze zich tot anderen en de wereld om hen heen verhouden" (2016, p. 22). Deze stelling van het Platvorm heeft betrekking op alle vakken in het onderwijs. Uit onderzoek van Hagenaars, Hoorn en Hermanussen (2016) komt naar voren dat de kunstvakdocenten in het veld niet alleen maar blij zijn met de 'nieuwe' focus op de reflectieve kanten van het kunstonderwijs omdat zij bang zijn dat er hierdoor minder aandacht zal zijn voor 'maken en doen'. Mijns inziens kunnen vormen als het biografisch theater uitkomst bieden, omdat hierin zowel reflectieve als scheppende aspecten centraal gesteld worden, wat leerlingen de mogelijkheid biedt om zich op meerdere vlakken te ontwikkelen. Een passend kader biedt de onderwijskundige Geert Biesta (2012). Hij eist dat het onderwijs zich op drie factoren richt: kwalificatie, socialisatie en subjectwording. Met kwalificatie wordt beheersing van kennis en kunde van een bepaalde zaak bedoeld. Socialisatie gaat over het 'onderdeel worden of zijn van een gemeenschap van anderen'. Subjectwording omhelst alles wat met persoons- en identiteitsvorming te maken heeft. Het biografisch theater biedt leermogelijkheden op alle drie gebieden. Het is kwalificerend door het leren van theatrale vaardigheden en kennis, socialiserend door het proces-en productgerichte werken in een groep en subjectiverend door de eigen persoon, het eigen verhaal centraal te stellen en te onderzoeken. Een jongere die mee heeft gespeeld in de schooltheaterproductie 'Herzblut' verwoordt het laatste als volgt: "Ich wurde selbstbewusster, einfach deshalb, weil ich mich selbst durch das Stück kennengelernt habe" (Sandler, 2012).

1.2.3 Gebrek aan theorievorming in het veld

"Die Theorie des Biografischen Theaters steht noch in den Kinderschuhen" (Köhler, 2011, p. 7).

Ondanks de brede toepasbaarheid van het genre in theater en kunsteducatie, zijn de maakprocessen in het biografisch theater zoals gezegd weinig beschreven. De meeste publicaties richten zich vooral op doelstellingen, effecten of het wezen van het genre of beschrijven werkwijzen vrij globaal of exemplarisch. Zo zijn er een aantal BuT-scripties⁴ en publicaties uit het veld van de community arts die zijdelings maakprocessen in het biografisch theater behandelen. Het concrete werken in de repetitieruimte krijgt relatief weinig aandacht in de literatuur en er zijn weinig publicaties die daadwerkelijk handvatten geven voor het vormgeven van maakprocessen. Een auteur die zich hier wel op richt is Plath (2009); met 'Biografisches Theater in der Schule' levert zij een praktisch handboek voor de schoolpraktijk. Sandler (2012) beschrijft in haar artikel 'Herzblut' het maakproces van een schooltheaterproductie. Boers en Hautvast (2006) lichten in 'Community Theatre Methodiek' de werkwijze van Wijktheater Stut toe, dat dus weliswaar werkt vanuit verhalen van de spelers, maar hierbij toegespitst is op wijken. Wat bovenstaande voorbeelden met elkaar gemeen hebben, is dat ze de eigen manier van werken centraal stellen. Een auteur die maakprocessen in het biografisch theater

⁴ De afkorting BuT verwijst naar de herkenning van het bachelor-diploma door de Duitse overheid. Alleen door de overheid herkende opleidingsinstituten mogen deze titel verstrekken (Bundesverband Theaterpädagogik, z.d.).

overkoepelend beschrijft is Köhler (2009); zij vergelijkt in haar dissertatie de werkwijzen van zes theatermakers aan de hand van zes producties en levert hiermee een belangrijke bijdrage in de theorievorming rondom maakprocessen in dit genre. Ten slotte noem ik Twijnstra, Hurk en Verspaget (2001), die met ‘Dramatiseren: Van Idee tot voorstelling’ een handboek leveren voor dramatiseringsprocessen. Hoewel de publicatie zich zeker niet uitsluitend richt op biografisch theater, is deze wat fasering van maakprocessen betreft van toepassing op dit onderzoek.

“Produktionsanalysen biografischer Theaterprojekte könnten Forschung und Praxis helfen, didaktische Anregungen zu entwickeln” (Köhler, 2012, p. 27).

In verschillende publicaties roepen auteurs en makers uit het veld op om bij te dragen aan theorievorming met betrekking tot theatrale maakprocessen. Zij richten zich hierbij niet alleen op het biografisch theater maar ook op aanverwante genres. Zo vraagt Eugene van Erven herhaaldelijk aandacht voor het onderzoeken en schriftelijk vasthouden van werkprocessen in het wijktheater en community theatre. Publicaties waarin makers aan het woord komen en ervaringen uitwisselen zijn volgens hem onontbeerlijk (Cornelissen & Smit, 2007). Er is behoefte aan onderzoekers, die artistieke processen vastleggen om zodoende een nieuw idioom te ontwikkelen (Erven, 2010). De verantwoordelijkheid hiervoor ligt volgens Erven onder andere bij theaterdocenten, die volgens hem maakprocessen te weinig observeren en documenteren: “I mean 'observing creative process from beginning to end' (...) to determine what techniques and strategies artists use to create and produce their theatre performances” (Erven, 2001, preface). Om theorievorming op gang te brengen, richtte de HKU⁵ in 2006 het lectoraat theatrale maakprocessen op, onder leiding van Nirav Christophe. Het lectoraat wil inzicht krijgen in maakstrategieën van theater, om zodoende de theaterpraktijk te inspireren met nieuwe werkmethode(n) (HKU, z.d.). Het lectoraat heeft een aantal publicaties uitgebracht die zich deels richten op het schrijversvak voor toneel, deels op theoretische of filosofische uitgangspunten in het theatermaken en deels op ervaringen van jonge theatermakers in de community arts. Uit mailwisseling blijkt dat men geïnteresseerd is in het onderwerp van dit onderzoek.

In Duitsland vraagt onder andere Köhler (2011) aandacht voor onderzoek en theorievorming. Zij richt zich specifiek op het biografisch theater. Ondanks dat juist hier pedagogische en artistieke aspecten bij elkaar komen, staan systematisering en analyse van praktijken uit het veld volgens haar nog in de kinderschoenen. Ook Schle Witt en Brenk (2014) merken op dat, gezien de ‘realiteits-trend’ in het theater, vragen naar analyse, beschrijving, functie en kwesties rondom de dramaturgie op hun plaats zijn. Zij doelen hiermee niet alleen op het biografisch theater, maar ook op het documentair theater als overkoepelend genre. Zoals gesteld betekend het feit dat werkwijzen van makers in de literatuur weinig aandacht krijgen niet dat er weinig biografisch theater wordt gemaakt. In tegendeel: er zijn in binnen- en buitenland tal van initiatieven en gezelschappen die biografisch werken, uiteenlopend van wijktheater tot voorstellingen in gevangenissen, met daklozen, met ouderen, enzovoort. In Duitsland wordt het biografisch theater bovendien als zelfstandig genre onderwezen aan verschillende hogescholen voor theaterpedagogiek. Mede hierdoor wint het daar ook in het schooltheater steeds meer aan populariteit. De respondenten die mee hebben gedaan aan dit onderzoek delen de behoefte aan uitwisseling en het schriftelijk vasthouden van werkwijzen. Jörg Meyer, theaterdocent aan de

⁵ De afkorting HKU staat voor Hogeschool van de Kunsten in Utrecht (HKU, z.d.).

Fachhochschule Osnabrück mailt: “Ik heb helaas geen tijd om op te schrijven hoe ik methodisch te werk ga met de studenten om aan hun verhalen te komen en hoe wij die dan bewerken voor theater. Maar ik zou het erg op prijs stellen als jij dat zou doen” (J. Meyer, persoonlijke communicatie, 24 november 2015). Ook Floortje Bras, theatermaker bij Firma Zorgbehang, benoemt de wens naar uitwisseling: “Wat ik het meeste zoeken vind is telkens weer een andere vorm vinden om het verhaal van de speler vorm te geven. Ik ben erg benieuwd hoe andere makers dat doen” (F. Bras, persoonlijke communicatie, 16 juni 2016).

Samenvatting

Vanuit mijn eigen fascinatie en werksituatie ben ik geïnteresseerd in het biografisch theater. Zowel voor mijn eigen praktijk als dramadocent aan de opleiding Creatieve Therapie als voor het bredere veld van de kunsteducatie zie ik mogelijkheden om biografisch theater in te zetten. Daarnaast kunnen werkwijzen uit het genre ook voor het werkveld van de dramatherapie interessant zijn (Neumann, 2008). Het onderzoeken van maakprocessen zie ik als een eerste stap om tot een mogelijke didactiek te kunnen komen. In eerste instantie gaat het mij dus om de manier van werken van de maker op de vloer. Wat theorievorming omtrent maakprocessen in het biografisch theater, wijktheater en aanverwante genres betreft, blijkt er bij de professionals behoefte te zijn aan uitwisseling. Verschillende auteurs roepen op tot onderzoek naar maakprocessen en het schriftelijk vastleggen of analyseren van werkwijzen (Erven, 2010; Köhler, 2011). Veel werkwijzen en ervaringen uit de praktijk blijven onbekend, omdat te weinig theatermakers hierover publiceren. Iedereen lijkt opnieuw het wiel uit te vinden. Met dit onderzoek hoop ik een tipje van de sluier op te lichten door werkwijzen van makers uit het ‘biografische veld’ te inventariseren en kenmerkende principes van hun werk te beschrijven.

1.3 Probleemstelling

“Een van de moeilijkste vormen is die waarbij je de mensen zelf, ongetrainde acteurs, hun eigen verhalen en ervaringen laat spelen” (Bours & Hautvast, 2006, p. 4).

Zoals in paragraaf 1.2 beschreven, blijkt dat er relatief weinig over maakprocessen in het biografisch theater is geschreven. Als de bevindingen van ervaren theatermakers echter niet worden vastgelegd of geanalyseerd, gaan hun kennis en kunde automatisch verloren. Voor de onervaren maker is er hierdoor weinig houvast. Köhler (2009) stelt dat veel theatermakers - vooral als ze in schoolcontext en/of met jongeren werken - schromen om biografische verhalen van de spelers centraal te stellen, omdat ze bang zijn zich hierbij op glad ijs te begeven. Het biografische aspect zorgt immers voor een extra dimensie waar de maker rekening mee dient te houden. Volgens Neumann (2008) brengt theatraal spel een hoge mate aan zelfconfrontatie met zich mee. Zij doelt hiermee op facetten als inleving in de spelsituatie, het openstaan voor eigen emoties en het gebruik van de eigen verbeelding. In het biografisch theater is deze confrontatie vele malen groter, omdat de spelers met hun verhalen zelf de stof voor de voorstelling vormen. Zij zijn als het ware het materiaal dat gethematiseerd wordt, bescherming door een literaire rol is hierbij niet gegeven (Köhler, 2008). Het vertellen of spelen van biografische verhalen kan ervoor zorgen dat ‘oude emoties’ opnieuw opgeroepen en voelbaar worden. Binnen (drama-)therapeutische contexten is dat veelal juist de bedoeling. In het theater of in de

repetitieruimte kan dit echter gevaren met zich mee brengen, zeker als onverwerkte of traumatische ervaringen opgehaald worden of als emoties van spelers te sterk zijn of niet adequaat worden opgevangen (Neumann, 2008). Weintz noemt de thematisering van eigen ervaringen in het theater daarom een 'balance-act' die vraagt om beschermingsmechanismen (in Köhler, 2008). Verschillende auteurs wijzen in dit kader op de noodzakelijke distantie van de speler tot de spelinhoud. Biografische aandelen moeten als het ware 'speelbaar' gemaakt worden, de speler moet een bepaalde emotionele afstand vinden tot zijn eigen verhaal. Gebeurt dit niet, dan kan dit daadwerkelijk beschadigend zijn (Neumann, 2008). Daarnaast zijn er ongewenste uitwerkingen op de publieksbeleving wanneer de verhalen van spelers onvoldoende theatraal zijn gemaakt. Günster (2012) beschrijft haar eigen ervaring als toeschouwer hierbij: zij voelt zich in de positie van voyeur gedrukt, ervaart de spelers als 'te privé' en neemt automatisch innerlijk afstand. Günster concludeert dat in elk biografisch productieproces de sprong uit de persoonlijke, intieme verhalen gemaakt moet worden om theater te laten ontstaan. Auteurs als Hentschel (2007), Plath (2009) en Köhler (2009) waarschuwen daarom voor een te letterlijke weergave van verhalen. Het feit dat de speler als 'zichzelf' op het podium staat betekent niet dat hij als privépersoon tentoongesteld mag worden of "im privaten Ich Zustand" het podium mag betreden, ook niet als hij zichzelf speelt of over zichzelf vertelt (Vogel, 2009, p. 19).

“De ontwikkeling van het materiaal en de directe relatie tot de werkelijkheid zijn belangrijke aandachtspunten met duidelijke gevolgen voor de houding en handelingen van de theatermaker” (Gogh, 2006).

Naast bovenstaande factoren spelen er nog andere vragen als het gaat om maakprocessen in het biografisch theater. Een vraag is bijvoorbeeld welke fasering theatermakers aanbrengen in de maakprocessen en welke kerntaken van de maker hierbij van belang zijn. Ook is de vraag op welke wijze het biografisch materiaal wordt verzameld, welke werkvormen theatermakers hierbij inzetten en welke houdingsaspecten of specifieke interventies gedurende het proces een rol spelen. Broers en Hautvast stellen: “Er zijn tientallen opvattingen over dit soort theater. Er zijn tientallen manieren om het te maken” (2006, p. 4). Doelstelling van dit onderzoek is het om enkele van deze werkwijzen te inventariseren en inzicht te verschaffen in principes van de maakprocessen in het biografisch theater.

Samenvatting

Uit bovenstaande wordt duidelijk dat er valkuilen schuilen in het maken van biografische voorstellingen. Ten eerste is het mogelijk de speler te beschadigen door een inadequate omgang met emoties of het centraal stellen van onverwerkte thematiek (Neumann, 2008). Een tweede valkuil is het voor publiek 'tentoonstellen' van de speler als privépersoon (Günster, 2012; Vogel, 2009). Verschillende auteurs waaronder Plath (2009) en Köhler (2009) wijzen op het belang van distantie en de theatrale vormgeving als 'tool' om spelers te beschermen. Onduidelijk is echter hoe deze tools precies ingezet worden en welke strategieën theatermakers inzetten om distantie te bewerkstelligen. Ook andere zaken omtrent de maakprocessen, zoals fasering, het verzamelen van biografisch materiaal of specifieke houdingsaspecten van de maker zijn onvoldoende beschreven. Geconcludeerd kan worden dat het van groot belang is om bewust en met kennis van zaken maakprocessen in het biografisch theater aan te sturen en te begeleiden. Hiervoor is inzicht nodig in principes die in het biografisch theater van belang zijn en kennis van mogelijke strategieën om maakprocessen vorm te geven. Met dit onderzoek tracht ik zoals gezegd principes in het werk van theatermakers in het

biografisch theater te ontdekken en te definiëren. Kennis en kunde van ervaren makers zullen hierdoor bewaard blijven en de (nog) onervaren maker hopelijk helpen zijn weg te vinden in het ‘bewust bekwaam’ vormgeven van biografische maakprocessen.

Hoofdstuk 2: Onderzoeksvraag en Onderzoeksmethode

In dit hoofdstuk komen de onderzoeksvraag en onderzoeksmethode aan bod. De hoofdvraag komt voort uit de probleemstelling (zie hoofdstuk 1) en is verdeeld in een aantal subvragen. Bij de beschrijving van de onderzoeksmethode sta ik stil bij de doelstellingen en de aard van het onderzoek. Tevens ga ik hier in op de verschillende stappen die gedurende het onderzoek zijn genomen en de wijze waarop de onderzoeksresultaten zijn verwerkt.

2.1 Onderzoeksvraag

Wat zijn kenmerkende principes⁶ in het werk van theatermakers wanneer de biografische verhalen van de spelers de stof zijn voor de voorstelling?

Subvragen

1. Welke doelen streven theatermakers na met het maken van biografische voorstellingen?
2. Welke fasering hanteren theatermakers in het maakproces en welke kerntaken⁷ van de theatermaker staan in deze fases centraal?
3. Welke werkvormen zetten theatermakers in om biografisch materiaal te verzamelen?
4. Welke strategieën zetten theatermakers in om bij de speler distantie tot het eigen verhaal te bewerkstelligen?
5. Welke andere specifieke interventies of houdingsaspecten van de maker zijn in het biografisch theater van belang?

2.2 Methodiek en doelstelling van het onderzoek

Dit is een kwalitatief, inventariserend onderzoek naar maakprocessen in het biografisch theater. Het onderzoek heeft tot doel kennis te verzamelen over en inzichten te verschaffen in deze maakprocessen. De focus ligt op het in kaart brengen van kenmerkende principes in het werk van theatermakers. Om mijn objectiviteit te bewaren kies ik ervoor mijn eigen lespraktijk niet bij dit

⁶ De Van Dale definieert het begrip ‘principe’ als volgt: “overtuiging die aan al iemands handelen ten grondslag ligt; beginsel, grondbeginsel, grondregel” (Van Dale, z.d.). In het kader van dit onderzoek wordt het begrip vooral gebruikt in de zin van ‘grondregel’, niet zozeer in de zin van ‘overtuiging’.

⁷ Met het begrip kerntaak wordt een set van inhoudelijk samenhangende beroepsactiviteiten bedoeld die door een belangrijk deel van de beroepsbeoefenaren wordt uitgeoefend. Kerntaken geven de kenmerkende werkzaamheden van de beroepsbeoefenaar weer, zo mogelijk geordend in logische volgorde van het beroep (Encyclo, z.d.). Volgens Van Dale gaat het verder om belangrijke taken, dus om hoofdzaken (Van Dale, z.d.).

onderzoek te betrekken. Bovendien wil ik graag van de kennis en ervaringen van ervaren theatermakers leren en richt ik me daarom bewust op hun praktijk.

2.2.1 Afbakening

Om het onderzoeksgebied af te bakenen is ervoor gekozen uitsluitend maakprocessen te onderzoeken waarbij gewerkt wordt met spelers uit het amateur circuit. Hiermee wordt ook gewaarborgd dat de onderzoeksresultaten bruikbaar zijn voor het veld van de kunsteducatie; hier wordt immers ook met niet-professionele spelers gewerkt. Het onderzoek richt zich bovendien uitsluitend op producties waarbij de spelers gezamenlijk, dus als groep, betrokken zijn bij de repetities en er dus gezamenlijk naar de voorstelling toe wordt gewerkt⁸. In de subvragen richt ik me verder vooral op de werkwijze van de maker op de vloer, dus in de repetitieruimte. In verband met de beperkte omvang van dit onderzoek zullen vragen rondom de dramaturgie en schrijfprocessen in deze scriptie slechts zijdelings aan bod komen.⁹

2.2.2 Verzameling van data via literatuur, interviews en observatie

Om de validiteit van het onderzoek te verhogen en de reikwijdte te vergroten, heb ik vanuit verschillende invalshoeken onderzoeksgegevens verzameld. Hiervoor is gebruik gemaakt van literatuurstudie, interviews met ervaren makers en (participerende) observatie.

Literatuur

De geraadpleegde publicaties zijn allemaal kwalitatief van aard, deels komen zij uit het theaterwetenschappelijke of theaterpedagogische veld, deels zijn het praktijkgerichte handboeken voor theatermakers of dramadocenten. Ook onderzoeksverslagen, casestudies en artikelen uit tijdschriften voor theater en schooltheater zijn meegenomen in het literatuuronderzoek. De literatuur is internationaal van aard, met een focus op Nederland, België en Duitsland. Subvraag 1 behandelt de vraag naar doelstellingen die theatermakers nastreven. Voor de beantwoording van deze subvraag kon gebruik gemaakt worden van een groot aantal bronnen. Voor de beantwoording van de subvragen 2, 3, 4 en 5 waren slechts enkele relevante publicaties te vinden. Deze subvragen behandelen de werkwijzen en maakprocessen. Zoals in paragraaf 1.1 beschreven, zijn er parallellen tussen het biografisch theater en aanverwante genres als het wijktheater. Aangezien er maar enkele publicaties zijn die de term biografisch theater gebruiken, is ook literatuur over aanverwante genres voor dit onderzoek gebruikt. Hierbij is uitsluitend gekeken naar productieprocessen waarin het verhaal van de amateurspeler de stof voor de voorstelling vormt. Om te voorkomen dat ik bruikbare publicaties zou missen, heb ik contact gezocht met het lectoraat van de HKU en drie opleidingen voor dramadocenten (Hogeschool voor de Kunsten ArteZ in Arnhem en Zwolle, Hogeschool voor de Kunsten Fontys in

⁸ Köhler (2009) beschrijft het verschil tussen theaterpedagogische producties en producties van professionele gezelschappen uit het documentair theater. Ondanks dat beide gebruikmaken van biografische verhalen van spelers verschillen de werkwijzen en doelstellingen. De makers uit het professionele veld werken gedurende het proces individueel met de spelers en voegen pas later de verschillende fragmenten samen. De makers van de theaterpedagogische producties werken daarentegen gedurende het hele proces samen met de spelersgroep. Köhler noemt het individuele werken van de professionele gezelschappen 'Ich-Bezug', het collectieve werken van de theaterpedagogische producties noemt zij 'Wir-Bezug'. Ik kies ervoor alleen het werken met de hele groep te onderzoeken. Waar ik Köhler aanhaal, gaat het dus altijd om deze producties.

⁹ Voor de geïnteresseerde lezer geeft bijlage 9 een beknopte beschrijving van de theatrale vormgeving en dramaturgie van vijf biografische voorstellingen. De betreffende voorstellingen zijn gemaakt door de respondenten en door mij bezocht.

Tilburg). Ten slotte zijn ook de adviezen van de respondenten en van tien dramadocenten van de opleidingen Creatieve Therapie, Cultureel Maatschappelijke Vorming en Sociaal Pedagogische Hulpverlening van de Hogeschool van Arnhem en Nijmegen meegenomen in het literatuuronderzoek.

Interviews

Er zijn zijn semi-gestructureerde topic-interviews afgenomen met vijf theatermakers: Jolanda de Groot en Marian van Hoof (Theater AanZ), Floortje Bras (Firma Zorgbehang), Jörg Meyer (Fachhochschule Osnabrück, Institut für Theaterpädagogik¹⁰) en Rafael Kassner (Theaterwerkstatt Heidelberg & Theaterpädagogische Akademie¹¹). Jolanda de Groot en Marian van Hoof vormen een duo en werken nauw samen. In totaal zijn dus vier werkwijzen in kaart gebracht. Inhoudelijke aspecten die voortkwamen uit de subvragen vormden de topics:

- Doelstellingen of motivatie van de theatermaker
- Werkcontext
- Spelersgroep (groepsgrootte, wel of geen vaste groep, spelervaring, tot stand komen van de groep)
- Voorstellingen (hoeveelheid voorstellingen die gespeeld worden, publieksgroep, wel of geen betaalde optredens)
- Fasering en duur van het maakproces
- Aan het maakproces en fasering gerelateerde vragen omtrent kerntaken zoals bepaling van thema's en de vorm van de voorstellingen, werkvormen die ingezet worden om het biografisch materiaal te verzamelen, vragen met betrekking tot de dramaturgie, het tot stand komen van het script en de manier waarop geregisseerd wordt
- In hoeverre wordt (wel of geen) distantie aangebracht tot de spelinhoud en hoe wordt deze bewerkstelligd?
- Wat zijn volgens de theatermaker andere belangrijke aspecten, zoals specifieke interventies of houdingsaspecten van de maker, die bij biografische maakprocessen van belang zijn?

Om de respondenten de mogelijkheid te geven zich op de interviews voor te bereiden, zijn de topics van tevoren opgestuurd. Tijdens de interviews heb ik doorgevraagd totdat ik een duidelijk beeld had van het betreffende onderwerp. Soms werd van de topics afgeweken, bijvoorbeeld omdat onvoorziene onderwerpen ter sprake kwamen. De volgorde waarin de topics werden besproken varieerde per gesprek. Het startpunt was altijd subvraag 1, dus de vraag naar doelstellingen van de maker. Aan het eind van elk gesprek heb ik gecheckt of alle onderwerpen aan bod waren gekomen. Als dit niet het geval was, werd een vervolgspraak gemaakt of werden vragen die waren blijven liggen telefonisch besproken. De interviews zijn opgenomen op een geluidsband en vervolgens getranscribeerd. Er is voor gekozen om de respondenten apart te interviewen, omdat ik zo kon inzoomen op ieders specifieke manier van werken en hierbij ook meer de diepte in kon gaan dan in een groepsgesprek mogelijk was geweest. Het nadeel hiervan kan zijn dat sommige aspecten hierdoor juist niet aan het licht zijn gekomen, omdat uitwisseling tussen de makers zodoende niet plaatsvond.

¹⁰ In het verband met de leesbaarheid spreek ik in het vervolg van de Fachhochschule Osnabrück, alleen waar ik de respondenten voorstel gebruik ik de volle benaming.

¹¹ In het verband met de leesbaarheid spreek ik in het vervolg van de Theaterwerkstatt Heidelberg, alleen waar ik de respondenten voorstel gebruik ik de volle benaming.

Observaties

Er zijn twee vormen van observatie ingezet: observatie vanuit de rol als toeschouwer en participerende observatie vanuit de rol als speler.

Observaties vanuit de rol als toeschouwer

A) Voorstellingen

Van alle respondenten zijn voorstellingen bezocht: 'Hartslag' en 'ID' van het duo De Groot en Van Hoof; 'Control alt delete' van Bras en 'Erwachsen werden ist nichts für Kinder' van Meyer. In de voorstelling 'Familie' van Kassner heb ik als speler geparticipeerd. Deze voorstelling is tevens na afloop op video bekeken. Het zien van de voorstellingen maakte veel duidelijk over de werkwijzen van de verschillende makers; die werden deels zichtbaar in de voorstellingen. Sommige zaken die voor mij na de interviews nog onduidelijk waren, begreep ik wel nadat ik de voorstelling had gezien. Helaas was het niet mogelijk om altijd eerst de voorstelling te zien en daarna het gesprek met de maker aan te gaan.

B) Maakprocessen

Er is voor gekozen om ook het werken op de vloer te observeren. Dit kon bij Meyer, Fachhochschule Osnabrück. Er is gedurende twee dagdelen geobserveerd. Het maakproces was bijna afgesloten, men was bezig met de regiefase. Om de situatie zo min mogelijk te beïnvloeden, heb ik ervoor gekozen de rol van toeschouwer aan te nemen. Tijdens de repetities zijn aantekeningen gemaakt over de invulling van fases en kerntaken, het aanbrengen van distantie en andere specifieke interventies (de onderwerpen van subvragen 2, 4 en 5). De Fachhochschule Osnabrück heeft toestemming voor de observaties gegeven en dit van te voren overlegd met de spelersgroep.

Participerende observatie vanuit de rol als speler

Bij de Theaterwerkstatt Heidelberg heb ik als speler geparticipeerd in een cursus 'Biografisches Theater'. Gedurende vier dagen werd naar een voorstelling toegewerkt. Op de vijfde dag werd deze gespeeld. Tijdens dit proces maakte ik de verschillende fases en werkvormen letterlijk 'spelend' mee. Door het biografisch theater aan den lijve te ervaren, kon ik het op een dieper niveau te begrijpen. Ik maakte zelf mee hoe het is om biografisch materiaal in te brengen en theatraal te bewerken en kon op mijn ervaringen reflecteren met groepsgenoten. Tevens gaf dit proces mij de mogelijkheid de betreffende theatermaker, Kassner, en zijn manier van werken te observeren. Tijdens en na de repetities heb ik aantekeningen gemaakt gericht op beantwoording van subvragen 2 (fases en kernaken), 3 (verzamelen van materiaal), 4 (distantie) en 5 (specifieke interventies). Hierbij is geprobeerd de observaties zo objectief mogelijk te beschrijven. Ik heb vooral de werkvormen beschreven die aan bod kwamen en sommige verhalen die werden uitgespeeld. Interpretaties van Kassners werkwijze zijn later als open vragen teruggekomen in het interview. Zowel de spelersgroep als ook Kassner hebben toestemming gegeven om informatie uit de participerende observatie te verwerken in dit onderzoek.

Tabel 1 geeft een overzicht van de gehouden interviews en observaties.

Tabel 1: Overzicht van interviews en observaties

	Theater AanZ	Firma Zorgbehag	Fachhochschule Theaterpädagogik Osnabrück	Theaterwerkstatt Heidelberg
Plaats	Nijmegen, Nederland	Arnhem, Nederland	Lingen, Duitsland	Heidelberg, Duitsland
Setting	Theatergezelschap	Theatergezelschap	Opleiding voor theaterpedagogiek Openbare school	Opleiding voor theaterpedagogiek Prive -school
Respondenten	Jolanda de Groot (dramadocent en regisseur) & Marian van Hoof (dramadocent en scenarioschrijver)	Floortje Bras (dramadocent en regisseur)	Jörg Meyer (theaterdocent, pedagoog en theaterpedagoog)	Rafael Kassner (regisseur, theaterpedagoog en cultuurwetenschapper)
Interview	90 minuten op 24-2-2016 met De Groot 90 minuten op 16-3-2016 met De Groot en Van Hoof	90 minuten op 16-6-2016 met Bras	90 minuten op 4-3-2016 met Meyer	45 minuten op 1-5-2016 met Kassner
Observatie als toeschouwer van voorstellingen	'Hartslag' op 15-3-2016 'ID' op 14-1-2016	'Control alt delete' op 25-6-2016	'Erwachsen werden ist nichts für Kinder' op 15-4-2016	'Familie' op video bekeken (tevens als speler aanwezig op 2-4-2016)
Observatie als toeschouwer van repetities	-----	-----	Twee dagdelen op 13-4-2016	-----
Participerende observatie als speler	-----	-----	-----	9 dagdelen van 29-3 tot 2-4-2016

2.2.3 Verwerking van onderzoeksgegevens

De onderzoeksgegevens vanuit de literatuur zijn per subvraag verzameld en gecategoriseerd.

De transcripten van de interviews zijn gecodeerd, waarbij de verschillende subvragen het uitgangspunt waren. Vervolgens zijn de individuele werkwijzen van de respondenten een voor een beschreven. De observaties als toeschouwer - zowel van voorstellingen als van maakprocessen - zijn hierin meegenomen. De werkwijze van Kassner is beschreven vanuit mijn participerende observatie als speler en op basis van gegevens uit het interview dat daarna is gehouden. De beschrijvingen zijn aan de betreffende respondenten voorgelegd om te voorkomen dat zaken onjuist of onvolledig zijn beschreven. Eventuele opmerkingen van respondenten zijn vervolgens verwerkt. In het geval van Kassner was het, aangezien hij geen Nederlands spreekt, niet mogelijk om de samenvatting van zijn werkwijze aan hem voor te leggen. Hij heeft echter toestemming gegeven om deze te gebruiken. De beschrijvingen van de werkwijzen zijn te vinden in bijlagen 1, 2, 3 en 4.

De subvragen zijn een voor een beantwoord aan de hand van gegevens uit de literatuur, interviews en observaties. Deze zijn bij elke subvraag met elkaar verweven. Hiervoor is gekozen om tot zo breed mogelijk onderbouwde bevindingen te kunnen komen. Bij de beantwoording van subvragen is verder

getracht om waar mogelijk bevindingen te categoriseren. Bij subvraag 1 zijn bijvoorbeeld verschillende categorieën van doelen gemaakt, bij subvraag 3 categorieën van werkvormen en bij subvraag 4 categorieën van strategieën om distantie te bewerkstelligen. Deze categorieën maakten de grote hoeveelheid informatie overzichtelijk en hielpen bij het kaderen van de bevindingen. De antwoorden op de subvragen zijn telkens kort samengevat. De onderzoeksgegevens zijn ten slotte verwerkt in de conclusie.

De transcripten van de interviews zijn vanwege hun grote omvang niet opgenomen in de bijlagen. In verband met de leesbaarheid zijn de APA-richtlijnen, bij de beantwoording van de subvragen, niet gehanteerd waar het gaat om geparafraseerde uitspraken van de respondenten. Hierbij zal gebruikgemaakt worden van formuleringen als ‘respondent X’ of ‘de respondenten’, waarmee verwezen wordt naar de interviews zoals die zijn opgenomen in Tabel 1. Waar respondenten worden geciteerd neem ik de APA-richtlijnen wel in acht en vermeld ‘(naam van de respondent, persoonlijke communicatie, datum van het interview)’.

2.2.4 De respondenten

Theater AanZ - Jolanda de Groot en Marian van Hoof

Jolanda de Groot en Marian van Hoof vormen samen Theater AanZ. Het duo is gevestigd in Nijmegen en maakt educatieve voorstellingen over seksuele diversiteit voor scholen. Daarnaast maken zij biografische voorstellingen. In de afgelopen twee jaar zijn de voorstellingen ‘Hartslag’ over huiselijk geweld en ‘ID’ over genderidentiteit in première gegaan. Beide voorstellingen worden door ervaringsdeskundigen gespeeld. De voorstelling ‘ID’ wordt, net als de reguliere voorstellingen van Theater AanZ, op scholen gespeeld. ‘Hartslag’ is gemaakt in opdracht van Moviera¹² en Spectrum¹³. De voorstelling wordt vooral voor professionals uit de hulpverlening en op sociale opleidingen gespeeld. Alle voorstellingen van Theater AanZ ontstaan in nauwe samenwerking tussen De Groot als regisseur en Van Hoof als scenarioschrijver. De voorstellingen kunnen tegen vaste tarieven worden geboekt.

Firma Zorgbehang - Floortje Bras

Floortje Bras is regisseur van theatergezelschap Firma Zorgbehang. Het gezelschap is gevestigd in Arnhem en maakt voorstellingen over GGZ-gerelateerde onderwerpen. In mei 2016 is ‘Control Alt Delete’ in première gegaan. De voorstelling thematiseert dwang. Het gezelschap werkt met een vaste groep spelers. Deze worden geselecteerd op basis van spelervaring, ervaringsdeskundigheid en een ‘klik’ met de groep. De meeste spelers hebben eigen ervaringen met psychiatrie of hulpverlening, sommige hebben familieleden met psychiatrische achtergrond. Het gezelschap speelt op festivals en congressen, voor instellingen en in het theater. Veelal wordt voor belangenorganisaties, zorginstellingen en hulpverleners in opleiding gespeeld. Momenteel heeft Firma Zorgbehang zes

¹² Moviera is een organisatie die gespecialiseerd is in de aanpak van huiselijk geweld en is gevestigd in de regio's Gelderland en Utrecht. Moviera biedt informatie, hulp en advies aan iedereen die met het onderwerp te maken heeft. Naast hulp aan betrokkenen verzorgt de organisatie voorlichting aan professionals en draagt zij op landelijk niveau bij aan het ontwikkelen van expertise (Moviera, z.d.)

¹³ Spectrum is een adviesorganisatie in het sociale domein. De organisatie zet zich in voor een samenleving waarin mensen aandacht hebben voor elkaar en initiatieven nemen om hun leefomgeving te verbeteren (Spectrum, z.d.).

theaterstukken in het pakket die tegen vaste tarieven kunnen worden geboekt. De spelers variëren per voorstelling. Iedereen moet verschillende rollen kunnen spelen.

Fachhochschule Theaterpädagogik Osnabrück - Jörg Meyer

Jörg Meyer is theaterdocent aan de Fachhochschule Theaterpädagogik Osnabrück in Lingen. De opleiding is BuT-geregistreerd. Biografisch theater is een vast onderdeel van het curriculum. Het maakproces vindt plaats binnen enkele weken, waarvan de laatste twee in 'Atelierarbeit'. In deze laatste weken wordt uitsluitend aan de voorstellingen gewerkt en vindt geen ander onderwijs plaats. De hele klas werkt gezamenlijk toe naar de voorstelling. Deze wordt drie keer gespeeld voor publiek. In de voorstellingen staan altijd verhalen uit de kindertijd van de spelers centraal. Meyer begeleidt de maakprocessen, waarbij hij wordt ondersteund door andere docenten.

Theaterwerkstatt Heidelberg & Theaterpädagogische Akademie - Rafael Kassner

Rafael Kassner is als theaterdocent verbonden aan de Theaterwerkstatt Heidelberg & Theaterpädagogische Akademie. De opleiding is BuT-geregistreerd. Biografisch theater is vast onderdeel van het curriculum. Het maakproces duurt vier aaneengesloten dagen en resulteert in een voorstelling die eenmalig getoond wordt. Het thema van de voorstelling wordt van tevoren door Kassner bepaald. Hij begeleidt het volledige proces en doet de eindregie.

Verschil in setting - Nederlandse theatergezelschappen en Duitse opleidingen voor theaterpedagogiek

Er is gekozen voor respondenten uit twee verschillende settings en twee verschillende landen: in Nederland gaat het om theatermakers van twee theatergezelschappen, in Duitsland om theaterdocenten van twee opleidingen voor theaterpedagogiek. Ik verwacht hierdoor een breed spectrum aan werkwijzen in kaart te kunnen brengen. De keuze om juist ook in Duitsland maakprocessen te onderzoeken komt voort uit het feit dat het begrip biografisch theater hier meer is ingeburgerd en er meer over is gepubliceerd dan in Nederland. Alle respondenten hebben ruime ervaring in het maken van biografisch theater. De Groot en Bras hebben beide voordat ze met hun huidige gezelschappen gingen werken ervaringen opgedaan in het wijktheater. Meyer en Kassner onderwijzen al enkele jaren biografisch theater aan de betreffende hogescholen. Tussen de settings is wel sprake van wezenlijke verschillen. De voorstellingen van de theatergezelschappen kunnen tegen vaste tarieven worden geboekt en spelen in het geval van Theater AanZ een jaar en bij Firma Zorgbehang meerdere jaren. De maakprocessen duren zes tot negen maanden. De voorstellingen van de Fachhochschule Osnabrück spelen drie keer, in Heidelberg zelfs maar één keer, in vorm van een 'Werkschau'¹⁴. Het maakproces duurt in Osnabrück enkele weken, in Heidelberg vier dagen. Bij het interpreteren van onderzoeksresultaten zal rekening moeten worden gehouden met het verschil tussen het opleidingskader enerzijds en werken met spelers die ervaringsdeskundige zijn anderzijds. De makers die met ervaringsdeskundigen werken benadrukken dat dit deels 'kwetsbare spelersgroepen' zijn. Bij de maakprocessen in opleidingskader spelen doelstellingen voor het verbreden van

¹⁴ Het Duitse woordenboek Duden definieert het begrip 'Werkschau' als: "Veranstaltung, Schau, Ausstellung, die einen Überblick über das Gesamtwerk eines Künstlers, einer Künstlerin bietet (Duden, z.d.). Het gaat dus om een soort overzichtstentoonstelling van het werk van een kunstenaar. In het Duitse theater wordt de term 'Werkschau' ook gebruikt om een voorstelling aan te duiden die als het ware overzicht geeft van het werkproces. Er wordt geen tot in detail geregisseerde voorstelling getoond maar 'work in progress'.

competenties van studenten mee. Het ervaren van het maakproces is als het ware een opstap tot het begeleiden daarvan in de toekomst. Op de Fachhochschule Osnabrück wordt gewerkt met een vast concept waarin de programmaonderdelen van tevoren vaststaan. De studenten worden bewust gestimuleerd om een groot deel van de theatrale vormgeving in eigen handen te nemen. In Heidelberg staat het concept voor het maakproces niet vast. De docent is tevens regisseur en bepaalt de uiteindelijke vormgeving. Ten slotte is er ook een verschil met betrekking tot de spelervaring van de spelers: Theater AanZ werkt met onervaren spelers, de andere makers met ervaren spelers. In plaats van de begrippen regisseur, scenarioschrijver, theaterpedagoog en theaterdocent is bij het beantwoorden van de subvragen voor het begrip theatermaker gekozen. Dit begrip is dus ruim op te vatten en omvat ook alle bovengenoemde functies.

Tabel 2 geeft per theatermaker een overzicht van onder meer setting, spelersgroep en duur van het maakproces.

Tabel 2: Overzicht van onder meer setting, spelers en duur van het maakproces

	Theater AanZ	Firma Zorgbehag	Fachhochschule Osabrück	Theaterwerkstatt Heidelberg
Setting	Theatergezelschap	Theatergezelschap	Opleiding voor theaterpedagogiek Openbare school, BuT	Opleiding voor theaterpedagogiek Prive school, BuT
Functie van de maker in deze setting	De Groot = Regisseuse Van Hoof = Scenarioschrijver	Bras = Regisseuse en scenarioschrijver	Meyer = Theaterdocent	Kassner = Theaterdocent
Spelers	Ervaringsdeskundigen met betrekking tot het thema van de voorstelling. Wisselende groepen. Geen spelervaring	Ervaringsdeskundigen in GGZ-gerelateerde thema's Vaste groep. Ruime spelervaring	Studenten theaterpedagogiek, voltijd, studiejaar 1 Ruime spelervaring	Studenten theaterpedagogiek, deeltijd, studiejaar 1 en cursisten van buitenaf Ruime spelervaring
Spelersaantal	4-6	8 in de repetities, 4 in de voorstellingen (deze worden in wisselende bezetting gespeeld)	20	14
Duur van het maakproces	6 - 9 maanden	6 maanden	Enkele weken, waarvan twee aaneengesloten weken 'Atelierarbeit'	4 dagen
Circuit van voorstellingen	Voorstellingen worden ingekocht door scholen, hulpverleningsinstanties en sociale opleidingen dergelijke. Elke voorstelling speelt gedurende een jaar.	Voorstellingen worden ingekocht door hulpverleningsinstanties, belangenverenigingen en sociale opleidingen. Er wordt ook op festivals gespeeld. De voorstellingen spelen gedurende meerdere jaren.	De voorstellingen spelen drie keer. Zowel in opleidingscontext als ook openbaar.	De voorstellingen spelen een keer in opleidingscontext.
Samenwerking met andere professionals	In de voorstellingen speelt altijd een actrice mee die als her ware door de voorstelling leidt. Deze hoeft niet noodzakelijk ervaringsdeskundige te zijn. Bij de vormgeving (choreografie, animatie, live-music) worden deels professionals van buitenaf bij het proces betrokken. Bij de voorstelling 'Hartslag' wordt samengewerkt met een agoog, gespecialiseerd in begeleiding bij huiselijk geweld.	Bij het proces is een regie-assistente betrokken die vooral met organisatorische taken is betrouwd. Bij de vormgeving van dans wordt een choreograaf betrokken.	Gedurende het proces wordt een module 'Kreatives Schreiben' gegeven door een andere docent. Bij de coaching van subgroepen zijn meerdere docenten betrokken.	Geen

Hoofdstuk 3: De onderzoeksresultaten

Dit hoofdstuk behandelt de onderzoeksresultaten, voortkomend uit literatuur, interviews en observaties. De subvragen worden een voor een beantwoord waarna de antwoorden telkens kort worden samengevat.

3.1 Doelen van biografisch theater

Antwoord op subvraag 1 - Welke doelen streven theatermakers na met het maken van biografische voorstellingen?

“Ik wil sowieso de verhalen vertellen, omdat zij belangrijk zijn, omdat het om deze verhalen gaat” (J. de Groot, persoonlijke communicatie, 24 februari, 2016).

Overkoepelend kan gezegd worden dat makers in dit genre theater willen maken dat zowel voor de spelers als voor het publiek betekenisvol is. Wijktheater Stut streeft hierbij naar het tonen van authentieke verhalen en ervaringen: “We willen dat de spelers door middel van theater een binnenkantbeeld van hun leven geven en daarmee hun dilemma’s inzichtelijk, bespreekbaar en bekritiseerbaar maken” (Boers & Hautvast, 2006, p. 5). Ook de respondenten in dit onderzoek gaat het om de verhalen van de spelers en de betekenis daarvan. De gezelschappen Theater AanZ en Firma Zorgbehang willen letterlijk een podium bieden om deze verhalen te tonen. Meyer en Kassner benadrukken de kwaliteit van de ‘kleine verhalen’ in hun werk met studenten theaterpedagogiek. Een belangrijk leermoment ligt hierbij in het ontdekken van de dramatische kwaliteiten van het ‘schijnbaar alledaagse’.

Reflectie op jezelf en de wereld om je heen

Verscheidende auteurs noemen reflecteren door de spelers als een van de doelen van biografisch theater. Plath (2009) maakt biografisch theater op scholen. Zij wil leerlingen in staat stellen zichzelf en de wereld om hen heen te onderzoeken en een eigen houding te ontwikkelen ten opzichte daarvan. Doordat leerlingen nadenken over de te transporteren inhoud en hoe deze vorm te geven, komen ze tot een intensieve “Auseinandersetzung” met zichzelf en de wereld (Plath, 2009, p. 27). Persoonlijke thema’s worden in een overstijgende context geplaatst en onderzocht. Dit maakt het mogelijk om er met meer objectiviteit naar te kijken. Ook Köhler (2012) ziet reflectie door de speler als doel van het biografisch theater. Herrbold (2012) voegt toe dat het thematiseren van de eigen biografie niet alleen reflectieve vermogens schoolt maar ook letterlijk zelfbewustzijn genereert. De deelnemers leren dat biografie niet alleen uniek maar ook ‘maakbaar’ is. Köhler (2012) noemt dit bewustwording van het constructiekarakter van biografie. Neumann spreekt in deze context over ‘biografische Kompetenz’ en ‘biografisches Bewusstsein’ (2008, p. 236). Respondent Meyer brengt dit in de praktijk door met zijn studenten momenten uit de eigen kindertijd theatraal te bewerken. Hierbij vraagt hij bereidheid om te reflecteren op de eigen biografie en ook verdrongen aspecten te onderzoeken. De focus ligt op het herontdekken van het eigen kind-zijn door de speler. Meyer spreekt in dit kader van een gewaarwording van existentiële momenten in de eigen biografie. Hij bedoelt hiermee momenten van

grote nood of groot geluk die voor ons als kind belangrijk waren en die ons later als volwassene vaak kinderachtig voorkomen. Door deze momenten theateraal te onderzoeken en vorm te geven daagt Meyer de spelers uit zich met zichzelf als kind te solidariseren en de emoties van toen weer serieus te nemen.

Versterken van eigenwaarde en identiteit

Köhler (2012) noemt persoonsvorming en het versterken van eigenwaarde bij de speler als mogelijke effecten van biografisch theater. Het biedt spelers de mogelijkheid zich letterlijk “mit ihrer ganzen Persönlichkeit” in te brengen (Plath, 2009, p. 8). Willemse (2011) beschrijft in opdracht van Movisie¹⁵ het wijktheater als methode in het kader van ‘effectieve sociale interventies’ en noemt als doelstellingen naast het versterken van eigenwaarde ook ‘erbij horen’ en zelfredzaamheid. De respondenten De Groot en Van Hoof van Theater AanZ zien gedurende het productieproces een sterke persoonlijke groei en emancipatie bij de spelers. Het ondersteunen van deze ontwikkeling zien zij als belangrijke motivatie in hun werk: “Het emancipatieproces van de spelers is enorm. Er is een groot verschil van hoe zij bij ons binnen komen en uiteindelijk heel krachtig voor publiek staan” (J. de Groot, persoonlijke communicatie, 24 februari, 2016).

Cultuurparticipatie

Een andere doelstelling, die specifiek voor het wijktheater geldt, is het bevorderen van cultuurparticipatie voor “doelgroepen in zogenaamde volkswijken” (Willemse, 2011, p. 9). Onder cultuurparticipatie wordt hier zowel actieve deelname, als het bezoeken van voorstellingen verstaan. Kieboom en Smit (1997) stellen dat het traditionele theater in eerste plaats wordt bezocht door de burgerlijke middenklasse en het zich dus ook op deze doelgroep richt: “Mensen uit andere sociale strata hebben echter eigen uitdrukkings- en identificatiemiddelen. Om deze op waarde te schatten moet het traditionele kunstbegrip worden opgerekt in de richting van het sociologische en antropologische cultuurbegrip” (Kieboom en Smit, 1997, p. 13). Biografisch (wijk)theater biedt deze mogelijkheid.

Dialogo tussen speler en publiek

Voorstellingen worden door het wijktheater ingezet als communicatiemiddel tussen speler en publiek (Kieboom en Smit, 1997). Dit geldt ook voor biografische voorstellingen buiten het wijktheater. Veel biografische theaterproducties hebben als doelstelling een gemeenschappelijke boodschap over te brengen (Köhler, 2008). Veelal worden spelers verzameld die eenzelfde soort achtergrond hebben, bijvoorbeeld ouderen, gedetineerden of migranten. De doelstelling is dan het overbrengen van hun verhalen, ervaringen en standpunten. Soms worden ook twee groeperingen naast elkaar gezet, bijvoorbeeld ouderen en jongeren, en gaat het juist om het uitwisselen van zienswijzen en het tonen van raakvlakken en verschillen (Köhler, 2008). Het biografisch theater biedt sociale groeperingen die in de samenleving weinig gehoord worden letterlijk een podium (Warstat et al., 2015). Veel theatermakers willen hiermee tegenwicht bieden aan negatieve beeldvorming rondom deze groepen (Willemse, 2011). Van de respondenten delen Bras van de Firma Zorgbehang en De Groot en Van

¹⁵ Movisie is het landelijk kennisinstituut en adviesbureau voor het sociaal domein. De website van de organisatie meldt: “Wij werken aan een samenleving met veerkracht waarin burgers zoveel mogelijk zelfredzaam zijn. Onze 150 experts ontwikkelen, verzamelen en verspreiden toepasbare kennis en oplossingen voor sociale vraagstukken” (Movisie, z.d.).

Hoof van Theater AanZ deze visie. Firma Zorgbehang maakt voorstellingen over GGZ-gerelateerde onderwerpen. De spelers zijn ervaringsdeskundigen en hebben dus zelf met psychiatrie of hulpverlening te maken gehad. Het gezelschap wil de taboesfeer hieromtrent doorbreken en stigmatisering tegengaan. Theater AanZ werkt vanuit een dezelfde gedachte; de voorstelling ‘Hartslag’ behandelt huiselijk geweld, de voorstelling ‘ID’ genderidentiteit. Ook deze voorstellingen worden gespeeld door ervaringsdeskundigen. Beide gezelschappen werken bovendien met nabesprekingen waarin publiek en spelers met elkaar in dialoog kunnen gaan.

Maatschappelijke veranderingen op gang brengen

Zowel het wijktheater als veel biografische voorstellingen uit het bredere veld maken theater vanuit een emancipatorische of maatschappelijke bevoegdheid zoals wij die ook zien bij de respondenten Bras, De Groot en Van Hoof. Zo wil Wijktheater Stut zijn publiek prikkelen om vastgeroeste oordelen, visies en opvattingen op losse schroeven te zetten: “Waar (politieke) discussies en opvattingen standpunten verhard, laten ervaringen, door de mensen zelf gespeeld, ruimte om je in te leven en daardoor iets van die ander te gaan begrijpen” (Boers & Hautvast, 2006, pp. 4). Ook Warstatt et al. (2015) stellen dat ‘applied theatre’ doelgericht in maatschappelijke contexten en systemen wil interveniëren. Onder systemen worden bijvoorbeeld een stadsdeel, een gevangenis, een bedrijf of een schoolklas verstaan.

Leren van en over esthetische en theatrale principes

Biografisch theater biedt de deelnemers de mogelijkheid zich artistiek uit te leren drukken en biedt het publiek een artistieke ervaring. “Biografiearbeit” en “Theaterarbeit” komen hier samen (Köhler, 2008, pp. 14). Voor de speler betekent dit een dubbele mogelijkheid tot leren. Ten eerste is er de reflectie op zichzelf, ten tweede het leren van esthetische en theatrale principes. De respondenten Meyer en Kassner begeleiden de maakprocessen in opleidingscontext. De spelers zijn studenten theaterpedagogiek. Doelstellingen zijn enerzijds het biografisch theater als speler te ervaren, anderzijds het bekend worden met theatrale principes. Kassner stelt het proces centraal en focust op het verzamelen van biografisch materiaal en de omgang daarmee in de theatrale vormgeving. Meyer noemt leerdoelen voor de studenten in het ontdekken van kwaliteiten van theatrale vormgeving “in der Auseinandersetzung mit Selbst und Rolle” (J. Meyer, persoonlijke communicatie, 4 maart 2016). Studenten ervaren in beide gevallen hoe zij via theatrale vormgeving distantie kunnen creëren tot aspecten uit de eigen biografie en hoe zij deze vervolgens speelbaar kunnen maken en kunnen communiceren naar een publiek. Verschillende auteurs stellen dat het tonen van biografisch materiaal vraagt om een theatrale bewerking, om vervreemding, een symbolische of metaforische weergave. De deelnemers leren de eigen context niet als directe afspiegeling van de werkelijkheid weer te geven, maar indirect via een esthetische bewerking. Looveren stelt: “Wanneer deze transformatie niet plaatsvindt, is het eindproduct van een sociaal-artistiek project artistiek gezien waardeloos” (2010, p. 44). In de praktijk zoeken sociaal-artistieke projecten dus ook steeds naar een evenwicht tussen het sociale en het artistieke en worden beide aspecten nagestreefd.

Therapie

Theatermakers van biografisch theater streven geen therapeutische doelen na. Dit blijkt zowel uit de literatuur als uit de interviews met respondenten. Toch zijn auteurs als Köhler (2008), Bours en

Hautvast (2006) en Arendsen (2012) het erover eens dat biografisch theater therapeutische effecten kan hebben ook als deze niet beoogd worden door de maker. Respondente De Groot noemt het vormgeven van eigen verhalen voor de speler letterlijk ‘helend’ (J. De Groot, persoonlijke communicatie, 16 maart 2016). Dat therapie plaats hoort te vinden in therapeutische context begeleid door een professional staat hier buiten discussie. Tegelijkertijd is de vraag of het mogelijk of wenselijk is niet-beoogde effecten uit te sluiten (Arendsen, 2012). Uiteraard zijn het juist deze therapeutische ‘bijwerkingen’ die het biografisch theater interessant maken voor het werkveld van de dramatherapie. In ‘Spielend Leben Lernen’ vergelijkt Neumann (2008) theaterpedagogische en dramatherapeutische doelstellingen in het biografisch theater en nodigt zij uit van elkaar te leren.

Samenvatting van onderzoeksresultaten bij subvraag 1

Theatermakers streven met het maken van biografische voorstellingen verschillende doelen na. Overkoepelend kan gezegd worden dat men betekenisvol theater wil maken. Opvallend is dat doelstellingen, met uitzondering van het leren van esthetische principes, niet artistiek georiënteerd zijn, maar mensgericht. Verder valt op dat het merendeel van de doelstellingen, zoals reflectie op jezelf, het versterken van eigenwaarde en identiteit en het leren van esthetische principes, gericht is op de speler. Andere doelen, zoals het aanzwengelen van maatschappelijk debat, zijn meer publieksgericht. Tenslotte zijn er ook doelstellingen die zich op beide kanten richten, zoals cultuurparticipatie en het tot stand brengen van dialoog tussen speler en publiek. De kern van het biografisch theater vormt een grote interesse van de maker in de mens. De speler en zijn verhaal een podium geven is de voornaamste drijfveer.

3.2 Fasering en kerntaken

“Theaterarbeit mit persönlichem Material heisst Erarbeitung von künstlerischer Form als ästhetische Bearbeitung eines persönlichen Themas” (Neumann, 2008, p. 335).

Antwoord op subvraag 2 - Welke fasering hanteren theatermakers in het maakproces en welke kerntaken van de theatermaker staan in deze fases centraal?

Twijnstra et al. (2001) beschrijven drie fases voor dramatiseringsprocessen: de initiatiefase, de componeerfase en de regiefase. Zoals eerder gesteld verstaan de auteurs onder ‘dramatiseren’ maakprocessen in het theater waarbij niet wordt gewerkt op basis van toneelteksten maar waarbij de voorstelling ontstaat op basis van idee, concept en/of improvisatie. In de initiatiefase staan de bepaling van het thema en het verzamelen van materiaal centraal. In de componeerfase wordt het materiaal uitgediept, de dramaturgische lijn bepaald en (waar nodig) het script geschreven. In de regiefase wordt het spel aangescherpt, de mise-en-scène¹⁶ vast gelegd en worden vormgevingselementen als decor, kostuum, belichting, muziek en projecties bepaald. Deze fases gelden voor dramatiseringsprocessen in het algemeen en zijn niet specifiek voor het biografisch theater. Alle respondenten in dit onderzoek geven aan de fases van Twijnstra et al. (2001) in hun werk te herkennen. Drie van hen zijn bekend met het fasemodel, de vierde respondent kent dit niet maar hanteert wel dezelfde fasering. De fases worden niet strikt van elkaar gescheiden maar lopen als het ware vloeiend in elkaar over. Overlappingsen zijn mogelijk; zo is bijna iedereen in de initiatiefase al ‘in het achterhoofd’ bezig met componeren. Bras kijkt in eerste improvisaties al naar bruikbare spelmomenten om later uit te diepen. Van Hoof luistert naar de verhalen van de spelers op zoek naar hun klankkleur en sprekende teksten, om deze later in het script te verwerken. Om deze niet kwijt te raken nemen De Groot en Van Hoof, evenals Bras, alle repetities of interviews op. In de literatuur beschrijven Boers en Hautvast (2006), Kieboom en Smit (1997) en Köhler (2009) hetzelfde principe; in hun beschrijvingen zijn bovenstaande fases eveneens te herkennen.

Uit de interviews en observaties komt per fase een aantal kerntaken naar voren. In tabel 3 zijn deze schematisch weergegeven.

¹⁶ Met mise-en-scène worden alle afspraken bedoeld met betrekking tot de manier waarop de toneelspelers zich tijdens een voorstelling op het toneel bewegen. De mise-en-scène vormt het zichtbare gedeelte van de regie (Encyclo, z.d.).

Tabel 3: Fases en kerntaken gedurende de fases

Fases volgens Twijnstra et al. (2001)	Kerntaken
Initiatiefase	Bepaling van het thema en vorm van de voorstelling (eventueel ook bepaling van premisse)
	Biografisch materiaal verzamelen (zowel verbaal als door middel van theatrale werkvormen)
Componeerfase	Biografisch materiaal inhoudelijk uitdiepen en in theatrale vormen gieten
	Dramaturgische lijn bepalen
	Script schrijven (voor zover van toepassing)
Regiefase	Vastleggen van de mise-en-scène, aanscherpen en reproduceerbaar maken van het spel
	Vormgevingselementen als belichting, kostuum, decor, rekwisieten en muziek vastleggen
Alle fases	Groepscohesie tot stand brengen, sfeer van vertrouwen en veiligheid onderling bewerkstelligen
	Distantie aanbrengen voor de speler om persoonlijke verhalen speelbaar te maken
	Kwaliteit en eigenheid van de speler naar voren laten komen
	Acteurstraining waar nodig

De kerntaken die respondenten noemen, die direct gelinkt zijn aan een fase lijken over het algemeen niet wezenlijk te verschillen van kerntaken of werkzaamheden van makers van niet-biografische gedramatiseerde voorstellingen, zoals Twijnstra et al. (2001) die beschrijven. Het enige verschil is dat het om biografisch materiaal gaat dat verzameld en theatraal bewerkt moet worden. Dit brengt echter ook kerntaken met zich mee die voor alle fases gelden en in het biografisch theater expliciet van belang zijn: het bewerkstelligen van een veilige groepssfeer, het naar voren laten komen van kwaliteiten en eigenheid van de speler en het aanbrengen van distantie. Uiteraard kunnen deze factoren ook in niet-biografische maakprocessen van belang zijn. Opvallend is echter dat zij in dit kader met nadruk worden genoemd door zowel de respondenten als door verschillende auteurs zoals Boers en Hautvast (2006), Köhler (2009), Plath (2009), Herrbold (2012) en Sandler (2012). In de beantwoording van de subvragen 4 en 5 zal ik hier nader op ingaan.

Verder valt op dat de respondenten de vorm van de voorstelling al in meer of mindere mate aan het begin van het maakproces vastleggen. Alle respondenten kiezen voor montagevoorstellingen¹⁷ als vorm, dit biedt de mogelijkheid om de verhalen van meerdere spelers naast elkaar te zetten of met elkaar te verweven. Wat het uitdiepen van verhalen betreft zegt Herrbold (2012) dat de verhalen zichzelf moeten overstijgen (Herrbold, 2012, p. 19). Er moet in de kern iets herkenbaars zijn waarmee het publiek zich kan verbinden. Respondent Kassner spreekt in deze samenhang over een universele betekenis die in het verhaal naar voren moet komen. De respondenten De Groot en Van Hoof formuleren, in het kader van betekenisgeving, in het begin van het proces een werkpremissie¹⁸ die richting geeft aan het proces. Bij het schrijven van het script neemt Van Hoof ook zichzelf als graadmeter en kiest verhalen die haar raken. Zij zoekt daarbij naar gelaagdheden in de verhalen en tracht deze in de tekst naar voren te laten komen. Dorien zegt in dit kader: “The task for me, in generating the script for the project, is finding the ‘hook’ for it all. What is the message, the voice of this that is universal - that wil reach audiences both inside and out?” (2011, p. 88).

De tijdsduur van de maakprocessen vertoont, zoals in paragraaf 2.2gezegd, grote verschillen: van vier dagen tot negen maanden. Dit is uiteraard van invloed op de invulling van de verschillende fases en op de focus van de maker gedurende deze fases. Kassner focust gezien de korte repetitietijd bewust op de proceskant en dan vooral op de initiatiefase. Hij vindt het belangrijk dat de studenten aan den lijve ervaren hoe het is om biografisch materiaal te verzamelen en theateraal te bewerken. Hij richt zich op deze twee stappen en schenkt relatief weinig aandacht aan de eindregie. Hetzelfde geldt in grote lijnen voor Meyer. Hier komt bij dat beiden met relatief ervaren spelers werken die aanwijzingen snel kunnen omzetten. De makers bij de theatergezelschappen, die met hun voorstellingen ‘de boer op gaan’, moeten de focus naast de proceskant echter ook op de eindregie richten. Zij geven aan met een vast script te werken. Bij Theater AanZ is sprake van een duidelijke werkverdeling: De Groot leidt de repetities en is verantwoordelijk voor de regie, Van Hoof schrijft het script. Bij Firma Zorgbehang neemt Bras beide taken op zich. Meyer en Kassner werken zonder uitgeschreven script; de tekst in hun voorstellingen wordt dus niet vastgelegd.

Samenvatting van onderzoeksresultaten bij subvraag 2

De respondenten herkennen in hun werk de fases die Twijnstra et. al (2001) beschrijven: initiatiefase, componeerfase en regiefase. De fases zijn niet strikt van elkaar te scheiden, er is sprake van overlappingsen. Uit de werkwijzen van de respondenten komt een aantal kerntaken naar voren. In de initiatiefase worden het thema en de vorm van de voorstellingen bepaald en biografisch materiaal verzameld. In de componeerfase wordt het materiaal uitgediept en theateraal gemaakt, wordt de dramaturgische lijn bepaald en, in het geval van de theatergezelschappen, het script geschreven. In de

¹⁷ In een montagevoorstelling wordt niet, zoals in veel traditionele voorstellingen, één verhaal verteld, maar meerdere van elkaar losstaande verhalen. Deze kunnen met elkaar in verband worden gebracht, met elkaar worden verweven of losstaand worden verteld (Köhler, 2009).

¹⁸ Twijnstra et al. noemen de premisse “zingeving van een voorstelling en de daaraan voorafgaande repetities (2001, p. 129). Vaak is het een morele stellingname of een stelling op een deel van de werkelijkheid. Belangrijk is dat de premisse uitnodigt tot onderzoek en in haar formulering actie in zich bergt; bijvoorbeeld “pacifisme leidt tot geweld” (Twijnstra et al, 2001, p. 27). De premisse geeft richting aan het maakproces en kan in de loop van het proces veranderen. Mede daarom wordt vaak ook van ‘werkpremissie’ gesproken.

regiefase wordt tot slot het spel aangescherpt en reproduceerbaar gemaakt en worden vormgevingselementen (zoals decor, kostuum en muziek) vastgelegd. Wat het uitdiepen van verhalen betreft wordt gezocht naar de kern en universele betekenis waarmee het publiek zich kan verbinden. Daarnaast zijn er kerntaken die gedurende alle fases van belang zijn en die, met uitzondering van acteurstraining, met bijzondere nadruk door alle respondenten en verschillende auteurs (Boers en Hautvast, 2006; Köhler, 2009; Plath, 2009; Herrbold, 2012 en Sandler, 2012) worden genoemd: het tot stand brengen van een sfeer van vertrouwen en veiligheid, het aanbrengen van distantie bij de spelers om de persoonlijke verhalen speelbaar te maken en het naar voren laten komen van kwaliteiten en eigenheid van de speler. De duur van de maakprocessen vertoont grote verschillen. Dit heeft niet alleen invloed op het resultaat, maar ook op de focus van de maker gedurende het proces. De respondenten die in opleidingscontext biografische voorstellingen maken focussen op de proceskant en schenken relatief weinig aandacht aan de eindregie. Ook werken zij geen geschreven script uit. Bij de theatergezelschappen is dit juist een belangrijk onderdeel van het proces, waarbij deels zelfs sprake is van een taakverdeling tussen regisseur en schrijver.

3.3 Werkvormen om biografisch materiaal te verzamelen

Antwoord op subvraag 3- Welke werkvormen zetten theatermakers in om biografisch materiaal te verzamelen?

“Bij Stut mot je je hele hebben en houwe op tafel legen” (Broers en Hautvast, 2006. p. 33).

Het verzamelen van biografisch materiaal vormt een belangrijke stap in het werkproces en vindt, zoals in paragraaf 3.2 beschreven, plaats in de initiatiefase. Volgens Köhler (2009) vraagt dit zowel van de speler als van de theatermaker om durf. Daarnaast vraagt het om een veilige sfeer in de groep. (Bij de beantwoording van subvraag 5 zal ik hier nader op worden ingegaan.) Zowel uit de literatuur als uit de interviews en observaties wordt verder duidelijk dat het bij het verzamelen van biografisch materiaal niet alleen om de verhalen an sich gaat, maar tevens om de presentatie hiervan in theatrale vormen. De focus ligt dus enerzijds op de inhoud (het feitelijke verhaal of de herinnering van de speler) en anderzijds op het verzamelen van theatraal aansprekende beelden of spelreeksen. Er wordt daarom niet alleen verbaal - bijvoorbeeld via interviews - maar voornamelijk via theatrale werkvormen gewerkt. Sommige makers werken hier zelfs uitsluitend mee. De inzet hiervan dient ook in het belang van de distantie (Plath, 2009). (Bij de beantwoording van subvraag 4 wordt dit nader toegelicht.) Hieronder volgt een opsomming van de werkvormen die ingezet worden om biografisch materiaal te verzamelen, al dan niet via theatrale vormen. Om te illustreren hoe de werkvormen concreet worden ingezet zal ik enkele korte voorbeelden geven (deze zijn gecursiveerd). In bijlage 6 worden de werkvormen uitvoeriger beschreven. Ook in de bijlagen 1, 2, 3 en 4, waarin per respondent werkwijzen zijn vastgelegd, worden werkvormen voor het verzamelen van materiaal nader toegelicht.

Zeven werkvormen, die theatermakers inzetten om biografisch materiaal te verzamelen

- Interviews en groepsgesprekken
- Werken met meegebrachte voorwerpen, teksten en muziek
- Schrijfofdrachten
- Vertelopdrachten
- Spel improvisaties
- Geleide fantasie en geleide improvisatie
- Naspelen van situaties uit de eigen biografie

Tabel 4 geeft een overzicht van werkvormen die door verschillende theatermakers (respondenten en auteurs) worden ingezet.¹⁹ Met betrekking tot frequentie van de inzet van werkvormen valt een aantal zaken op. Theatermakers die in opleidings- of schoolcontext werken zetten geen interviews in; alleen Plath (2009) werkt met groepsgesprekken. Een verklaring kan zijn dat zij het gezien hun positie als docent van belang vinden enige afstand te bewaren en spelers niet direct te bevragen. Ook het direct naspelen van situaties uit de biografieën van spelers wordt door hen, net als door respondente De Groot, niet gedaan. Werkvormen die iedereen inzet zijn vertelopdrachten en het meenemen van

¹⁹ Köhler (2009) zet deze werkvormen niet zelf in, maar beschrijft de werkvormen van de theatermakers die zij voor haar dissertatie heeft geïnterviewd of geobserveerd. Daarom staan bij haar naam alle werkvormen aangekruist.

voorwerpen, teksten of muziek. Vaak worden werkvormen met elkaar gecombineerd en worden vertelopdrachten bijvoorbeeld gegeven naar aanleiding van het meegebrachte materiaal.

Tabel 4: Overzicht van werkvormen om materiaal te verzamelen:

	De Groot en Van Hoof	Bras	Meyer	Kassner	Broers en Hautvast	Plath	Sandler	Köhler
	Theater AanZ	Firma Zorgbehang	Fachhochschule Osnabrück	Theaterwerkstatt Heidelberg	Wijktheater Stut	Schooltheater	Schooltheater	3 makers
	Respondent	Respondent	Respondent	Respondent	Literatuur	Literatuur	Literatuur	Literatuur
Interviews en/of groeps-gesprekken	X	X	—	—	X	X	—	X
Meenemen van voorwerpen	X	X	X	X	X	X	X	X
Schrijf-opdrachten	X	X	X	X	—	X	X	X
Vertel-opdrachten	X	—	X	X	X	X	X	X
Spel-improvisaties	—	X	X	X	X	X	X	X
Naspelen van situaties uit de eigen biografie	—	X	—	—	X	—	—	X
Geleide fantasie & improvisatie	X	—	X	—	—	X	X	X

Beschrijving van werkvormen

“Een improvisatie kun je niet beoordelen alsof het een voorstelling is, dat kritische oog is hier niet op zijn plaats. Een ander kritisch oog wel, een oog dat veel meer op zoek is naar bruikbaar materiaal” (Twijnstra et al., 2001, p. 32).

Interviews en groeps-gesprekken

Interviews en groeps-gesprekken worden vaak aan het begin van het proces ingezet. Bij Wijktheater Stut vormen interviews vaak de basis voor het script. De interviews worden opgenomen, woord voor woord uitgetypt en vervolgens ingedikt verwerkt in de tekst voor de voorstelling. Kenmerkende taal van de spelers blijft op deze manier bewaard (Broers en Hautvast, 2006).

De respondenten De Groot en Van Hoof van Theater AanZ geven eerst een vertelopdracht voordat ze met interviews beginnen: bij de repetities voor ‘Hartslag’ krijgen de spelers de opdracht om in vijf minuten de kern van het huiselijk geweld dat ze hebben ervaren in een anekdote of exemplarische herinnering te vertellen. Ze krijgen een week de tijd om dit voor te bereiden. Na het vertellen wordt bij elk verhaal uitvoerig stil gestaan. De speler wordt gevraagd naar zintuiglijke

herinneringen en beelden bij het verhaal. Als scenarioschrijver heeft Van Hoof deze nodig om het verhaal straks vorm te kunnen geven. Zij let hierbij op de lichaamshouding en 'klank' van de spelers. Het gaat er niet alleen om wat iemand vertelt, maar ook hoe. Klankkleur en emoties die bij het verhaal horen slaat Van Hoof op, net zoals typische trekken van de speler. Van Hoof is op zoek naar het kenmerkende van de speler zelf, naar onderliggende emoties en naar dieptes in het verhaal. De verhalen en interviews worden opgenomen op geluidsband. Na afloop worden de interviews woord voor woord uitgetypt. Tekstfragmenten hieruit vinden later hun weg in het stuk.

Werken met meegebrachte voorwerpen, teksten en muziek

Het meenemen van voorwerpen, teksten en muziek is een manier om de speler als het ware thuis al 'warm te laten lopen' voor het thema. Bij het kiezen van een voorwerp of foto komen herinneringen naar boven die zo 'tastbaar' worden (Köhler, 2009). Daarnaast vormt het meenemen van voorwerpen een opstap voor vervolgoedragen. Vaak komt het verhaal van de speler ook voor de maker en de groep meer tot leven doordat het materiaal wordt getoond.

Respondent Kassner vraagt de spelers voorwerpen, muziek, foto's en teksten mee te nemen passend bij het thema 'familie'. Er wordt een kleine 'tentoonstelling' ingericht waar de spelers hun voorwerpen uitstellen. De groepsleden bekijken ieder voor zich de uitgestalde voorwerpen en schrijven, daar waar ze willen, eigen gedachten, associaties of vragen op kaartjes die ernaast liggen. Dan presenteren de spelers een voor een het verhaal achter hun voorwerp of wat het voorwerp voor hen betekent. Elke presentatie wordt getimed en duurt maximaal twee minuten. Na elke voordracht worden ideeën met betrekking tot de theatrale vormgeving verzameld en schriftelijk vastgelegd. Na afloop schrijft iedere speler zijn verhaal op, voegt er een 'onwaarheid' aan toe en geeft het aan de regisseur.

Schrijfoedragen

Schrijfoedragen worden deels gedurende de repetities, deels in de vorm van 'huiswerk' gegeven. Als deze tijdens de repetitie worden ingezet, wordt - om associaties op gang te brengen - aangeraden het tempo hoog te houden, bijvoorbeeld door een tijdslimiet te stellen (Köhler, 2009). De opdrachten kunnen gericht zijn op het schrijven van monologen, dialogen, gedichten, verhalen, brieven of andere soorten teksten. Om perspectiefwissel te bewerkstelligen kunnen spelers gevraagd worden het eigen verhaal in de derde persoon op te schrijven of juist het verhaal van een ander vanuit de ik-vorm (Sandler, 2012).

Respondente De Groot vraagt in de repetities voor 'ID' (over genderidentiteit) de spelers een foto van zichzelf mee te nemen uit de kindertijd of puberteit. Iedere speler vertelt over zichzelf naar aanleiding van de foto. Thema's als 'wie ben ik hier, wat gebeurt er op het moment dat de foto is genomen?' staan centraal. Na afloop van elke 'presentatie' mogen groepsleden en de theatermaker vragen stellen. De foto's worden vervolgens onderling geruild; iedereen krijgt de foto van een ander mee naar huis. De opdracht is: Schrijf een monoloog met het thema 'gender' vanuit dit kind voor dit kind. De monologen worden in de volgende repetitie voorgedragen en door De Groot in theatrale vormen gegoten.

Vertelopdrachten

Vertelopdrachten kunnen zoals gezegd worden ingezet als opstap voor interviews of om bijvoorbeeld meegebrachte voorwerpen te presenteren. Het vertellen kan in groepsverband, in subgroepen of in duo's plaatsvinden. Sandler (2012) geeft elementen als een geur, een geluid, een sterke emotie of een leugen mee die in het verhaal naar voren moeten komen. Vaak wordt bij vertelopdrachten een tijdslimiet gegeven, waardoor de speler wordt gedwongen zich op de kern van zijn verhaal te focussen (Plath, 2009).

Respondent Meyer thematiseert met zijn studenten verhalen uit de kindertijd en zet vertelopdrachten in met een improvisatorisch karakter. Een van de opdrachten is 'Der heisse Stuhl': de spelers zitten in een halve kring voor het podium. Op het podium staat een stoel. Meyer noemt begrippen die herinnering uit de eigen kindertijd kunnen triggeren zoals 'kauwgomautomaat', 'verkeerslicht' of 'hondenhok'. Als een speler zich geroepen voelt een verhaal uit de eigen kindertijd te vertellen naar aanleiding van een begrip gaat hij op de stoel zitten en vertelt het verhaal.

Spelimprovisaties

Twijnstra et al. (2001) geven handreikingen voor het ontwerpen van improvisatieopdrachten. Zij stellen thematische eisen (het spel heeft te maken met het gekozen thema), dramatische eisen (er is sprake van handeling, actie, locatie, conflict, confrontatie, spanning), inhoudelijke eisen (er moet iets te analyseren zijn ten opzichte van verborgen achtergronden) en praktische eisen (er wordt rekening gehouden met het aantal spelers, wie ze zijn en mogelijkheden met betrekking tot decor, kostuum, rekwisiet, techniek en tijd). Verder adviseren zij improvisatieopdrachten te beschrijven in termen van 'wie-wat-waar-waarom-wanneer' en rollen zo scherp mogelijk neer te zetten "in toestanden van conflict, crisis, contrast, tragiek, komiek, botsing" (Twijnstra et al., 2001, p. 33). Als enige van de respondenten zet De Groot geen spelimprovisaties in. Zij werkt met onervaren spelers en ziet hier weinig heil in. De andere respondenten maken niet altijd gebruik van bovengenoemde adviezen. Zo laat Kassner de groep gedurende dertig minuten vrij improviseren naar aanleiding van de verhalen die tot dan toe aan bod zijn gekomen. Ook Bras zet vrije improvisaties in, zij beïnvloedt het spel door vanaf de zijlijn te coachen.

Respondente Bras start het repetitieproces met improvisaties gericht op beweging. Zij geeft vooraf spelthema's of onderwerpen mee. Deze komen voort uit beeldmateriaal dat de spelers hebben meegenomen en aan elkaar hebben gepresenteerd. Bras focust hierbij op het benoemen van de zichtbare beeldelementen, zoals 'tralies', 'zwart-wit' of 'schaduw', en laat de spelers vervolgens aan de hand van deze begrippen associatief in beweging komen en improviseren. Om de improvisaties te versterken coacht zij de spelers vanaf de zijkant door sprekende beelden of bewegingen uit te vergroten of de mise-en-scène te beïnvloeden.

Naspelen van situaties uit de biografie

Köhler beschrijft de "Methode des (re)konstruerenden Rollenspiels" (2009, p. 58). Situaties uit het leven van de spelers worden letterlijk nagespeeld. Wijktheater Stut zet deze methode veelvuldig in.

Hierbij gaat het (nog) niet om ‘mooi spel’ of ‘goed acteerwerk’ maar om het zichtbaar en hoorbaar maken van ervaringen van de spelers. Volgens Boers en Hautvast lijkt dit in eerste instantie op “vadertje en moedertje spelen” (2006, p. 58). Vaak geeft de theatermaker zelf een spelsituatie aan de hand van ‘wie-wat-waar’. De spelthema’s worden bepaald op basis van interviews die eerder zijn afgenomen of groepsgesprekken die zijn gevoerd. Deels wordt de situatie van tevoren aangekleed, bijvoorbeeld door intenties aan de spelers mee te geven, een eenvoudig decor neer te zetten of een beginhandeling of het handelingsverloop af te spreken. Van de respondenten is Bras de enige die (summier) werkt met het naspelen van ‘echte’ situaties. Deze worden in een later stadium theatraal bewerkt. De andere respondenten zetten deze werkvorm bewust niet in, omdat deze volgens hen weinig distantie biedt. Twijnstra et al. (2001) onderstrepen dit.

Bras vraagt de spelers de spelsituatie in eerste instantie zo te spelen zoals die zich ongeveer heeft toegedragen. Zo wordt bijvoorbeeld een situatie tussen moeder en dochter aan de keukentafel gespeeld. Later bewerkt Bras het spel door intenties te versterken, teksten in te dikken of de mise-en-scène te veranderen, zo kan het zijn dat het gesprek zich helemaal niet meer aan tafel afspeelt, maar moeder en dochter naast elkaar op de grond liggen of zich met de tekst juist tot het publiek richten.

Geleide fantasie en geleide improvisatie

Een geleide fantasie is een verbeeldingsreis die begeleid wordt door de spelleider. Geleide fantasieën worden ingezet om de innerlijke beeldenstroom op gang te brengen. Ook dienen ze als schrijf- en vertelimpuls (Köhler, 2009). Van de respondenten werken Meyer en De Groot met geleide fantasieën. Meyer begint het maakproces met een uitgebreide verbeeldingsreis die de spelers als het ware terugleidt naar hun kindertijd. De Groot zet gedurende het proces meermaals geleide fantasieën in en coacht de spelers vervolgens vanaf de zijlijn in de vorm van geleide improvisaties. Deze gaan geleidelijk over in het regisseren van de mise-en-scène.

In de repetitie voor ‘ID’ vraagt De Groot de spelers terug te gaan naar een moment dat ze zich op school heel eenzaam voelden. Ze spreekt de spelers in de situatie in en richt zich hierbij op de herinneringsbeelden. Daarna vraagt ze de spelers zich lijfelijk heel klein te maken en als het ware ‘weg te kruipen’. De regisseuse observeert wat iedere speler doet, hoe de speler gaat zitten of liggen en welke uitdrukking er ontstaat. De speler waarvan zij het spel of beeld het meest aansprekend vindt zet zij vervolgens in het midden van het podium neer. Van hieruit regisseert ze het spel waarbij haar focus het versterken van het beeld van eenzaamheid is.

Samenvatting van onderzoeksresultaten bij subvraag 3

Theatermakers zetten de volgende werkvormen in om biografisch materiaal te verzamelen: interviews en groepsgesprekken, werken met meegebrachte voorwerpen, teksten en muziek, schrijf- en vertelopdrachten, spelimprovisaties, geleide fantasie en geleide improvisatie en het naspelen van situaties uit de eigen biografie. De werkvormen worden enerzijds ingezet om biografisch materiaal ‘op te halen’, om herinneringen op te wekken en verhalen te verzamelen, anderzijds om theatraal bruikbare teksten, beelden en spelreeksen voor de voorstelling te vergaren. Het gaat dus niet alleen

om het verzamelen en uitdiepen van ‘inhoud’, maar tevens om het verzamelen van ‘inhoud in vorm’. Hierdoor wordt bij de speler meteen distantie gecreëerd tot het materiaal (Plath, 2009). De meeste respondenten raden daarom het naspelen van situaties uit de eigen biografie af. Van de auteurs zetten vooral makers in het wijktheater deze werkvorm in (Broers en Hautvast, 2006). Om ervoor te zorgen dat materiaal uit de repetities niet verloren gaat, werken veel makers, waaronder respondenten, met geluids- en video-opnames. De opnames worden vervolgens gebruikt om de eigenheid van de speler, in vorm van zinswendingen, gedachtensprongen of klankkleur, in de uiteindelijke tekst naar voren te laten komen (Broers en Hautvast, 2006). Ook bepaalde lichaamshoudingen, bewegingen of ‘trekjes’ van spelers kunnen zo worden bewaard en bewust in de voorstelling worden geïntegreerd. Sommige theatermakers, zoals de respondenten De Groot en Bras, starten al gedurende de initiatiefase (dus bij het verzamelen van materiaal) met regisseren. Zij oefenen actief invloed uit op het spel en coachen de spelers vanaf de zijlijn.

3.4 Strategieën om distantie te bewerkstelligen

Antwoord op subvraag 4 - Welke strategieën zetten theatermakers in om bij de speler distantie tot de eigen biografische inbreng te bewerkstelligen?

“Wanneer de acteurs hun eigen verhaal presenteren is het juist van belang dat ze er afstand van kunnen nemen, om zo tot de kern van het verhaal te kunnen komen” (Gogh, 2006, p. 45).

Het spelen in een biografische voorstelling vraagt om een specifieke speelwijze omdat de speler in de meeste gevallen als zichzelf, en niet als personage, op het podium staat. Pinkert (2007) noemt in deze context de kaders van Kirby: non-acting, simple acting en complex acting. Bij non-acting is de speler aanwezig op het podium zonder actief te zijn, bij simple-acting is de speler present op het podium en deelt hij iets over of van zichzelf vanuit een emotionele betrokkenheid en met complex-acting wordt het spelen van een fictief personage bedoeld. Bij biografisch theater is vaak sprake van simple acting of een combinatie van de drie speelstijlen, de speler staat dus vaak ‘als zichzelf’ op het podium. Zoals gezegd kunnen er bij het vertellen of spelen van biografische verhalen emoties los komen. Dat is in de repetitie niet erg, maar deze emoties moeten op het moment van de voorstelling voor de speler beheersbaar zijn. Een zekere mate van distantie tot de spelinhoud is dus van belang. Hieronder worden strategieën toegelicht die theatermakers inzetten om distantie bij de spelers te bevorderen.

Distantie door theatrale vormgevingsmiddelen

Herrbold (2012) stelt dat esthetische middelen ingezet moeten worden om de speler te beschermen en voor distantie te zorgen. Plath (2009) traint haar spelers in het werken met theatrale middelen als tableau, tafereel en slow-motion alvorens ze begint met het verzamelen en vormgeven van biografische verhalen. Deze middelen vormen een soort ‘taal’ waarmee de spelers leren zich uit te drukken. Door de individuele verhalen middels deze vormen te bewerken, worden deze volgens Plath naar een abstracter niveau getild. De spelers komen meer tot de kern van hun verhaal, waardoor dit in een algemenere context geplaatst wordt en aan objectiviteit wint. Volgens Plath zorgt het theatraal vormgeven op zich al voor distantie. Ernst sluit zich hierbij aan: “Brueche wie Bewegungssequenzen en visuelle Effekte sollen Distanz schaffen” (in Lippert, 2012, p. 99). Ook de respondenten zetten vormgevingsmiddelen als tableau, tafereel en muziek in om distantie bij de speler te bewerkstelligen. Daarnaast zetten zij veelvuldig het koor²⁰ in. Alle respondenten benadrukken het belang van de theatrale vormgeving. Materiaal dat de spelers inbrengen wordt door hen vanaf het begin, dus vanaf de eerste repetitie, in theatrale vormen gegoten.

²⁰ Het koor komt van oorsprong uit het Griekse theater. Hier maakt het zelden deel uit van de handeling maar staat ernaast. Het grijpt niet in, maar tracht de personages en/of het publiek tot andere inzichten te brengen door het spel te becommentariëren (Crombez, Koopmans, Peeters, Van Den Dries & Vanhaesebrouck, 2005). In het post-moderne en post-dramatische theater doet het koor opnieuw zijn intrede. Vaak fungeert het als spiegel of partner van het publiek en spreekt het het publiek direct aan. Door de letterlijke ‘massa’ van het koor krijgt hetgeen het koor zegt of doet gewicht (Lehmann, 2015). Het koor kan zowel verbaal (sprekend) als non-verbaal (bewegend) ingezet worden. Ook kan het eenstemmig en meerstemmig optreden. Het koor kan met het publiek, met de protagonisten en met zichzelf in dialoog gaan. Een koor hoeft niet noodzakelijk door veel spelers te worden gevormd; het kleinste koor bestaat uit twee spelers.

Distantie door episch spel²¹

Ook episch spel wordt door alle respondenten ingezet. Zo laat Meyer zijn spelers herhaaldelijk uit de gespeelde scène stappen om het spel te commentariëren vanuit de ‘ik-persoon’. De speler richt zich tot het publiek, hij doorbreekt de vierde wand²² en spreekt direct tot het publiek. De inleving die de speler in de scène voelt wordt hierdoor doorbroken. Het commentaar wordt relatief neutraal geleverd. Meyer oefent deze switch herhaaldelijk met de spelers. Ook Kassner, Grot en Bras zetten episch spel in, deels als onderbreking van een scène of spelreeks, deels als overgang tussen de scènes.

Distantie door focus op de techniek van het spel

Respondente De Groot benadrukt dat het letterlijk technisch maken van het spel helpt om distantie te creëren. Haar spelers hebben over het algemeen geen podiumervaring. Zij focust in de beginfase daarom op het aanleren van acteursvaardigheden. Hierbij richt ze zich niet op het aannemen van een rol, maar op de aanwezigheid van de speler in de spelruimte: ‘er staan’, ‘stem geven’, ‘concentratie richten’ en ‘contact maken met publiek en tegenspeler’ zijn vaardigheden die ze traint. Op het moment dat biografische verhalen theateraal bewerkt worden, grijpt ze telkens terug op deze vaardigheden. De aandacht van de speler wordt hiermee op technische aspecten van het spel gericht. Ook respondente Bras focust hier vroeg in het proces op. Zij regisseert al gedurende de materiaalverzameling actief in het vinden van aansprekende beelden en bewegingsreeksen en zet de spelers in vaste mise-en-scènes.

Distantie door indikken of veranderen van verhalen

Plath (2009) stelt dat biografische verhalen zowel vanuit esthetisch standpunt als om spelers te beschermen nooit ‘een-op-een’ op het podium getoond mogen worden, maar ‘gefilterd’ en ‘gebroken’ moeten worden. Sandler (2012) bewerkt de verhalen door ze sterk ingekort op te schrijven. Het indikken van de verhalen en het vastleggen van de tekst zorgen volgens haar al voor distantie. Zentschnig zegt in dit kader: “Ik heb het geconstrueerd en het is dan niet meer helemaal hun verhaal” (in Gogh, 2006, p. 43). Bij verschillende makers, waaronder Boers en Hautvast (2006), blijven desondanks originele formuleringen die typerend zijn voor de speler in de teksten bewaard. Zo verwerken de respondenten Van Hoof en Bras typerende slang of taal van de spelers in het script, dikken ze verhalen in en ordenen ze deze opnieuw. Respondent Meyer laat zijn studenten het eigen verhaal ‘in stukken hakken’: het verhaal wordt niet in chronologische volgorde (met een begin, midden en eind) verteld of gespeeld, maar opnieuw gerangschikt. Dit zorgt voor een zekere mate van abstractie. Sandler (2012) gebruikt ‘telling lies’ om distantie te bevorderen. Aan de verhalen worden onwaarheden of overdrijvingen gevoegd, waardoor ze uit de privésfeer worden getild. Respondent Kassner doet hetzelfde (zie paragraaf 3.3). Verschillende auteurs, zoals Herrbold (2012) en Köhler (2009), stellen dan ook dat categorieën als ‘waar/onwaar’ in het biografisch theater niet mogen gelden, omdat juist de ‘onwaarheden’ voor distantie kunnen zorgen.

²¹ Episch spel houdt in dat de vierde wand tussen podium en publieksruimte als het ware wordt doorbroken. De speler, of het personage dat hij speelt, richt zich direct tot het publiek, maakt contact met de toeschouwers, kijkt hen aan en spreekt tot hen: “Die Zuschauer werden direkt angesprochen und der Schauspieler spielt im Bewusstsein der gemeinsamen Anwesenheit” (Stegemann, 2014, p. 183). Het episch spel is ontstaan uit het theater van Bertold Brecht (Grimm, 1970).

²² De vierde wand in het theater is de denkbeeldige grens tussen podium en publiek. Voor de gespeelde personages is het publiek als het ware niet aanwezig, zij maken geen direct contact met het publiek. De toeschouwer is observator van de gespeelde situatie en kijkt er vanaf een afstand naar, zonder direct aangesproken te worden of zich in het gespeelde te mengen (Stegemann, 2014).

Distantie door inzetten van metaforen of symbolen

Metaforen en symbolen worden ingezet om in beeld en/of geluid bepaalde emoties uit te drukken zonder deze direct te uiten of te benoemen. Respondente Bras laat de spelers op zoek gaan naar teksten of muziek die een bepaalde emotie kunnen overbrengen die past bij het thema. Om het gevoel van eenzaamheid uit te drukken vraagt ze de speler bijvoorbeeld op zoek te gaan naar een passend kinderlied en dit mee te nemen naar de repetitie. Vervolgens wordt niet direct de eenzaamheid gespeeld, maar wordt het lied ingezet als metafoor. In improvisaties zoekt Bras samen met de spelers naar bewegende beelden die bepaalde emoties kunnen uitdrukken. Ook hierbij worden de emoties dus niet direct gespeeld of verteld maar worden deze uitgedrukt door symbolische bewegingen.

Respondente De Groot gebruikt 'typisch' meisjes- of jongens-spelmateriaal om in sprekende beelden gender-gedrag te verduidelijken. De spelers brengen hun boodschap woordeloos over door met het spelmaterial te spelen. Metaforen en symbolen zorgen voor distantie doordat de boodschap op een indirecte manier overgebracht wordt (Köhler, 2009).

Distantie door perspectiefwissel

Ook perspectiefwissel is een middel om distantie aan te brengen. Sandler (2012) laat de speler eerst zijn verhaal vertellen. Vervolgens wordt het vanuit twee perspectieven opgeschreven: de verteller schrijft het verhaal in de derde persoon op en een van de toehoorders in de 'ik-vorm'. Ook worden in de voorstelling sommige teksten niet voor gedragen door de 'eigenaar', maar door andere spelers. Zo wordt de hele groep 'eigenaar' van de individuele verhalen. Ook de respondenten Kassner en Bras werken volgens dit principe: nadat de biografische verhalen zijn ingebracht worden deze doorgegeven aan andere spelers. Het verhaal wordt dus niet door de 'eigenaar' bewerkt en gespeeld, maar door een of meerdere andere spelers. Hierdoor verandert het materiaal omdat iedereen weer net andere accenten legt of net iets anders in het verhaal ziet. Het verhaal krijgt hierdoor iets 'algemeen geldigs' en wordt als het ware uit de privé sfeer getrokken en 'van de groep' gemaakt. Dit kan er ook voor zorgen dat de blik van de eigenaar op het materiaal verandert. Plath (2009) noemt als mogelijkheid voor perspectiefwissel ook het werken met fictieve personages. Zo laat ze de speler bijvoorbeeld een personage bedenken dat het verhaal vertelt of vraagt ze de speler een genre als 'horror' of 'soap' te kiezen om het verhaal vorm te geven.

Samenvatting van onderzoeksresultaten bij subvraag 4

Theatermakers uit het veld zijn het erover eens dat het aanbrengen van distantie essentieel is in het biografisch theater. Dit blijkt zowel uit de literatuur als ook uit de interviews en observaties. Distantie kan worden bewerkstelligd met behulp van:

- Theatrale vormgevingsmiddelen
- Episch spel
- Focus op de techniek van het spel
- Indikken of veranderen van verhalen
- Metaforen en symbolen
- Perspectiefwissel

De respondenten stellen, net als auteurs als Herrbold (2012), Plath (2009) en Ernst (in Lippert, 2012), verder dat de theatrale vormgeving op zich al voor distantie zorgt. Vormgevingsmiddelen als tableaux, tafereel, bewegende beelden en het koor worden in deze context veel gebruikt. Verder worden episch

spel, het indikken of veranderen van verhalen en metaforen en symbolen ingezet om distantie te bewerkstelligen. Ook perspectiefwissel wordt ingezet, bijvoorbeeld door de ik-vorm te veranderen in de derde persoon of het verhaal te laten vertellen vanuit een personage. Tevens is perspectiefwissel mogelijk door verhalen aan andere spelers te geven. Wat de inhoud van verhalen betreft is ook het toevoegen van leugens of onwaarheden een manier om distantie te vergroten. Ook zorgt het verleggen van de focus op technische kanten van het spel volgens sommige theatermakers voor distantie.

3.5 Interventies en houdingsaspecten

Antwoord op subvraag 5 - Welke andere interventies of houdingsaspecten zijn in het biografisch theater expliciet van belang?

In deze paragraaf worden interventies of houdingsaspecten beschreven die in het biografisch theater expliciet van belang zijn en die nog niet eerder aan bod zijn gekomen. In verband met de beperkte omvang van deze scriptie is gekozen voor de meest opvallende aspecten die zowel uit de literatuur als uit de interviews en observaties naar voren zijn gekomen:

- Oprechte interesse en durven te raken
- Aandacht voor veiligheid
- Bepaling van het thema
- De speler waardig naar voren laten komen

Oprechte interesse en durven te raken

“Hoe dichterbij je durft te komen, hoe meer je nabijheid zoekt, hoe fundamenteeler de ervaringen zijn die je naar boven haalt” (Broers en Hautvast, 2006, p. 88)

Verschillende auteurs noemen een ‘gezonde portie nieuwgierigheid’ als noodzakelijke eigenschap voor theatermakers die biografisch willen werken. Zo is volgens Köhler (2009) de nieuwgierigheid van de maker naar de levensgeschiedenis van de spelers essentieel. Deze mag niet oppervlakkig zijn en ook niet alleen maar gericht op de artistieke omzetting; er moet daadwerkelijk interesse zijn in de mens. Als essentiële voorwaarde ziet Plath (2014) een oordeelvrije houding. Het meenemen van eigen standpunten of meningen ten opzichte van de spelersgroep werkt contraproductief, zowel in het kader van veiligheid als bij het uitdiepen van verhalen en thema’s (Köhler, 2009). Broers en Hautvast stellen: “Met een afstandelijke of een bij voorbaat gefilterde houding maak je afstandelijk of oppervlakkig theater” (2006, p. 91). Ook de respondenten zien nieuwgierigheid naar de speler en zijn verhaal als belangrijke eigenschap van de maker. De mate waarin men nieuwgierigheid toont en contact maakt verschilt per werkcontext. Meyer, die in opleidingscontext met grote groepen werkt, vindt het belangrijk waardering te tonen voor ‘wat zich laat zien op het podium’ en dit respectvol en warm te bejegenen, maar het verder daarbij te laten. De respondenten De Groot, Van Hoof en Bras, die met kleine groepen ervaringsdeskundigen werken, pleiten voor durf om dichtbij de speler en zijn emotie te komen, zowel in het delen van verhalen als in de regie. Zo regisseert De Groot actief vanaf de zijlijn. Haar credo is: “Wees niet bang voor emoties, maar zoek die juist op” (J. de Groot, persoonlijke communicatie, 24 februari 2016). Ook Broers en Hautvast adviseren “moed om spannende confrontaties aan te gaan” (2006, p. 88). Daarbij moeten de spelers zich wel ondersteund weten. Köhler (2009) voegt toe dat de theatermaker niet alleen sterke gevoelens van de speler moet kunnen toelaten, maar ook om moet kunnen gaan met zijn eigen geraaktheid en die van anderen. De respondenten beamen dat er in de repetities vaak emoties loskomen. Kassner en Meyer, die beiden in opleidingscontext werken, vinden het van belang dat de regisseur hier weliswaar ruimte voor geeft maar niet gaat psychologiseren. Zij waarschuwen voor het interpreteren of analyseren van verhalen die spelers inbrengen; de bedoeling is om theater te maken. De focus dient daarom altijd te liggen op het waarneembare spel. Respondente De Groot sluit zich hierbij aan. Ook zij pleit ervoor emoties de

ruimte geven en ‘er te laten zijn’. Daarna dient de focus echter weer verlegd te worden naar de voorstelling: ”Wat ik dan doe, is het meteen technisch maken, dus de focus ook van de speler verleggen naar de techniek van het spelen” (J. de Groot, persoonlijke communicatie, 24 februari 2016).

Aandacht voor veiligheid en een sfeer van vertrouwen

“De groepsvorming is erg belangrijk bij deze vorm van theater. De spelers moeten elkaar kunnen vertrouwen” (F. Bras, persoonlijke communicatie, 16 juni 2016).

Het werken met biografische verhalen vraagt, zoals gezegd, om aandacht voor veiligheid en een sfeer van vertrouwen. In de probleemstelling is geschetst dat er juist wat veiligheid van spelers betreft valkuilen schuilen in het werken met biografisch materiaal. Ook het belang van distantie is aan de orde gekomen (zie paragraaf 3.4). Verder zijn verschillende aspecten rondom veiligheid besproken, zoals oprechte interesse van de maker, een oordeelvrije houding en een transparante omgang met emoties. In deze paragraaf worden aspecten met betrekking tot veiligheid besproken die eerder nog niet aan de orde zijn gekomen.

Het gaat om theater maken, niet om therapie

Volgens auteurs als Neumann (2012) en Weintz (in Köhler, 2012) is - in het biografisch theater - de lijn tussen een artistieke en therapeutische ervaring dun. Juist daarom waarschuwt Herrbold (2012) dat biografisch theater niet met therapie verwisseld mag worden en dat de maker hier alert op moet zijn. Om te voorkomen dat spelers verkeerde verwachtingen hebben, adviseert Köhler (2009) vanaf het begin duidelijk te maken dat het niet om therapie gaat, maar om het maken van theater. Spelers die juist op zoek zijn naar therapeutische ervaringen, dienen volgens haar doorverwezen te worden naar het therapeutische circuit.

Voorzichtigheid bij onverwerkte thema's

Verder pleit Köhler (2009) pleit daarnaast voor voorzichtigheid met betrekking tot onverwerkte thema's. Zoals in paragraaf 1.3 is beschreven, waarschuwt Neumann (2008) in dit kader voor mogelijke beschadiging en her-traumatisering van spelers. Respondent Meyer stelt mede daarom altijd biografische aspecten uit de kindertijd van de spelers centraal. In zijn ervaring hebben de studenten met wie hij werkt hier meestal al een bepaalde afstand tot ontwikkeld. Ook Plath (2009) en Herrbold (2012), die beiden met jongeren werken, geven de voorkeur aan verhalen over vroegere ervaringen. Je bewust zijn van wie je voor je hebt en rekening houden met mogelijke traumatische ervaringen uit het verleden is desondanks belangrijk. De respondenten die in opleidingscontext werken, pleiten mede daarom voor het thematiseren van de kleine, schijnbaar alledaagse verhalen en niet de ‘big-life-events’. De respondenten die met ervaringsdeskundigen werken thematiseren deels wel extreme ervaringen, zoals huiselijk geweld in de voorstelling ‘Hartslag’. Om veiligheid te waarborgen werken De Groot en Van Hoof in deze productie daarom actief samen met een agoog die in dit thema is gespecialiseerd.

Eigenaarschap en vrijwilligheid

Wat de keuze van biografisch materiaal betreft is de speler vrij in wat hij wel of niet wil inbrengen (Köhler, 2009). Hij is eigenaar van zijn verhaal en bepaalt wat wel of niet op het podium komt. Ingebracht materiaal kan dus ook terug worden genomen of als dat gewenst is worden veranderd. Herrbold (2012) en Schmidt en Wolf (2014) wijzen spelers op het verschil tussen verhalen die ‘privé’ zijn en verhalen die ‘persoonlijk’ zijn. De grens ligt bij de vraag: Wat wil jij wel/niet met de groep delen? Volgens hen kunnen spelers zelf bepalen wat voor hen in deze categorieën valt. De respondenten Kassner en Meyer zien het als gedeelde taak tussen maker en spelers om persoonlijke grenzen te bewaken. Als voorwaarde voor het zelf kunnen bepalen van wat wel of niet wordt ingebracht, en dus voorwaarde voor eigenaarschap, gelden voldoende ‘ik-sterkte’ en draagkracht bij de speler. De theatermaker dient wat dit betreft een gedegen inschatting te kunnen maken (Köhler, 2009). Wat deelname aan biografische maakprocessen betreft noemt Herrbold (2012) verder vrijwilligheid als vereiste. Aangezien hier in opleidingscontext geen sprake van is, wijzen de respondenten Kassner en Meyer erop dat ook weerstand of weigering van spelers theatraal gethematiseerd kan worden en zodoende materiaal voor de voorstelling kan zijn. Ook zijn zoals gezegd de categorieën ‘waar/onwaar’ in het biografisch theater niet van toepassing. Overdrijvingen of ‘onwaarheden’ kunnen bewust worden toegepast.

Aandacht voor groepsdynamiek

Aandacht voor de groepsdynamiek is volgens Plath (2009) in het biografisch theater van groot belang. Het ensemble dient als team te functioneren, spelers hebben elkaars steun nodig, zowel gedurende het maakproces als tijdens de voorstellingen. Köhler (2009) adviseert spelers hiervan bewust te maken. Als er conflicten sluimeren in de groep moeten deze volgens Plath (2009) altijd voorrang krijgen en opgelegd worden. Om groepswording positief te beïnvloeden zetten verschillende makers warming-ups en vertrouwens oefeningen in (Köhler, 2009). De respondenten Bras, Kassner en Meyer werken met getrainde spelers. Zij zetten de oefeningen vooral in om de spelers in de juiste ‘mood’ te krijgen of voor te bereiden op vervolgoopdrachten. De Groot werkt met ongetrainde spelers en gebruikt warming-ups vooral in de acteurstraining. Volgens haar is het in het werken met ongetrainde spelers van groot belang het doel van oefeningen uit te leggen. Een warming-up die gericht is op contact maken, heeft een averechts effect als de spelers niet begrijpen waar deze voor bedoeld is. Wat het thematiseren van biografische verhalen betreft, raden Twijnstra et al. (2001) en Köhler (2009) aan om eerst te zorgen voor een veilige sfeer in de groep. Volgens hen zijn er weinig groepen die het aankunnen om meteen in de diepte te werken. De respondenten beamen dat veiligheid van groot belang is, maar beginnen in het maakproces vrijwel meteen met het benaderen van biografische aspecten. Hierbij speelt mee dat drie van hen met groepen werken die al een werkrelatie hebben opgebouwd en dus niet eerst aan de groepsvorming hoeven te werken. Alleen de respondenten De Groot en Van Hoof werken telkens met nieuwe groepen. Desondanks pleiten zij ervoor persoonlijke verhalen van begin af aan te thematiseren en “niet om de hete brij heen te praten” (J. de Groot, persoonlijke communicatie, 16 maart 2016). Directheid en openheid zorgen volgens De Groot juist voor veiligheid. Als voorwaarden ziet De Groot dat de spelers van begin af aan weten wat ze van het traject kunnen verwachten en dat de theatermaker daadwerkelijk contact durft te maken. Met betrekking tot het afstaan van verhalen aan andere spelers adviseert respondente Bras dit alleen te doen in een veilige groep waarin de groepsleden elkaar vertrouwen.

Reflectie van de maker

Tenslotte noemen Köhler (2009) en Plath (2009) reflectie van de maker op zichzelf als belangrijke tool voor het bewaken van veiligheid. Zij waarschuwen voor onbewuste manipulatie zijdens de regie. Het gevaar bestaat dat niet de speler, maar de belangen en het wereldbeeld van de maker centraal komen te staan. Köhler noemt dit “Gefahr der Zwangsdarstellung” (2009, p. 138), Herrbold spreekt over het misbruik van spelers als “Thesenträger” (2012, p. 21). De theatermaker dient zich tevens bewust te zijn van eigen voorkeuren en ideeën over wat hij ‘persoonlijk’, ‘waar’, ‘echt’ en ‘authentiek’ vindt. Het gevaar bestaat dat hij de spelers in toestanden brengt die volgens hem ‘echt’ of ‘authentiek’ zijn, maar die de spelers als onaangenaam of gênant ervaren. De spelers mogen niet ontbloot of tentoongesteld worden (Köhler, 2009). Het is daarom belangrijk om erop alert te zijn of de spelers zich kunnen identificeren met het gekozen concept en de esthetiek van de voorstelling. Ook is het van belang om eigen beweegredenen voor het maken van biografisch theater te achthalen (Köhler, 2009). Plath (2009) waarschuwt in dit kader voor teveel ijdelheid van de regisseur: de spelers en hun proces dienen centraal te staan. Het doel is dus niet het ‘applaus van het publiek’ of de voorstelling op zich, maar de weg ernaartoe.

Bepaling van thema's

“Ik kies een onderwerp omdat ik iets wil vertellen over iets dat mij bezig houdt (...) Eigenlijk probeer ik via de verhalen de wereld te begrijpen” (Zentschnig, in Gogh, 2006, p. 43).

Zoals hierboven gesteld is, in het kader van veiligheid, voorzichtigheid geboden met thema's die onverwerkt zijn en dient de theatermaker rekening te houden met de draagkracht van de speler. Een goede afstemming is hierbij van belang. Wat thematische bepaling betreft zijn er volgens Köhler (2009) verschillende ingangen: soms is er eerst het thema en worden spelers gezocht die hier ervaring mee hebben, soms is er eerst de groep en moet het thema nog bepaald worden. Van de respondenten werken De Groot en Van Hoof volgens het eerste principe. Bras maakt met een vaste spelersgroep voorstellingen over GGZ-gerelateerde onderwerpen; de specifieke thema's worden in overleg bepaald. De respondenten Meyer en Kassner werken in opleidingscontext en moeten thema's kiezen die voor alle groepsleden voldoende aanknopingspunten bieden. Bij Meyer staan zoals gezegd altijd biografische verhalen uit de kindertijd centraal. Kassner kiest telkens een ander thema, voorafgaand aan het proces. Köhler (2009) waarschuwt wat thematische bepaling betreft voor een te brede aanpak. Als het thema te globaal is, kan dit snel als ‘vaag’ worden ervaren en weerstand oproepen, stelt zij. Plath (2009) stelt juist het tegenoverstelde: zij werkt met vmbo-leerlingen, het thema van de voorstelling vormt zich al doende. Plath beschrijft mogelijke ingangen, zoals het werken vanuit tekst. Discussie over de tekst en zijn betekenis en improvisaties hieromtrent leiden dan als het ware tot een thema. Belangrijk is dat de spelers zich met het thema kunnen verbinden en dat de eigen ervaringen centraal staan. Ook Boers en Hautvast (2006) raden wat de thematische keuze betreft aan dicht bij de spelers te blijven. Zij waarschuwen voor het centraal stellen van standpunten of meningen, omdat deze eerder leiden tot het tonen van ‘buitenkantbeelden’. Tenslotte stellen Gogh (2006) en Twijnstra et al. (2001) dat ook de persoonlijke fascinatie van de maker bij de thematische keuze belangrijk is, ook hij moet zich met het thema kunnen verbinden. Daarnaast dient er rekening gehouden te worden met het te bereiken publiek.

De speler waardig naar voren laten komen

“Ik vind dat ik artistiek en inhoudelijk goede voorstellingen moet maken, anders moet ik geen theater maken. Maar de kern is echt: ik wil met de mensen aan de slag” (J. de Groot, persoonlijke communicatie, 24 februari 2016).

Biografisch theater is uiteindelijk vooral theater, dus bedoeld om te laten zien aan publiek. Aangezien persoonlijke verhalen van de spelers centraal staan, ligt het gevaar op de loer dat de voorstelling te privé wordt of uitmondt in pure "Selbstdarstellung" (Linck & Mieruch, 2012, p. 6). De toeschouwer voelt zich dan in de rol van voyeur gedrukt en neemt innerlijk afstand (Günster, 2012). In paragraaf 3.2 is gesteld dat de biografische verhalen die in de voorstelling getoond worden zichzelf moeten overstijgen (Herrbold, 2012). In de kern moet iets herkenbaars zijn waarmee het publiek zich kan verbinden. Naast de inhoudelijke verdieping van verhalen is ook de theatrale vormgeving van groot belang. De respondenten zien het als hun taak een mooi product neer te zetten. Met een amateuristische aanpak ondermijnt je volgens De Groot zowel de spelers als het publiek. Pas als de spelers terecht trots kunnen zijn, worden doelstellingen als emancipatie en egoversterking behaald. Ook de dialoog met het publiek komt pas tot stand als de toeschouwers zich daadwerkelijk in de voorstelling kunnen inleven en mee worden genomen in een esthetische ervaring. Respondente Bras, die met ervaringsdeskundigen producties maakt over GGZ-gerelateerde onderwerpen, zegt in dit kader: “Men verwacht weinig kwaliteit van ‘deze kwetsbare doelgroep’. Als wij aan die lage verwachtingen voldoen, werken wij juist stigmatisering in de hand” (F. Bras, persoonlijke communicatie, 16 juni 2016). Volgens Köhler (2009) dient de theatermaker daarom over vakmanschap te beschikken: hij moet verschillende stijl- en vormgevingsmiddelen beheersen, acteurs- en theaterconcepten kennen, dramaturgisch kundig zijn, ideeën hebben over hoe het materiaal theatraal gemaakt kan worden en vaardig zijn in het verdichten, comprimeren, componeren, ritmisch maken en variëren van het materiaal.

In de community arts wordt veelvuldig gediscussieerd wat voorop moet staan: het product of het proces. Erven stelt dat kunstenaars “de behoefte hebben een zo krachtig, mooi, evocatief, gelaagd mogelijk kunstproduct af te leveren” (2010, p. 96). Hij vraagt zich af wie de kunstenaar moet dienen, de kunsten of de mensen, en ziet een spanningsveld tussen het “opbouwen van oprechte relaties met deelnemers en het gelijktijdige verlangen om zo mooi mogelijk theater te maken” (Erven, 2010, p. 118). Plath (2009) zegt dat in het biografisch theater het product ‘voorstelling’ niet met de daadwerkelijke doelstelling van het werk verwisseld mag worden. Het proces is belangrijker dan het product, vindt zij. Volgens de respondenten Bras, De Groot en Van Hoof kan het een niet zonder het ander. Een mooie voorstelling maken is volgens hen geen doel op zich, maar een voorwaarde om het proces daadwerkelijk tot zijn recht te laten komen en daarmee onderdeel van dat proces.

Theaterrecensent Hillaert stelt: “Als de theatrale vormgeving je als toeschouwer dwingt om naar de speler op te kijken, voel je geen gêne, maar fascinatie. Bij de spelers zelf wordt dat trots, zelfwaarde, overtuigingskracht” (2009, p. 88). Hij pleit voor ‘waardigheid’ als voornaamste artistieke criterium: “De hamvraag zou moeten luiden: komen alle spelers, met elk hun eigen sterkte, waardig naar voren?” (Hillaert, 2009, p. 89). Onder respondenten en auteurs heerst eensgezindheid over het feit dat spelers in de voorstellingen in hun kracht moeten komen te staan en dat daar ook bijhoort dat de eigenheid van de speler benadrukt wordt. Er wordt in dit kader gesproken over het laten zien van de ‘authenticiteit’ van de speler, over ‘gebruiken waar iemand goed in is’ en over ‘het eigene, typische

benadrukken'. Volgens respondent Meyer liggen kwaliteiten van niet-professionele spelers juist in de ontmoeting met het publiek. Hij wil zijn studenten uitdagen om zichzelf als persoon in te brengen en op het podium te laten zien. Volgens hem ontstaat hier de ontmoeting die het biografisch theater zo bijzonder maakt; het publiek ziet niet alleen het gespeelde figuur maar ook de mens daarachter: "Das sind eigentlich die grossen Momente für mich: Wo's menschelt auf der Bühne. Und wenn das Menscheln durch eine kunstreiche Form so gerahmt ist, dass es einfach schön ist um an zu schauen" (J. Meyer, persoonlijke communicatie, 15 april 2016).

Samenvatting van onderzoeksresultaten bij subvraag 5

Interventies en houdingsaspecten die in het biografisch theater expliciet van belang zijn komen voort uit het biografisch karakter van de verhalen. Vooral het zorgen voor veiligheid wordt zowel door respondenten als door auteurs, waaronder Köhler (2009), Plath, (2009) en Herrbold (2012) herhaaldelijk onder de aandacht gebracht. Voor de theatermaker vormt dit als het ware een rode draad in het maakproces. Aandacht voor groepsdynamiek en beschermende factoren zijn hierbij van belang. Hier hoort bij dat de speler eigenaarschap ervaart met betrekking tot zijn inbreng en dat de maker bewust omgaat met de keuze voor een thema. Dat moet voldoende biografische aanknopingspunten bieden en de speler moet zich ermee kunnen verbinden. Afgeraden wordt te werken met onverwerkte thema's (Köhler, 2009; Neumann, 2012). Verder is oprechte interesse in de speler zijdens de regie vereist en moet de maker emoties van de speler kunnen hanteren. Wat de mate van afstand en nabijheid betreft, valt op dat respondenten en theatermakers die in opleidings- of schoolcontext werken ook pleiten voor nieuwsgierigheid en 'warm contact', maar voorzichtig zijn in het 'te dichtbij komen'. Interventies en houdingsaspecten van de maker worden dus beïnvloed door de spelersgroep en setting. De theatermaker dient zich er bewust van te zijn met wie hij werkt en in welke context (Köhler, 2009). Ethisch bewustzijn van de maker en zelfreflectie zijn eveneens van belang, artistieke belangen of de wens voor applaus voor het eigen werk mogen bij de theatermaker niet op de voorgrond staan (Plath, 2009). Tegelijkertijd wordt juist benadrukt dat de theatrale vormgeving, en dus vakmanschap, in het biografisch theater erg belangrijk is (Köhler, 2009). Kwalitatief sterke voorstellingen staan in dienst van de speler. Hij mag als persoon zichtbaar worden in de voorstelling en moet daarbij vooral in zijn kracht komen te staan en waardig voor de dag komen (Hillaert, 2009). Daar hoort ook bij dat de biografische verhalen zodanig bewerkt zijn dat zij de privésfeer overstijgen en universele zeggingskracht krijgen.

Hoofdstuk 4: Conclusie, discussie en aanbevelingen

In dit hoofdstuk wordt de conclusie van dit onderzoek geformuleerd. Tevens wordt kritisch gereflecteerd op methodische en inhoudelijke aspecten van het onderzoek. Ten slotte worden aanbevelingen gedaan voor mogelijk (vervolg-)onderzoek.

4.1 Conclusie

De centrale vraag van dit onderzoek is:

Wat zijn kenmerkende principes in het werk van theatermakers wanneer de biografische verhalen van de spelers de stof zijn voor de voorstelling?

Uit het onderzoek komt een aantal principes naar voren die door een groot deel van respondenten en auteurs worden gedragen en als kenmerkend kunnen worden beschouwd. Bij de formulering van principes is gelet op zo grootst mogelijke consensus. Waar verschil in mening bestaat, bijvoorbeeld door het verschil in setting, wordt dit toegelicht. In verband met de leesbaarheid worden in onderstaande niet opnieuw alle bronnen genoemd die de uitkomsten ondersteunen, maar noem ik bij elk principe enkele exemplarische bronnen.

Principe 1: Doelstellingen zijn vooral gericht op de speler

Overkoepelend kan gezegd worden dat theatermakers uit het veld betekenisvol theater willen maken. Doelstellingen die uit het onderzoek naar voren komen zijn: dialoog tussen speler en publiek tot stand brengen (Kieboom en Smit, 1997), maatschappelijke veranderingen in gang zetten (Warstat, 2015), cultuurparticipatie bevorderen (Willemse, 2011), leren van esthetische principes (Köhler, 2009), reflectie van de speler op zichzelf (Herrbold, 2012) en het versterken van zijn eigenwaarde en identiteit (Köhler, 2009). Sommige van deze doelen richten zich zowel op de speler als op het publiek, andere zijn echter uitsluitend op de speler en zijn ontwikkeling of persoonsvorming gericht.

Principe 2: Aandacht voor een kwalitatief sterk eindproduct in dienst van het proces

Vanuit bovenstaande doelstellingen is het logisch dat theatermakers in het biografisch theater grote waarde hechten aan het proces. Aandacht voor een kwalitatief sterk eindproduct is desondanks van groot belang (Köhler, 2009). Pas als de voorstelling theatraal en inhoudelijk aansprekend is vorm gegeven, wordt het publiek daadwerkelijk bereikt en meegenomen in de verhalen. En pas dan kan inhoud getransporteerd worden en ontstaat er dialoog (F. Bras, persoonlijke communicatie, 16 juni 2016). Hier hoort ook bij dat de verhalen van de spelers uit de privésfeer worden getild, over zichzelf uitstijgen en in hun kern universele zeggingskracht hebben of krijgen. Verder staat het eindproduct in het biografisch theater niet op zichzelf, maar is onderdeel van het proces. Een kwalitatief sterk eindproduct dient als het ware het proces, omdat het de speler in zijn kracht laat staan (J. Groot, persoonlijke communicatie, 24 februari 2016).

Principe 3: Veiligheid is een voorwaarde

Aandacht voor veiligheid en een sfeer van vertrouwen zijn van groot belang in het biografisch theater. Intieme grenzen van spelers dienen, zowel door de maker als ook door groepsleden, gerespecteerd te worden. Het bewaken van grenzen zien sommige makers als gedeelde verantwoordelijkheid van

henzelf en de spelers. Een voorwaarde is dat spelers voldoende gevestigd zijn in hun persoonlijkheid (Köhler, 2009). Aandacht van de maker voor de doelgroep waarmee hij werkt is dus essentieel. Het eigenaarschap van verhalen ligt altijd bij de speler. Hij bepaalt wat hij wel of niet inbrengt en wat wel of niet in de voorstelling terechtkomt. Categorieën als ‘waar’ of ‘onwaar’ zijn hierbij niet van belang (Herrbold, 2012). Met betrekking tot de groepsdynamiek is het taak van de maker om waar nodig sturend op te treden. Waardeoordelen ten opzichte van ingebrachte verhalen werken contraproductief wat veiligheid betreft. Ook dient de maker zijn eigen beweegredenen om biografisch te werken te achtervragen. Het gevaar bestaat dat hij zijn eigen ideeën, voorkeuren of meningen transporteert in de voorstelling. Dat geldt ook voor de gekozen esthetiek of vormgeving (Köhler, 2009).

Principe 4: Het maakproces bestaat uit drie fases

Theatermakers hanteren gedurende het maakproces drie fases: de initiatiefase, componeerfase en regiefase (Twijnstra et al., 2001). Deze fases zijn gelijk aan die in ‘gewone’ dramatiseringsprocessen. In de initiatiefase zijn kerntaken het bepalen van thema en vorm van de voorstellingen en het verzamelen van biografisch materiaal. In de componeerfase staan het uitdiepen en theateraal maken van het materiaal, het bepalen van de dramaturgische lijn en - waar nodig - het schrijven van het script centraal. In de regiefase gaat het om het aanscherpen en reproduceerbaar maken van het spel en het vastleggen van vormgevingselementen, zoals decor, kostuum en muziek. Ook deze kerntaken verschillen in principe niet van kerntaken in ‘gewone’ dramatiseringsprocessen. Het biografisch karakter van de verhalen vraagt echter om extra aandacht voor kerntaken die in het biografisch theater in bijzondere mate van belang zijn: zorgen voor veiligheid, het aanbrengen van distantie bij de speler en het naar voren laten komen van eigenheid en kwaliteiten van de speler.

Principe 5: Het thema moet passen bij de groep

Wat thematische bepaling betreft is het de vraag wat er eerst is: het thema of de groep. In het eerste geval worden spelers gezocht die specifieke ervaring hebben met het thema. Als de groep er eerst is, zal een thema gekozen moeten worden dat voor iedereen biografische aanknopingspunten biedt.

Belangrijk is dat de spelers zich met het thema kunnen en willen verbinden. Aangeraden wordt om ervaringen centraal te stellen en niet meningen of standpunten (Boers en Hautvast, 2006).

Voorzichtigheid is geboden bij onverwerkte thema's; de theatermaker dient rekening te houden met de draagkracht van de spelers (Köhler, 2009). Thema's kunnen in het begin van het proces worden vastgelegd, al dan niet in overleg met de groep, of al doende ontstaan. Een thematische focus wordt over het algemeen aangeraden: een te brede aanpak waardoor het thema diffuus blijft kan door de spelers als vaag worden ervaren en demotiverend werken (Twijnstra et al., 2001).

Principe 6: Niet alleen ‘inhoud’ wordt verzameld, maar ‘inhoud in vorm’

Bij het verzamelen van biografisch materiaal wordt niet alleen ‘inhoud’ verzameld, dus niet alleen de verhalen zelf. Verzameld worden ook bruikbare theatrale vormen waarin de verhalen kunnen worden gegoten (Köhler, 2009). Werkvormen voor het verzamelen van pure ‘inhoud’ zijn interviews en groeps gesprekken. Werkvormen die ingezet worden om ‘inhoud in vorm’ te verzamelen zijn: werken met meegebrachte voorwerpen, teksten en muziek, schrijf- en vertelopdrachten, spel improvisaties, geleide fantasieën en geleide improvisaties en het naspelen van situaties uit de eigen biografie. Deze werkvormen worden enerzijds ingezet om biografisch materiaal ‘op te halen’, om herinneringen op te

wekken en verhalen ('inhoud') te verzamelen, en anderzijds om theateraal bruikbare teksten, beelden en spelreeksen ('inhoud in vorm') voor de voorstelling te vergaren. Het merendeel van de makers raadt het directe naspelen van situaties uit de biografie van spelers af, omdat het weinig theateraal is en dus weinig 'vorm' biedt. Zij pleiten ervoor het spel van begin af aan zo theateraal mogelijk te maken. Hierbij speelt ook mee dat het verzamelen van materiaal via theaterale vormen meteen voor distantie zorgt (R. Kassner, persoonlijke communicatie, 1 mei 2016).

Principe 7: Distantie tot de spelinhoud wordt bewerkstelligd

Het aanbrengen van distantie is essentieel in het biografisch theater (Herrbold, 2012). De speler brengt verhalen in uit de eigen biografie. Vaak zijn dit kwetsbare verhalen, die voor de speler betekenis en waarde hebben. Bij het vertellen of spelen van deze verhalen kunnen emoties loskomen. In de repetitie is dat, mits ze worden opgevangen, niet erg, maar op het moment van de voorstelling moeten deze beheersbaar zijn. Het is niet de bedoeling dat de speler als privé-persoon het podium betreedt of in zijn eigen geraaktheid 'verdrinkt'. De persoonlijke verhalen moeten dus speelbaar worden gemaakt (Köhler, 2009). Distantie kan worden bewerkstelligd door de inzet van theaterale vormgevingsmiddelen, metaforen en symbolen, episch spel, het indikken of veranderen van verhalen, perspectiefwissel en focus op de technische aspecten van het spel. Het aanbrengen van distantie speelt gedurende het hele maakproces een rol.

Principe 8: Eigenheid en kwaliteiten van de speler worden benadrukt

De speler mag als persoon zichtbaar worden in het biografisch theater. Dat is niet alleen inhoudelijk relevant, maar ook in de vormgeving. De eigenheid van de speler wordt benadrukt door kenmerkende taal of typische 'trekken' in de vorm te bewaren. Zo werken veel makers bij het afnemen van interviews met opnames die vervolgens getranscribeerd worden. Bepaalde zinswendingen, gedachtensprongen of woordkeuzes blijven zodoende in de uiteindelijke tekst bewaard (Boers en Hautvast, 2006). Ook typische lichaamshoudingen of bewegingen van spelers worden bewust in de voorstelling geïntegreerd. De theatermaker mag de speler echter niet 'tentoonstellen'. De belangrijkste voorwaarde is dat de speler in zijn kracht komt te staan en zijn waardigheid behoudt (Hillaert, 2009). Om hiervoor te zorgen wordt gefocust op kwaliteiten van spelers en stemt de maker de theaterale vormgeving hierop af.

Principe 9: De theatermaker is oprecht geïnteresseerd en durft te raken

Van de theatermaker wordt oprechte interesse in de spelers gevraagd bij het maken van biografisch theater. Eigen standpunten of meningen van de maker dienen buiten beschouwing gelaten te worden (Köhler, 2009). Verder moet de maker daadwerkelijk contact kunnen en willen maken met de spelers en de spelers ook durven raken. Het exploreren en verdiepen van biografische verhalen kan emoties losmaken, zowel bij de speler als bij de groep of de maker zelf. Een transparante omgang met gevoelens en hetgeen zich in het moment aandient is van belang (J. Groot, persoonlijke communicatie, 24 februari 2016). De makers die in opleidingscontext werken adviseren tevens niet te psychologiseren en waarschuwen voor het analyseren of interpreteren van emoties of verhalen. De focus dient te liggen op het waarneembare spel (J. Meyer, persoonlijke communicatie, 4 maart, 2016).

Principe 10: Setting, spelersgroep, thematiek en doelstellingen beïnvloeden de werkwijze

Setting, doelgroep, thematiek en doelstellingen hebben invloed op de werkwijze. Wie in school- of opleidingscontext biografisch theater maakt kiest thema's die weliswaar raken, maar waar als het ware ook vluchtroutes in zitten voor spelers, zodat zij niet volledig 'met de billen bloot' hoeven te gaan (Sandler, 2012). Wie met ervaringsdeskundigen theater maakt zal over het algemeen dieper gaan in de thematische benadering. Dat heeft automatisch invloed op onder meer de omgang met afstand en nabijheid in contact, op de mate waarin spelers zich kwetsbaar zullen opstellen en de mate waarin ook de maker zich open moet stellen. Al deze factoren zijn met elkaar verbonden. Bewustzijn en reflectie van de maker zijn in dit kader van groot belang (Köhler, 2009).

Resumé

De geformuleerde principes hebben alles te maken met het biografisch karakter van het materiaal waarmee gewerkt wordt. Biografisch theater neemt de spelers als stof voor de voorstelling en zit daarmee dicht op de huid van de spelers. Soms kruipt het daaronder. Dat vraagt om specifieke aandacht van de theatermaker, om een 'eigen' manier van werken en om de motivatie om vooral de mens en zijn verhaal centraal te stellen en niet alleen artistieke belangen, de voorstelling, het publiek of het applaus. Dat betekent niet dat theatraliteit of artistiekheid hier onbelangrijk belang zijn; in tegendeel. Ze staan alleen niet op zichzelf. Ik ben benieuwd of makers die biografisch werken (en toevallig niet respondent waren) zich in bovenstaande principes zullen herkennen. Het zijn wat mij betreft geen 'dogma's', maar een poging om tot overkoepelende bevindingen te komen die bediscussieerd kunnen en willen worden. Ten slotte hoop ik dat het lezen van deze scriptie de een of andere theatermaker of theaterdocent nieuwsgierig heeft gemaakt naar het biografisch theater. Wie zin heeft gekregen om met zijn leerlingen of spelers verhalen op te halen en op de planken te brengen adviseer ik dat vooral te doen. Ik heb zelf ervaren dat dat niet alleen 'betekenisvol' maar vooral heel erg leuk is!

4.2 Discussie

De conclusies in dit onderzoek zijn gebaseerd op interviews en observaties van vier theatermakers en op literaire bronnen. Aangezien er relatief weinig over maakprocessen in het biografisch theater is gepubliceerd en ook het aantal respondenten beperkt is, is het de vraag in hoeverre de uitkomsten van het onderzoek valide zijn. Het is mogelijk dat toeval een rol speelt in de resultaten, bijvoorbeeld doordat juist deze vier respondenten zijn gekozen; wellicht werkt een vijfde maker geheel anders. De vraag is dus of op basis van de informatie van vier respondenten en enkele publicaties een sluitend antwoord gegeven kan worden op de onderzoeksvraag. Zijn de uitkomsten representatief? Zelf denk ik van wel, omdat de onderzoeksresultaten, ongeacht van de invalshoek, telkens weer op dezelfde principes wezen. De uitkomsten waren dus grotendeels eenduidig. Respondenten en auteurs spraken elkaar weinig tegen en waar ze dat deden was dit te verklaren vanuit het verschil in setting of werkcontext. Desondanks zijn er kanttekeningen te zetten gezien het beperkte aantal respondenten en auteurs.

Verder zijn de werkcontexten van de respondenten nogal verschillend: twee respondenten werken met kleine groepen ervaringsdeskundigen voor een periode van enkele maanden, de twee anderen werken juist met grote groepen in opleidingscontext gedurende enkele dagen of weken. Ook de contexten die in de literatuur behandeld worden verschillen van elkaar: producties met ervaringsdeskundigen, schooltheater-producties, wijktheater, enzovoort. In eerste instantie zag ik het verschil in werkcontext vooral als voordeel. Op deze wijze kon ik immers in de breedte de principes in het werk van theatermakers onderzoeken. Tevens hoefde ik hierdoor weinig literatuur uit te sluiten. Aangezien er weinig is gepubliceerd was het ‘aanbod’ aan bruikbare literatuur anders erg beperkt geweest. Het verschil in context heeft er echter ook voor gezorgd dat ik sommige principes minder scherp neer kon zetten, omdat deze wat meer voor de een en wat minder voor de ander gelden. Het voordeel is dat de principes die nu zijn geformuleerd een breed spectrum aan werkcontexten afdekken, het nadeel is dat ze voor elke setting apart wat ‘globaler’ gelden. Een focus per setting zou mijns inziens tot nog explicietere bevindingen leiden.

Ten slotte heb ik in het onderzoek voornamelijk op bepaalde aspecten in de maakprocessen gefocust, zoals de initiatiefase. De componeer- en regiefase hebben hierdoor minder aandacht gekregen. Vooral een grotere focus op het tot stand komen van de dramaturgie en het schrijfproces zullen waarschijnlijk nog andere principes aan het licht brengen.

4.3 Aanbevelingen

Het lijkt mij zinvol om - meer dan nu in het veld gebeurt - theatrale maakprocessen te beschrijven naar aanleiding van 'best practices'. In paragraaf 1.2 is aangevoerd dat er behoefte is aan onderzoek en het schriftelijk vasthouden van maakprocessen. In mijn zoektocht naar bruikbare literatuur werd dat goed duidelijk. Beschrijvingen van werkprocessen zijn niet alleen voor het biografisch theater nodig, maar ook voor aanverwante genres. Wat de resultaten van dit onderzoek betreft ben ik zoals gezegd benieuwd of ook andere makers in het veld zich kunnen vinden in de geformuleerde principes.

Verder kwam ik gedurende het vooronderzoek zowel in de literatuur als in gesprekken een groot aantal begrippen voor aan elkaar verwante genres tegen. Soms werd hetzelfde bedoeld, maar was de terminologie verschillend en soms werd hetzelfde begrip gebruikt voor twee inhoudelijk verschillende zaken. Dit schept verwarring. Internationaal gezien wordt de zaak nog ingewikkelder, omdat verschillende landen verschillende begrippen hanteren die soms niet direct te vertalen zijn. Ik pleit voor debat in het veld over de aanduiding van aan elkaar verwante genres. Daarnaast kan onderzoek gericht op het definiëren van de verschillende genres helpen om orde te scheppen. Hierbij is het van belang om te kijken naar 'hoofdgenres' en 'subgenres'.

Een van de kernbegrippen van deze scriptie is 'distantie'. Deze wordt volgens het veld bewerkstelligd door de theatrale vormgeving. De vraag is echter hoe dit concreet in zijn werk gaat. In dit onderzoek zijn de tactieken in kaart gebracht die theatermakers inzetten om distantie te bewerkstelligen. Voor sommige tactieken is meteen zichtbaar hoe distante werkt, bijvoorbeeld voor het afgeven van verhalen. Het is goed voor te stellen dat de speler meer afstand tot de inhoud ervaart op het moment dat hij niet zijn eigen verhaal speelt of vertelt maar dat van een ander. Maar welke factoren zorgen ervoor dat distantie wordt ervaren bijvoorbeeld bij het vormgeven van je eigen verhaal in tableaux of bewegende beelden? Ik ben hier bewust niet nader op ingegaan, aangezien dit slechts zijdelings aan de onderzoeksvraag raakte. Uit de literatuur, interviews en observaties is duidelijk geworden dat distantie werkt en welke technieken hiervoor worden ingezet, maar ik heb geen sluitend antwoord kunnen vinden op de vraag *hoe* distantie werkt.

Ten slotte ben ik door de opleiding Creatieve Therapie van de Hogeschool van Arnhem en Nijmegen gevraagd om een voorstel te doen voor vervolgonderzoek gericht op de inzet van biografisch theater in dramatherapeutische context. Het is de bedoeling dat dit wordt uitgevoerd door studenten. Gezien de deadline van deze scriptie is het voor mij nu te vroeg om hier een concreet voorstel te formuleren. Ik zie zowel mogelijkheden voor onderzoek naar (beoogde) therapeutische effecten van biografisch theater als naar werkwijzen van dramatherapeuten in het veld.

Bronnenlijst

- Arendsen, N. (2012). *Nederlandse wijktheatermakers: verantwoordelijk voor de regie of therapie?* (Bachelorthese Theater- Film- en Televisiewetenschappen). Universiteit Amsterdam.
- Bidlo, T. (2006). *Theaterpädagogik: Einführung*. Essen: Oldib Verlag.
- Biesta, G. (2012). *Goed onderwijs en de cultuur van het meten: Ethiek, politiek en democratie*. Den Haag: Boom Lemma Uitgevers.
- Boers, J. & Hautvast, M. (2006). *Community Theatre Methodiek: Een praktische handleiding*. Utrecht: Drukkerij Pascal.
- Bundesverband Theaterpädagogik. Geraadpleegd op 25 juni 2016, van <http://www.butinfo.de/theaterpaedagoge-in-but>
- Cremer, M. (1997). Momentaufnahmen des Autobiographischen Theaters – mein Ich und mein Du. – In I. Hentschel, K. Hoffmann & F. Vaßen (Hrsg.), *Brecht & Stanislawski und die Folgen* (pp. 215 - 222). Berlin: Henschel.
- Cremer, M. (2006). *Der unsichtbare Zuschauer*. St. Vith: Pro D&P.
- Crombez, T., Koopmans, J., Peeters, F., van Den Dries, L. & Vanhaesebrouck, K. (2005). *Theater: Een Westerse Geschiedenis*. Leuven: Uitgeverij Lannoo Campus.
- Dreyse, M. (2012). Rhetoriken des Realen. Die Inszenierung von autobiografischem Material im zeitgenössischen Theater. *Biografie. Theater. Fokus Schultheater 11. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung. Bundesverband Darstellendes Spiel (Hrsg.)*, 2012 (11), pp. 8-16.
- Engelhart, A. (2013). *Das Theater der Gegenwart*. München: Verlag C.H. Beck oHG.
- Erven, E. (2001). *Community Theatre: Global Perspectives*. New York: Routledge.
- Erven, E. (2007). Een rijkgeschakeerd veld. In B. Cornelissen en I. Smit (Red), *Zo doen ze dat!: regisseren en theater maken in het amateurtheater* (pp.164 -166). Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books.
- Erven, E. (2010). *Leven met verschillen: Jonge Theatermakers op zoek naar zichzelf als kunstenaar in de wijk*. Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books.
- Erzählend Spielen (2016). Fachhochschule Osnabrück, Institut für Theaterpädagogik. [niet gepubliceerd]. Handout.
- Firma Zorgbehang. Geraadpleegd op 25 juni 2016, van <https://defirmazorgbehang.nl/de-firma/werkwijze/>
- Gogh, M. van. (2006). "Nogmaals: Eris." *Een onderzoek naar Documentaire Theater: haar eigenschappen, haar maakproces* (Masterthesis Professional School of the Arts Utrecht). Gedownload op 1 april 2016, van <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/20912>

Günster, B. (2012). Der Moment der Berührung. *Biografie. Theater. Fokus Schultheater 11. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung. Bundesverband Darstellendes Spiel (Hrsg.)*, 2012 (11), pp. 60-62.

Hagenaars, P., Hoorn v. M. en Hermanussen, M. (2016). *Rapportage Enquete Leerkrachten PO & Kunstvakdocenten VO over het Eindadvies Platvorm Onderwijs 2032*. Gedownload op 1 april 2017, van http://www.vls-cmh.nl/wp-content/uploads/2016/12/Rapportage_PO_VO_Onderwijs2032.pdf

Hentschel, U. (2007). Wie Wirklich ist die Wirklichkeit? Realitäten im Theater und in der Theaterpädagogik. *perfekt. verspielt. Fokus Schultheater 06. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung. Bundesverband Darstellendes Spiel (Hrsg.)*, 2007 (6), pp. 24-31.

Herrbold, G. (2012). Der Glamour der Peripherie. *Biografie. Theater. Fokus Schultheater 11. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung. Bundesverband Darstellendes Spiel (Hrsg.)*, 2012 (11), pp. 17-22.

Hillaert, W. (2009). 'Recensent zkt. nieuwe bril'. Gedownload op 1 april 2016 van <http://demos.be/kenniscentrum/artikel/recensent-zkt-nieuwe-bril>

HKU. Geraadpleegd op 25 juni 2016, van <https://www.hku.nl>

Hoeksma, A. (2010). *Dramaturgie van de Viewpoints: Een onderzoek naar de mogelijke rol van dramaturg binnen en artistiek proces waarin gebruik wordt gemaakt van Viewpoints* (Masterthese Theatre Studies). Universiteit Utrecht, Utrecht.

Hoeven, M. et al. (2014). *Cultuur in de Spiegel in de Praktijk: Een leerplankader voor cultuuronderwijs*. SLO (nationaal expertisecentrum leerplanontwikkeling). Gedownload op 1 april 2017, van <http://www.slo.nl/downloads/2014/cultuur-in-de-spiegel.pdf/>

Kerntaak. In Encyclo. Geraadpleegd op 1 april 2016, van <http://www.encyclo.nl/lokaal/10128>

Kerntaak. In Van Dale. Geraadpleegd op 1 april 2016, van <http://www.vandale.nl/opzoeken?pattern=kerntaak&lang=nn>

Kieboom, A. & Smit, A. (1997). *Het Rotterdams Wijktheater: Theater voor en door buurtbewoners*. Alphen a/d Rijn: Drukkerij Haasbeek.

Köhler, N. (2008). Vom Leben zur Kunst. Biographische Theaterarbeit in der produktionsorientierten Theaterpädagogik. In L. Neumann, D. Müller-Weith & B. Stoltenhoff-Erdmann (Hg.), *Spielend Leben Lernen* (pp. 259 - 277). Berlin: Schibri-Verlag.

Köhler, N. (2009). *Biografische Theaterarbeit zwischen kollektiver und individueller Darstellung: Ein theaterpädagogisches Modell*. (Dissertation Universität Hildesheim). München: Kopaed Verlag.

Köhler, N. (2011). Biografisches Theater. In D. Linck & G. Mieruch (Red), *Reader zur Fachtagung Theater und Biografie Schultheater der Länder 2011 Düsseldorf* (pp. 7 - 18). Gedownload op 1 april 2015, http://www.sdl2011.de/downloads/sdl2011_ft_reader.pdf

Köhler, N. (2012). Biografisch - Praktisch - Gut. *Biografie. Theater. Fokus Schultheater 11. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung. Bundesverband Darstellendes Spiel (Hrsg.)*, 2012 (11), pp. 23-27.

Köhler, N. (2012). Theater als biografische Kommunikation. *Biografie. Theater. Fokus Schultheater 11. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung. Bundesverband Darstellendes Spiel (Hrsg.)*, 2012 (11), pp. 64-68.

Kuppers, P. (2007). *Community Performance: An introduction*. New York: Routledge.

Lazaroms, M. (2010): *Documentair Theater: Uitdagingen voor theatermakers om met theater als vluchtige kunstvorm het documentaire te benaderen* (Masterthese Theatre Studies). Universiteit Utrecht.

Lehmann, H. (2015). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Lippert, G. (2012). Ein fiktiver Dialog: Dramaturg und Theaterlehrer betwixt and between. *Biografie. Theater. Fokus Schultheater 11. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung. Bundesverband Darstellendes Spiel (Hrsg.)*, 2012 (11), pp. 96-100.

Looveren, M. van (2010). Balanceren op de breuklijn tussen sociaal en artistiek. *Community art. Boekman: Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, 2012 (82), pp. 41-49.

McAvinchy, C. (2014). *Performance and Community: Commentary and Case Studies*. London: Bloomsbury.

Mise-en-scène. In Encyclo. Geraadpleegd van <http://www.encyclo.nl/begrip/mise-en-scène>

Moviera. Geraadpleegd op 1 april 2016, van <http://www.moviera.nl>

Movisie. Geraadpleegd op 1 april 2016, van <https://www.movisie.nl>

Müller, C (2015). *Forschendes Theater Chancen und Potential im Kontext von Spracherwerb, transkultureller Landeskunde und studentischer Performance*. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin. Gedownload op 20 oktober 2015 van <http://verlag.tu-berlin.de>

Neumann, L. (2008). Biografisch zentrierte Theaterarbeit, Einleitung. In L. Neumann, D. Müller-Weith & B. Stoltenhoff-Erdmann (Hg.), *Spielend Leben Lernen* (pp. 226 - 250). Berlin: Schibri-Verlag.

Neumann, L. (2008). Biografiearbeit in der Drama- und Theatertherapie. In L. Neumann, D. Müller-Weith & B. Stoltenhoff-Erdmann (Hg.), *Spielend Leben Lernen* (pp. 293 - 323). Berlin: Schibri-Verlag.

Neumann, L. (2008). Ernstfall im Spielraum: Biografiearbeit in der Theaterpädagogik aus drama- und theatertherapeutischer Sicht. In L. Neumann, D. Müller-Weith & B. Stoltenhoff-Erdmann (Hg.), *Spielend Leben Lernen* (pp. 324 - 441). Berlin: Schibri-Verlag.

Plath, M. (2009). *Biografisches Theater in der Schule: Mit Jugendlichen inszenieren: Darstellendes Spiel in der Sekundarstufe*. Weinheim: Beltz Verlag.

Plath, M. (2014). *Partizipativer Theaterunterricht mit Jugendlichen: Praxisnah neue Perspektiven entwickeln*. Weinheim: Beltz Verlag.

Platform Onderwijs (2015). *Ons onderwijs 2032 Eindadvies*. Den Haag: Platform Onderwijs. Gedownload op 1 april 2017, van <http://onsonderwijs2032.nl/wp-content/uploads/2016/01/Ons-Onderwijs2032-Eindadvies-januari-2016.pdf>

Principe. In Van Dale. Geraadpleegd van <http://www.vandale.nl/opzoeken?pattern=principe&lang=nn>

Sandler, E. (2012). Herzblut. *Biografie. Theater. Fokus Schultheater 11. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung. Bundesverband Darstellendes Spiel (Hrsg.)*, 2012 (11), pp. 74-87.

Shailor, J. (2011). *Performing New Lives: Prison Theatre*. London: Jessica Kingsley Publishers.

Schlewitt en Brenk (2014). Vorwort. In: Nikitin, B., Schlewitt, C. & Brenk, T. (Hg.). *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit: Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater* (pp. 7 - 11). Berlin: Theater der Zeit.

Schmidt, W. en Wolf, C. (2016, mei 5). Kurs Biografisches Theater. [niet gepubliceerde cursus]. Heidelberg: Theaterwerkstatt Heidelberg & Theaterpädagogische Akademie. .

Schweitzer, P. (2007). *Reminiscence Theatre: Making theatre from memories*. London: Jessica Kingsley Publishers.

Spectrum. Geraadpleegd op 1 april 2017, van <https://www.spectrumelan.nl/wat-wij-doen>

Stadsschouwburg Amsterdam (2017). *Brandstichter Festival*. Flyer.

Stegemann, B. (2014). *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit.

Swyzen, C. (2012). *Tussen waarheid en waarachtigheid: Het traject van mondelinge bron tot theaterproject*. Leuven: Acco.

Theaterwerkstatt Heidelberg promofilm. Geraadpleegd op 1 april 2016, van <https://www.youtube.com/watch?v=X-KgvvmAFII>

Trailer Firma Zorgbehang. Geraadpleegd op 1 april, van <https://defirmazorgbehang.nl/trailer-control-alt-delete/>

Twijnstra, R., van den Hurk P., Verspaget, B. (2001). *Dramatiseren: Van idee tot voorstelling*. Amsterdam: Uitgeverij IT&FB.

Verbatim Theatre, Drama online, Geraadpleegd van <http://www.dramaonlinelibrary.com/genres/verbatim-theatre-iid-2551>

Vogel, J. (2009). „Komm zeig mir deine Welt...!": *Biografisches Theater in der theaterpädagogischen Arbeit: Eine Möglichkeit zum Dialog zwischen Spieler und Zuschauer?* (Bachelorthese Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg). Gedownload op 20 oktober 2015, van http://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/uploadverzeichnis/downloads/AA_Juliane_Vogel.pdf

Vos, E. (2005). *De hele wereld is toneel: tekst beweging improvisatie*. Den Haag: Drukkerij Ando.

Warstat, M. (2015). Applied Theatre: Theater der Intervention. In Warstatt, M., Heinicke, J., Kalu, J., Möbius, J. & Siouzouli, N. (Red), *Theater als Intervention: Politiken ästhetischer Praxis* (pp. 6 - 27). Berlin: Theater der Zeit.

Weig, M. (2012). Biografie und Theater vs. Biografisches Theater. *Biografie. Theater. Fokus Schultheater 11. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung. Bundesverband Darstellendes Spiel (Hrsg.)*, 2012 (11), pp. 69-73.

HKU. Lectoraat voor Theatrale maakprocessen, geraadpleegd op 10 december 2015, van <http://www.hku.nl/OnderzoekEnExpertise/Lectoraten/AfgeslotenLectoraten/LectoraatTheatraleMaakprocessen.htm>

Dramatiseren. In Van Dale. Geraadpleegd op 1 april 2016, van <http://www.vandale.nl/opzoeken?pattern=dramatiseren&lang=nn#.V2EOH1dBbeQ>

Werkschau. In Duden. Geraadpleegd op 1 april 2016, van <http://www.duden.de/rechtschreibung/Werkschau>

Willemse, M. (2011). *Methodebeschrijving Wijktheater*. Databank Effectieve sociale interventies. Movisie. Gedownload op 20 oktober 2015, van [https://www.movisie.nl/sites/default/files/alfresco_files/Methodebeschrijving%20Wijktheater%20\[MOV-56002-0.4\].pdf](https://www.movisie.nl/sites/default/files/alfresco_files/Methodebeschrijving%20Wijktheater%20[MOV-56002-0.4].pdf).

Afbeeldingen

Titelpagina: Foto van de voorstelling ‘Erwachsen werden ist nichts für Kinder’, Fachhochschule Osnabrück, Institut für Theaterpädagogik
Meyer, J., persoonlijke communicatie, 1 april 2016.

Pagina 6: Foto van krantenartikel “Hoe Sandro de voetbal inruilde voor een jurk”
Gedownload op 1 april 2017, van <http://www.theater-aanz.nl/assets/Uploads/Artikel-ID-in-de-Gelderlander-2-2-2016.pdf>

Bijlage 1: Foto's van de voorstelling ‘ID’, Theater AanZ
Gedownload op 1 april 2017, van <http://www.theater-aanz.nl/fotos/album/id>

Bijlage 2: Foto's van de voorstelling ‘Controle Alt Delete’, Firma Zorgbehang
Gedownload op 1 april 2017, van <https://defirmazorgbehang.nl/voorstellingen/control-alt-delete/>

Bijlage 3: Foto's van de voorstelling ‘Erwachsen werden ist nichts für Kinder’, Fachhochschule Osnabrück, Institut für Theaterpädagogik
Meyer, J., persoonlijke communicatie, 1 april 2016.

Bijlage 4: Foto's van het maakproces van de voorstelling ‘Familie’, Theaterpädagogische Akademie Theaterwerkstatt Heidelberg
Persoonlijk bezit.

Bijlage 1

Samenvatting van twee interviews

Respondenten: Jolanda de Groot en Marian van Hoof, Theatergezelschap Theater AanZ, Nijmegen



“Wat mij raakt en waarom ik deze processen zo mooi vind, is dat je de mensen zo mag zien, op het diepst van hun wezen, dat je er zo bij mag zijn.” De Groot

Interviews

Er hebben twee interviews plaats gevonden van telkens 90 minuten. Het eerste interview vond plaats op 24 februari 2016 en werd gehouden met de regisseuse Jolanda de Groot. Bij het tweede interview op 16 maart was ook haar partner Marian van Hoof, scenarioschrijver van Theater AanZ, aanwezig. Om een beter beeld te krijgen van hun werk heb ik twee biografische voorstellingen van Theater AanZ bezocht: 'ID' op 14 januari en 'Hartslag' op 15 maart 2016. De voorstelling 'Hartslag' had ik al een jaar eerder gezien in januari 2015 toen de voorstelling in première ging. In deze samenvatting komt De Groot net wat meer aan bod dan haar partner Van Hoof. Dit heeft ermee te maken dat het eerste interview enkel met De Groot werd gehouden en dat ik mij in mijn beschrijvingen vooral concentreer op het werken op de vloer. Waar ik de respondenten in deze bijlage citeer komen de uitspraken rechte uit de interviews. De foto's in deze bijlage zijn gemaakt op de première van de voorstelling 'ID' en afkomstig van de website van het gezelschap (Theater AanZ, z.d.).

De setting: Theater AanZ

De Groot en Van Hoof vormen samen Theater AanZ. Ze maken voorstellingen over seksuele diversiteit voor scholen. Momenteel hebben ze vier - niet biografische - voorstellingen in hun pakket die door scholen geboekt kunnen worden. Elke voorstelling legt een eigen accent, zoals uitkomen voor homoseksualiteit op school of de omgang hiermee in andere culturen. De missie van Theater AanZ is het bespreekbaar maken van seksuele diversiteit en het vergroten van maatschappelijke acceptatie en wederzijds begrip. Bij elke voorstelling hoort een nabespreking waarin de leerlingen en docenten worden uitgedaagd om met de acteurs en elkaar in gesprek te gaan over het onderwerp. De nabesprekingen worden geleid door De Groot of door een gespreksleider die specifiek hiervoor is getraind. Daarnaast maakt het duo ook biografische voorstellingen. De Groot heeft in vroegere jaren ervaring opgedaan in dit veld via het wijktheater. De afgelopen twee jaar werden twee biografische producties uitgebracht: 'Hartslag' over huiselijk geweld en 'ID' over gender-identiteit. In beide voorstellingen spelen ervaringsdeskundigen die het thema van binnenuit kennen. De verhalen van de spelers vormen het uitgangspunt voor de voorstellingen. Hartslag ontstond vanuit een opdracht van Moviera²³ en Spectrum²⁴. Doelstelling was de kanteling in de zorg bespreekbaar te maken met hulpverleners en hulpverlenende instanties. De regie in de hulpverlening moest meer in handen van cliënten komen te liggen, de voorstelling was bedoeld als opstap om hierover in discussie te gaan. Bij 'ID' waren het leden van de Nijmeegse LHBT-gemeenschap²⁵ die Theater AanZ hebben benaderd met de wens een voorstelling te willen maken over je jongen of meisje voelen en alles wat daartussen ligt.

²³ Moviera is gespecialiseerd in de aanpak van huiselijk geweld, gevestigd in de regio Gelderland en Utrecht. Moviera biedt informatie, hulp en advies aan iedereen die met het onderwerp te maken heeft. Naast hulp aan betrokkenen verzorgt de organisatie ook voorlichting aan professionals en het draagt landelijk bij aan ontwikkelen van expertise (Moviera, z.d.).

²⁴ Spectrum is een adviesorganisatie in het sociale domein. De organisatie werkt aan een samenleving waarin mensen aandacht hebben voor elkaar en initiatieven nemen om hun leefomgeving te verbeteren (Spectrum, z.d.).

²⁵ De afkorting LHBT staat voor lesbisch, homoseksueel, biseksueel, transgender.

Inhoud en vormgeving

De spelers worden geselecteerd op basis van een gemeenschappelijk thema. Hun verhalen en ervaringen met betrekking tot dat thema staan centraal in de voorstellingen. De spelers staan er als zichzelf, met hun eigen persoonlijkheid en kleur, ze spelen geen personages in traditionele zin. De voorstellingen worden wat vormaspecten betreft toegesneden op behoeften en kwaliteiten van de spelers. Zo worden bij 'Hartslag' de verhalen van de spelers in monologen gegoten die, ondersteund door theatrale beelden, in kortere en langere stukken aan elkaar worden geregen. De scènes worden met elkaar verbonden door theatrale overgangen waarin de hele spelersgroep anticipeert. 'ID' is een voorstelling met weinig tekst. In plaats daarvan staan beweging, dans en muziek centraal. De theatrale vormgeving is in beide voorstellingen fragmentarisch en beeldend. Er worden geen situaties uit de biografie van de spelers op het podium nagespeeld. Tableaus en bewegende beelden worden daarentegen veelvuldig ingezet, deels door middel van het koor. De mise-en-scène is strak gecoreografeerd en vast gelegd. De vierde wand is nagenoeg afwezig, de spelers maken vrijwel continu contact met het publiek. Wat de dramaturgische lijn betreft is bij beide voorstellingen, ondanks het fragmentarisch karakter, een duidelijke spanningsopbouw aangebracht die toewerkt naar een kantelmoment. Dit is echter niet, zoals in veel traditionele voorstellingen, het keerpunt van een individuele protagonist. De groep is als het ware in zijn geheel protagonist en beleeft crisis en keerpunt als het ware als collectief. In 'Hartslag' resulteert dit in het 'opstaan' van de vrouwen als zelfstandig individu en in 'ID' in een kleurrijke dans van vervaagde gender-rollen.

“Deze mensen zijn geen acteurs. Zij kunnen niet spelen. Dus ik moet ze in de vorm gaan zetten, zo theatraal mogelijk. Het moet ook theatraal interessant en dus comfortabel zijn voor het publiek.” De Groot

De Groot zet de spelers in haar voorstellingen als het ware 'in de vorm'. De mise-en-scène is zodanig 'beeldend' gemaakt, vastgelegd en gecoreografeerd dat de spelers op elk moment precies weten welke lijn ze moeten maken. De vorm biedt de speler dus houvast. Daarnaast zorgt de vorm ook voor de nodige theatraliteit en maakt het spel daarmee ook interessant voor de kijker. Een sterke theatrale vormgeving biedt volgens De Groot als het ware tegenwicht aan het feit dat de spelers weinig spelervaring hebben en zorgt zo toch voor een kwalitatief goede voorstelling. Dit is niet alleen voor het publiek maar ook voor de spelers van belang. Het zorgt ervoor dat zij zelfverzekerd het podium kunnen pakken. Het feit dat de theatrale vormgeving een van de speerpunten van de regisseuse is, heeft zijn neerslag in haar manier van werken. Gedurende het maakproces is zij op zoek naar aansprekende beelden en vormen en neemt ze een actieve, sterk sturende en coachende rol in op de vloer. De Groot gaat vanaf dag één van het proces met vormgevingsaspecten aan de slag.

Doelstellingen van biografisch theater

Het begin van De Groot's fascinatie voor het genre ligt in het wijktheater. In de jaren '90 heeft zij verschillende wijktheater voorstellingen bezocht en was ze een aantal jaren actief in het overlegorgaan voor het wijktheater in Rotterdam. De voorstellingen raakten haar en ze besloot in Nijmegen hiermee aan de slag te gaan, in eerste instantie nog zonder haar huidige partner onder de naam Nijmeegs Wijktheater, later samen met Van Hoof in hun gezamenlijk gezelschap Theater AanZ. Voor De Groot staat de speler en zijn verhaal centraal. Uiteraard maakt zij de voorstellingen ook voor het publiek, enerzijds om maatschappelijk relevante thema's aan de man te brengen en te zorgen voor debat en uitwisseling, anderzijds om het publiek een artistieke ervaring te bieden. De Groot ziet het als haar taak om een mooie voorstelling af te leveren die theatraal interessant is en het publiek tevens uitdaagt om te 'leren kijken'.

“Wij hebben allemaal ons verhaal. We hebben allemaal iets wat ons raakt. En dan denk ik: Hoe mooi is het om dat verhaal vorm te gaan geven?” De Groot

Ondanks de duidelijke productgerichtheid kiest de regisseuse toch voor het proces van de spelers als belangrijkste motivatie om biografisch theater te maken. Ze ziet gedurende het productieproces een sterke persoonlijke groei en emancipatie bij de spelers, een ontwikkeling van 'niet durven' naar 'daar staan en je verhaal vertellen'. Het ondersteunen van deze ontwikkeling, het stimuleren van een persoonlijk groeiproces bij de spelers vindt De Groot het meest waardevolle in haar werk. Hierbij merkt ze op dat naar haar ervaring het werken met biografische voorstellingen voor de spelers kan bijdragen aan het verwerken van wat men heeft mee gemaakt. Volgens haar werkt dit letterlijk helend.

Taakverdeling en samenwerking met andere professionals

De theatermakers hebben een duidelijke taakverdeling. De Groot leidt als regisseuse de repetities, Van Hoof is scenarioschrijver en schrijft op basis van de verhalen en improvisaties van de spelers het script. Zij is vooral in de begin- en middenfase aanwezig bij de repetities. Het duo werkt in hun biografische producties altijd samen met andere professionals: in de voorstellingen speelt naast de ervaringsdeskundigen altijd ook een actrice. Zij verbindt de verhalen van de ervaringsdeskundigen met elkaar en 'draagt' door middel van haar spel als het ware een deel van de voorstelling. Andere professionals die bij het maakproces worden betrokken zijn bij de voorstelling 'ID' een choreografe, een gitarist/DJ en een beeldend kunstenaar voor het maken van animaties. Bij de voorstelling 'Hartslag' is een agogisch medewerker aanwezig bij de repetities om de spelers waar nodig op te vangen. Tevens wordt ook hier een choreografe ingeschakeld om samen met een van de spelers een dans te maken die als het ware haar verhaal vertelt.

De fases in het maakproces

Het duo hanteert bewust de fases die Twijnstra et al. (2001) beschrijven in 'Dramatiseren'. De fases overlappen elkaar gedeeltelijk, zo kan er in de componeerfase nog steeds nieuw materiaal bij komen of worden er in de initiatiefase ook al scènes gezet en geregisseerd. In het geheel duurt het maakproces zes tot negen maanden. Er wordt wekelijks gerepeteerd. In de laatste fase vinden repetities deels ook gedurende hele zaterdagen of weekenden plaats. Grof gezegd ziet de indeling van de fases er bij Theater AanZ als volgt uit:

Initiatiefase

- Intensieve acteurstraining.
- Materiaal verzamelen via interviews, koffietafelgesprekken, geleide improvisaties en andere werkvormen.
- Actieve regisseursrol van De Groot met focus op vormgevingsaspecten.
- Van Hoof is aanwezig bij de repetities om de acteurs te 'ruiken, proeven, voelen'.

Componeerfase

- Van Hoof gaat schrijven.
- Eerste teksten worden uitgetoetst in de repetitie, Van Hoof is hierbij aanwezig.
- Scènes worden gezet, materiaal wordt gecomponeerd, in volgorde gezet. Hierbij is Van Hoof gericht op de dramaturgie, focus van De Groot ligt naast de dramaturgische lijn op het vinden van theatraal interessante en voor de speler ondersteunende vormen.
- Acteurstraining waar nodig.

Regiefase

- Scènes zetten, overgangen regisseren, de puntjes op de 'i' zetten.
- Focus op het reproduceerbaar maken van het spel.
- Acteurstraining waar nodig.
- Van Hoof is in deze fase minder aanwezig bij de repetities.



De initiatiefase: Commitment van de spelers, Acteurstraining en Materiaal verzamelen

In de initiatiefase staan acteurstraining en het verzamelen van materiaal centraal. De Groot noemt de selectie van de spelers en het komen tot commitment als een belangrijk aspect in het begin van dit proces.

Commitment van de spelers

Het productieproces begint met het samenstellen van de spelersgroep. Bij 'Hartslag' worden de spelers geworven door de opdrachtgevende instanties: Moviera en Spectrum. Bij 'ID' zijn het leden van de Nijmeegse LHBT-gemeenschap die aankloppen bij Theater AanZ met de wens een voorstelling te maken. De spelers komen uit deze groep.

“Denk er alsjeblieft over na, want je gaat iets aan. Ik ga aan jou peuren, ik ga met jou werken. Je mag overal ‘ja’ of ‘nee’ tegen zeggen maar je moet wel beschikbaar zijn.” De Groot

De Groot acht commitment van de spelers met het traject essentieel. Medewerking vraagt veel van de spelers. Zij moeten dus ook vooraf weten waar ze zich aan verbinden. De regisseuse begint daarom elk traject met uitleg over wat de spelers te wachten staat en wat er van ze verwacht wordt. De deelname is weliswaar vrijwillig maar niet vrijblijvend. Er wordt wekelijks gerepeteerd en ook na de première is het werk niet gedaan. De voorstellingen worden immers een aantal keren gespeeld. Groot legt in het begin uit hoe het traject eruit zal zien en maakt duidelijk dat er met betrekking tot tijd, energie, openheid en persoonlijke betrokkenheid veel van de spelers wordt gevraagd. De boodschap is: ‘Weet waar je aan begint, je kunt nu nog terug’. De spelers worden niet geselecteerd op acteursvaardigheden of toneelervaring. De Groot ziet zelfs voordelen als de spelers wat dit betreft ‘blanco’ binnen komen. Amateurspelers die al ervaring hebben op het podium hebben vaak al een eigen manier van spelen ontwikkeld en zijn daar volgens haar soms moeilijk vanaf te brengen. Een speler hoeft dus van te voren in principe nog niets te kunnen. Hij moet wel bereid zijn om te leren.

Acteurstraining

De Groot begint het proces met een uitgebreide acteurstraining gericht op basale spelvaardigheden als concentratie en lichaamsbewustzijn. Het spelen in biografische voorstellingen vraagt volgens haar een andere manier van acteren dan het spelen van een ‘gewone’ voorstelling. Het grote verschil zit in het feit dat de speler zijn eigen verhaal speelt en dus geen rol aan neemt. De speler blijft als het ware zichzelf op het podium. Dat vraagt expliciet niet om transformatie in een rol of personage. Wel is het belangrijk dat de speler ‘er staat’, zich bewust is van zijn lichaam en houding, durf heeft om zich op het podium te bewegen en contact kan maken met het publiek. In de biografische voorstellingen van Theater AanZ is de vierde wand, die bij veel traditionele voorstellingen speler en publiek van elkaar scheidt, nagenoeg continu afwezig. De spelers kijken de toeschouwers aan en spreken tot hen. De eerste fase in het maakproces staat daarom, naast het verzamelen van materiaal, ook in het teken van het trainen van vaardigheden als présence op het podium, focus, concentratie, het richten van aandacht en lichaamsbewustzijn. De spelers leren dat concentratie, aandacht en focus belangrijke tools zijn op het podium. Oefeningen die De Groot met de spelers doet zijn veelal gericht op het directe ervaren van jezelf en de ander in het hier en nu.

Ondanks dat de spelers geen rol spelen en als zichzelf op het podium staan is het van belang om de eigen houding, manier van bewegen en spreken te onderzoeken en waar nodig ook te veranderen. Bepaalde trekjes die iemand van zichzelf heeft moeten bewust worden ingezet of juist worden ‘afgeleerd’. Bewustwording van de eigen lichaamshouding en het oefenen van nieuwe houdingen is hier van groot belang.

De Groot acht tevens inzicht in acteerprincipes belangrijk voor de spelers. Ze legt daarom alles wat ze doet uitvoerig uit. Eenvoudige oefeningen als het overgooien van een bal in de kring werken volgens haar pas als de spelers ook weten dat dit gaat over contact maken of het zenden van tekst. Nu is het de bal. Straks is het de tekst die je zendt. Pas als spelers weten waar oefeningen voor dienen en het nut ervan begrijpen leiden de oefeningen tot het beoogde doel.

Materiaal verzamelen

Bij het verzamelen van materiaal zetten de makers verschillende werkvormen en opdrachten in. De inhoud is hierbij altijd richtinggevend. De theatermaker moet weten wat hij wil onderzoeken of weten. De Groot bereid voordat ze de repetitie in gaat inhoudelijke aspecten of vragen voor, de vormgeving van opdrachten bedenkt ze vaak ter plekke.

Premisse

Bij ‘ID’ wordt van begin af aan gewerkt vanuit een werkpremissie die gezamenlijk met de spelersgroep is geformuleerd. De premissie is: ‘Ze willen niet met me dansen daarom moeten ze met me vechten’. De premissie is leidend in het verzamelen van materiaal. Ze vormt als het ware de rode draad waaromheen het stuk zich ontwikkelt. Bij de voorstelling ‘Hartslag’ werkt het duo niet vanuit een premissie. Hier staat de opdracht vanuit Moviera en Spectrum centraal. De voorstelling moet gaan over de kanteling in de zorg en de regie die meer in handen van cliënten moet komen te liggen. In de beginfase worstelen de makers aanvankelijk met dit thema. Ze merken dat de behoefte van de spelers vooral ligt in het vertellen van hun verhalen en belevenissen met huiselijk geweld. De focus komt dus, na overleg met de opdrachtgevers, ook hier te liggen.

“Ik luister naar jouw klankkleur en wat jij zegt en hoe je vertelt. De beelden die je hebt, dat zijn allemaal dingen die ik opsla. En dan schrijf ik het eerst helemaal uit. Maar ik onthoud heel goed wat mij raakt in het verhaal.” Van Hoof

Interviews

Een centraal moment in het verzamelen van materiaal is het afnemen van interviews. Bij de voorstelling ‘Hartslag’ spelen vijf vrouwen mee. Zij zijn allen in het verleden slachtoffer geweest van huiselijk geweld en hebben verschillende vormen van geweld mee gemaakt zoals partnergeweld en eengerelateerd geweld. In het begin van het repetitieproces krijgen de vrouwen de opdracht om in vijf minuten de kern van het geweld dat ze hebben ervaren in een anekdote of exemplarische herinnering te vertellen. Ze krijgen een week de tijd om dit voor te bereiden. In de volgende repetitie vertellen de vrouwen een voor een hun verhalen. Bij elk verhaal wordt uitvoerig stil gestaan. Er worden vragen gesteld door de theatermakers en de groep om het verhaal uit te diepen. Van Hoof benadrukt dat het belangrijk is om vooral door te vragen op de zintuiglijke herinneringen en beelden van de speler bij het verhaal. Als scenarioschrijver heeft zij deze beelden nodig om het verhaal straks vorm te kunnen

geven. Van Hoof let bij het vertellen van de spelers op hun lichaamshouding en klank. Het gaat er niet alleen om wat iemand vertelt, maar ook hoe. Klankkleur en emoties die bij het verhaal horen slaat ze op, net zoals typische trekjes van de speler of zijn taalgebruik. Zij is op zoek naar het kenmerkende van de speler zelf, naar onderliggende emoties en naar dieptes in het verhaal. Wat zeggen de herinneringsbeelden en welk verhaal ligt daar onder? Hiervoor is het ook van belang om je als schrijver te laten raken, vindt zij. De verhalen van de vrouwen worden opgenomen op geluidsband. Na afloop typt Van Hoof deze interviews woord voor woord uit.

Schrijfopdrachten

Bij de productie 'ID' geeft Van Hoof de spelers een schrijfopdracht. De spelers worden gevraagd een foto van zichzelf mee te nemen uit hun kinder- of pubertijd. Iedere speler vertelt over zichzelf naar aanleiding van de foto. Vragen als 'wie ben ik hier? Wat gebeurt er op het moment dat de foto is genomen?' staan centraal. De foto's worden vervolgens onderling geruild. Iedereen krijgt de foto van een ander mee. De opdracht is: Schrijf een monoloog met het thema 'gender' vanuit dit kind voor dit kind. De monologen worden in de volgende repetitie voorgedragen en door De Groot in een theatrale vorm gezet.

Voorwerpen, text of muziek

In de initiatiefase worden de spelers gevraagd om voorwerpen, foto's of muziek mee te nemen die voor hen met het thema te maken hebben. Zo vraagt De Groot de spelers van 'Hartslag' een muziekstuk of gedicht mee te nemen dat hen troost gaf toen ze in de geweldssituatie zaten. De stukken worden een voor een beluisterd. De actrice, Aafje, krijgt de opdracht om thuis op zoek te gaan naar nummers die volgens haar passen bij het thema en deze zodanig voor te bereiden dat ze deze 'paraat' heeft en in de repetitie desgevraagd kan zingen. Sommige van deze nummers vinden hun weg in de voorstelling.

Theatrale vormgeving

De Groot werkt bij beide producties al in de initiatiefase vanuit een theatrale vormgeving. Gedurende de repetities is zij op zoek naar sprekende beelden en vormen die de verhalen van de spelers ondersteunen. Haar stijl is hierbij vooral de spelers 'in de ruimte te zetten' en dan vanaf de zijlijn te coachen. Ze regisseert vanaf het begin actief elke improvisatie of elk moment dat de spelers op het podium zijn: In een van de eerste repetities van 'Hartslag' wil De Groot het huiselijk geweld letterlijk zichtbaar maken. Ze weet dat de vrouwen geslagen zijn en wil dit thematiseren. Ze vraagt de vrouwen om op het podium te staan en te laten zien waar ze geslagen zijn. De oefening wordt simultaan gedaan door de hele groep, het spel wordt stap voor stap in een vorm gegoten door slow-motion en muziek toe te voegen. De Groot coacht de spelers vanaf te zijlijn in het fysieker maken van hun spel en in het vinden van passende, theatrale bewegingen en beelden. Ook naar aanleiding van de mee gebrachte voorwerpen, muziek of gedichten gaat de regisseuse meteen met vormaspecten aan de slag. Een van de vrouwen neemt een gedicht mee. De Groot vraagt haar op het podium te gaan staan en het voor te dragen. Ze herinnert de speler aan vaardigheden die geleerd zijn in de acteurstraining, zoals tijd nemen, présence en contact maken met het publiek. Dan vraagt ze Aafje, de actrice die mee speelt, erachter te gaan staan en zachtjes een melodie te neuriën terwijl de speler haar gedicht voordraagt. Als zij klaar is mag Aafje met de melodie 'doorpakken' en zingen. Op deze manier ontstaat al regisserend

een bruikbare theatrale vorm. Voor de spelers is dit volgens De Groot een prettige manier van werken. Zij weten meteen wat ze moeten doen en worden daarin ondersteund door haar aanwijzingen. Daarnaast ziet het resultaat er vaak ook meteen mooi uit wat bekrachtigend werkt voor de spelers en hun stimuleert nieuwe dingen uit te proberen.

Geleide improvisaties

Een werkvorm om terug te gaan naar daadwerkelijk beleefde situaties van de spelers, die door De Groot veel wordt ingezet, is de geleide improvisatie. Bij deze vorm brengt de regisseuse de speler als het ware terug in zijn herinnering in een bepaalde situatie. In een van de repetities staat het moment centraal waarin de vrouwen voor het eerst waren opgenomen in een ‘blijf-van-mijn-huis’. De Groot wil graag weten wat de eerste indrukken van de vrouwen waren en hoe ze de situatie beleefden. In de geleide improvisatie zet ze een van de vrouwen op het podium en spreekt haar in. Hierbij laat ze de speler in haar gedachten terug gaan naar de locatie van toen. De Groot stelt dan vragen over wat de speler voor zich ziet en welke herinneringsbeelden er opkomen.

Bij ‘ID’ vraagt De Groot de spelers terug te gaan naar het moment dat ze zich op school heel eenzaam voelden. Ze spreekt de spelers in in de situatie en richt zich hierbij op de herinneringsbeelden. Daarna vraagt ze de spelers zich lijfelijk heel klein te maken en als het ware ‘weg te kruipen’. De regisseuse observeert nauwkeurig wat iedere speler doet, hoe de speler gaat zitten of liggen en welke uitdrukking er ontstaat. De speler waarvan zij het spel of beeld het meest aansprekend vindt zet zij vervolgens in het midden van het podium neer. Van hieruit regisseert ze de spelers waarbij haar focus het versterken van het beeld van eenzaamheid is. In de improvisatie is zij sturend en dirigeert de spelers als het ware in hun spel.

Talenten van spelers

Bij ‘ID’ krijgen de spelers de opdracht om na te denken over waar ze vroeger goed in waren. ‘Wat kon je vroeger heel goed?’ is de vraag. In de volgende repetitie laat iedereen dit in een kleine presentatie zien. Een van de spelers was als jongen bedreven in het imiteren van Madonna. Hij laat een dans zien op het nummer ‘Don’t tell me’. Een andere speler was als meisje majorette. Ze laat haar kunsten met de majorette-stok zien. Beide ‘talenten’ zijn uiteindelijk ook in de voorstelling te zien. De imitatie van Madonna door een jongen staat haaks op normatief gender gedrag. De majorette-kunsten van het meisje passen hier juist helemaal bij, alleen voldoet zij niet aan het beeld van een typisch majorette-meisje en speelt wat haar uiterlijk betreft juist met haar ‘mannelijke kant’.

Metaforen

Metaforen worden geregeld ingezet om naast een vertellende tekst een ondersteunend of contrasterend beeld te zetten: Terwijl - in de repetities van ‘Hartslag’ - een van de vrouwen haar verhaal vertelt vraagt De Groot een andere speler erachter te gaan staan en in langzame bewegingen een herenblouse te verscheuren. De spelers begrijpen al doende wat De Groots bedoeling hierachter is: Het verscheuren van de blouse wordt als het ware een stille verzetsdaad tegen het geweld dat in de tekst wordt gethematiseerd.

Inspiratie door kunst

De Groot duikt gedurende het proces geregeld haar verzameling kunstboeken in op zoek naar beelden die volgens haar, vaak op gevoelsmatig of associatief niveau, met aspecten van de voorstelling of de verhalen van de spelers te maken hebben. Ze laat zich voeden door de beelden, neemt ze mee naar de repetities en laat ze zien aan de spelers. Het decor voor 'Hartslag', een muur van verhuisdozen, vond het duo toevallig tijdens een museumbezoek.

Geen rollenspelen

De Groot werkt nadrukkelijk niet met het naspelen van situaties die daadwerkelijk hebben plaats gevonden. Volgens haar werkt dit averechts omdat de spelers geen spelervaring hebben en dus niet over de nodige vaardigheden beschikken om het spel theatraal interessant te maken. Hier komt bij dat bij het naspelen van situaties uit de eigen biografie ook de distantie van de speler tot het gespeelde niet gewaarborgd is. Spelers willen dan vaak dat de situatie ook daadwerkelijk zo wordt gespeeld zoals die was. Dat is niet mogelijk omdat de tegenspelers er niet bij waren en dus anders reageren in het spel. Spelers reageren dan vaak met: "Ja, maar zo was het niet" en zijn ontevreden over de gespeelde scène. Tenslotte is de realiteit en dus de daadwerkelijke situatie zoals die zich heeft voorgedaan volgens De Groot theatraal ook helemaal niet interessant. Het een op een naspelen van het 'echte leven' werkt volgens haar niet op het podium. Theater heeft altijd verdikking, uitvergroting en een uitwerking in theatrale vormen nodig. Haar doel is uiteindelijk een mooie voorstelling waarin de spelers met trots en kracht het podium kunnen pakken. Aansprekende theatrale vormen die zowel aantrekkelijk zijn voor het publiek als ook de spelers helpen distantie te bewaren en 'vanuit vorm' hun verhaal te vertellen zijn daarom van groot belang.



De componeerfase: Vormkeuzes, schrijfproces , dramaturgische lijn en meer

Vormkeuzes

De biografische voorstellingen van De Groot en Van Hoof zijn altijd montage-voorstellingen. Afhankelijk van de thematiek en de spelersgroep wordt de verdere vormgeving bepaald. Bij de voorstelling ‘Hartslag’ is snel duidelijk dat de vijf vrouwen vooral hun verhaal willen vertellen. Zij willen het publiek laten horen wat hen is overkomen en hoe ze daar uit zijn gekomen. Het stuk wordt daarom ook opgebouwd uit de verschillende verhalen van alle vijf vrouwen en is dus vooral opgebouwd uit tekst. Bij de voorstelling ‘ID’ werkt het duo met een geheel andere spelersgroep, vier jongeren, die veel minder verbaal zijn maar juist wel heel lichamelijk. ‘ID’ wordt daarom ook een bijna non-verbale voorstelling met veel beweging, mime, dans en muziek. De vorm van de voorstelling wordt dus bewust toegesneden op de spelersgroep en kwaliteiten en behoeften van de groep. Beslissingen met betrekking tot de vorm komen tevens voort uit de manier waarop in de initiatiefase is gewerkt. Het proces is vloeiend.

“De vrouwen van ‘Hartslag’ willen hun verhaal vertellen. En dat verhaal is tekst. Dus dat is niet alleen een inhoudelijke maar ook een vormkeuze.” De Groot

Schrijfproces

Voor Van Hoof begint in de componeerfase het schrijfproces. Aan de hand van het verzamelde materiaal schrijft zij eerste teksten die vervolgens worden voorgelegd aan de spelers en in de repetities worden uitgetoetst. Van Hoof is aanwezig als met de teksten wordt gewerkt en past ze vervolgens waar nodig aan. Zo ontstaat er een wisselwerking tussen schrijver en spelers, script en repetitieluimte. Tijdens het schrijven is Van Hoof erop gericht de klankkleur van de individuele speler te bewaren en in de tekst te vangen. Zo spreekt een Turkse vrouw in ‘Hartslag’ gedeeltes van de tekst in haar moedertaal. Een andere vrouw die in het begin van het repetitieproces soms woorden tekort komt, krijgt in het begin van de voorstelling korte teksten die dit illustreren. Zij kan mooi dansen, dus wordt er een dans-solo ingebouwd waarin haar emoties worden uitgedrukt. De verhalen die de spelers in een eerder stadium hebben verteld worden ingedikt. Enkele sprekende passages hieruit worden letterlijk overgenomen. Teksten of tekstfragmenten, die in de repetities in de initiatiefase zijn ontstaan, vinden op deze manier hun weg in de voorstelling. Zo komt de begintekst, waarin een vrouw verteld over haar eerste indrukken in het opvanghuis, uit een van de geleide improvisaties die in de initiatiefase zijn gedaan.

“Zo’n verhaal van: ‘Ik had een pannetje, een vies klein pannetje op het aanrecht laten staan’, daar zit natuurlijk een heel verhaal omheen van hoe die relatie met haar man in elkaar zat, maar het zijn die twee zinnen die eruit zijn gehaald.” Van Hoof

Dramaturgische lijn

In de componeerfase wordt de dramaturgische lijn van het stuk bepaald. Zowel ‘ID’ als ‘Hartslag’ zijn fragmentarisch opgebouwd en vertellen geen lineair verhaal. De protagonistenrol wisselt als het ware af, afhankelijk van wiens verhaal aan de beurt is, of wordt door de hele groep vorm gegeven. Desondanks is er wel degelijk sprake van een spanningsopbouw in de voorstellingen. De dramatische

stuwingslijn werkt in beide stukken toe naar een crisis en kantelmoment. Op het eind moeten de spelers als het ware ‘in hun kracht’ komen te staan. Beide stukken gaan in de kern over emancipatie en ‘voor jezelf kiezen’. Om dit duidelijk en voelbaar te maken moeten de spelers dus op het eind als het ware gesterkt uit de crisis komen. Het toewerken naar crisis en kantelmoment ziet het duo als centraal gegeven in het vormgeven van de dramaturgische lijn. Een manier om naar crisis en kantelmoment toe te werken is het stapelen van intentie, emotie en conflict. Het bewaken van de dramaturgische lijn ligt voornamelijk in handen van Van Hoof. Bij ‘Hartslag’ is zij degene die de lijn bepaalt door de teksten die ze schrijft. Ze verwerkt de tekst uit de interviews en improvisaties in korte mini-monologen die elkaar afwisselen en uiteindelijk opbouwen tot een langer monoloog per speler. Hierbij neemt ze de vormgeving die in de (geleide) improvisaties zijn ontstaan mee. Bij ‘ID’ werkt het duo met een groot sheet waarop de verschillende sequensen als een soort puzzel bij elkaar komen. De rode draad van de voorstelling vormt de levenslijn van de spelers. Het vormen van de dramaturgische lijn vindt niet op een bepaald moment plaats maar voltrekt zich al werkend, stuk voor stuk. Elk onderdeel dat in de dramaturgische lijn terecht komt heeft een functie in het geheel. In de componeerfase is het de taak van de makers hierover te waken en het materiaal telkens weer kritisch te bekijken op zijn waarde voor het geheel.

“Alles wat je op het theater doet heeft een functie: hoe de spelers staan en waar ze staan, het moet allemaal een functie hebben anders krijg je geen gelaagdheid. En als je geen gelaagdheid hebt dan wordt het plat.” Van Hoof

Alles heeft betekenis

Alles wat uiteindelijk op het podium wordt getoond heeft betekenis en moet ondersteunend zijn voor de te transporteren inhoud. Dat geldt voor de handelingen van de spelers, de mise-en-scène, kostuums, decor, gebruik van licht en de inzet van animatie of muziek. Bij ‘Hartslag’ vormen verhuisdozen de basis van het decor. Ze vormen een muur waarvoor de handeling zich afspeelt maar worden ook gebruikt als krukjes om op te zitten. De vrouwen hebben meermaals in hun leven moeten verhuizen om het huiselijk geweld te ontvluchten, vaak met niet veel meer dan een doos in handen. De verhuisdozen staan hier symbool voor. Aan het eind van het stuk trekken de vrouwen met kracht hun jassen uit en gooien ze op de grond, met de jassen stropen ze metaforisch hun ‘oude huid’, het oude leven van zich af. Bij ‘ID’ begint de voorstelling met lichtblauwe kostuums voor de jongens en roze kostuums voor de meisjes. Op de vloer zijn blauwe en roze paden geplakt uit plakband. In het begin bewegen de meisjes alleen op de roze paden, de jongens op de blauwe. In de loop van de voorstelling worden de paden langzaam verlaten, de voorstelling eindigt met een dans door de hele ruimte. De makers achten het van groot belang dat de spelers de betekenis van vormgevingselementen en hun eigen handelingen op het podium kennen. Ze moeten op elk moment weten wat ze aan het doen zijn en waarom, anders is het spel inhoudsloos.

Rol van de professionele acteur

In de componeerfase wordt ook de rol van de acteur duidelijk. Bij ‘Hartslag’ zitten de makers met het probleem dat ze als spelers alleen vijf vrouwen hebben. Thematisch betekent dit dat de voorstelling automatisch gaat over de ervaringen met huiselijk geweld uit vrouwelijk perspectief. Wat te doen met andere vormen van huiselijk geweld als kindermishandeling, geweld in homoseksuele relaties en

geweld van vrouwen tegen mannen? Van Hoof schrijft teksten voor de actrice waarin ook deze groeperingen worden genoemd. Bij 'ID' werkt het duo met spelers die deels vooral 'bewegers' zijn. Daarom krijgt de actrice hier een groot deel van de tekst. De teksten leveren vooral commentaar op wat we zien en de actrice richt zich direct tot het publiek.

Samenwerking met andere disciplines

Bij 'ID' kiezen De Groot en Van Hoof voor het werken met animaties om het spel op sommige momenten beeldend te ondersteunen. Een beeldend kunstenaar wordt aangetrokken om deze te maken. De animaties worden precies getimed zodat spel en beeld parallel lopen. Omdat er veel muzikwissels zijn wordt gekozen voor een DJ/gitarist die gedurende de hele voorstelling op het podium aanwezig is, de muziek mixt of gitaar speelt. Waar ondersteuning nodig is voor de choreografie van dansscènes wordt samenwerking gezocht met een choreografe.

Regiefase

De regiefase vormt de laatste fase in het maakproces. Het verloop van de voorstelling, de volgorde van scènes en tekst staat na afloop van de componeerfase vast. Omdat De Groot al in de initiatiefase begint met het vormgeven van scènes gaat het in de regiefase vooral erom de punten op de i te zetten en waar nodig de vormgeving en het spel aan te scherpen of te veranderen. De overgangen van de ene naar de andere scène worden gezet. De mise-en-scène wordt zodanig vast gezet dat de spelers op elk moment van de voorstelling weten waar ze staan of lopen of welke handeling ze verrichten. Daarnaast draait het er nu vooral om het spel reproduceerbaar te maken. Het spel moet bij elke voorstelling geloofwaardig zijn, elke keer weer moeten dezelfde intensiteit en emoties opgeroepen worden en moet het spel als het ware in het hier en nu ontstaan. Gebeurt dit niet dan zijn de handelingen op het podium leeg en inhoudsloos. Volgens De Groot is het leren reproduceren voor de spelers vaak de moeilijkste fase. Herhaling van de verschillende scènes en overgangen is daarom noodzakelijk. Elke scène wordt zolang geoefend tot hij staat. Daarbij coacht De Groot de spelers vanaf de zijlijn, herinnert aan reeds geleerde acteursvaardigheden en stelt telkens weer de vraag naar wat er op elk moment overgebracht moet worden. De nadruk ligt op het incasseren en reageren van de speler in het moment zelf.



Interventies en houdingsaspecten

Veel interventies en houdingsaspecten van de makers zijn al genoemd in de beschrijvingen van de verschillende fases van het maakproces. Ik zal hier de meest belangrijke herhalen of nader toelichten.

“Je moet als maker heel open zijn en je eigen binnenwereld ook durven te laten zien: dat je schrikt, of dat je voelt dat het kwetsbaar is.” De Groot

Oprecht interesse, durven raken en veiligheid

De theatermakers achten oprechte interesse van de maker in de speler en zijn thematiek van groot belang. Daarbij pleiten ze voor durf om dichtbij de speler en zijn emotie te komen. Het creëren van veiligheid is hierbij essentieel. Dit betekent niet kwetsbare thema's of verhalen te omzeilen, maar deze juist op tafel te leggen. Begrip en een oordeel-vrije houding zijn daarbij van belang. De spelers moeten de vrijheid voelen hun verhalen te delen en ze moeten zich opgevangen weten. Bij kwetsbare groepen of thema's zoals bij 'Hartslag' kan het noodzakelijk zijn om af en toe ook 'nazorg' te doen. Zo had de pedagogisch medewerker bij deze productie deels ook buiten de repetities contact met de spelers. Verder vinden beide makers het belangrijk om zich zelf open te stellen en te laten raken. De Groot benadrukt dat het belangrijk is transparant te zijn en te benoemen wat je ziet, denkt of voelt. Zo kon het bij 'Hartslag' gebeuren dat reactiepatronen van de vrouwen uit de relatie met hun man letterlijk voelbaar werden. In de geweldsrelatie waren veel vrouwen angstig erop gericht hun man tevreden te houden. In de regie kon het gebeuren dat De Groot op juist dit stuk 'botste' en dat de betreffende vrouw angstig probeerde de regisseuse tevreden te houden. Volgens De Groot is het van groot belang dat je als maker bewust bent van de doelgroep waarmee je werkt en alles wat je ziet of opmerkt bespreekbaar maakt.

Actief regisseren

Met betrekking tot de regie is al het een of ander gezegd in de beschrijving van het maakproces. De Groot regisseert actief vanaf de zijlijn vanaf de eerste repetitie. Verder pleit zij wat regie betreft voor durf om door te pakken. Ze schroomt niet de speler uit te dagen om in het spel bij zijn emoties te komen en die te uiten. Vanaf de zijkant coacht ze de speler hierin. Haar advies is: Wees niet bang voor de emoties van de speler. Zoek ze juist op.

“Durven doorvragen en doorpakken is belangrijk in dit proces. Niet bang zijn: ‘straks gaat die huilen’. ‘Huil, jank, gil!’ En dat roep ik dan ook: ‘Gooi het eruit!’ ” De Groot

Distantie creëren

Tevens is het nodig om emoties beheersbaar en speelbaar te maken. De spelers moeten uiteindelijk ook die scènes kunnen spelen die hun bijzonder raken. Het is van belang een zekere distantie te vinden om de eigen verhalen te kunnen spelen. De theatrale vormgeving en gerichtheid op acteertechniek helpen de spelers hierbij.

Kwaliteiten benadrukken

Naast het geven van veel opbouwende feedback zijn beide makers erop gericht de spelers 'in hun kracht te zetten'. Ze adviseren gebruik te maken van wat iemand al kan en ook de persoonlijkheid van de speler mee te nemen in de keuzes van theatrale vormen. Zo schrijft Van Hoof de stukken letterlijk op de huid van de spelers en neemt hun klankkleur en persoonlijkheid hierin mee.

Proces- en productgerichtheid

Het feit dat de makers sterk gericht zijn op de proceskant betekent niet dat zij het product van minder belang achten. Integendeel; juist het staan in een kwalitatief goede voorstelling draagt volgens De Groot en Van Hoof bij aan de ontwikkeling van de spelers. Pas dan kunnen zij met terechte trots het podium pakken en kan er oprechte waardering van het publiek ontstaan. In die zin dient het product als het ware het proces. Zij zien het dan ook als hun plicht om vooral heel mooi theater te maken.



Bijlage 2

Samenvatting van een interview

Respondent: Floortje Bras, Theatergezelschap Firma Zorgbehang



“Dit werk kan je alleen doen -met zo’n soort groep of zo’n soort theater - als je hart er echt ligt. En als je het belangrijk vindt.” Bras

Interview

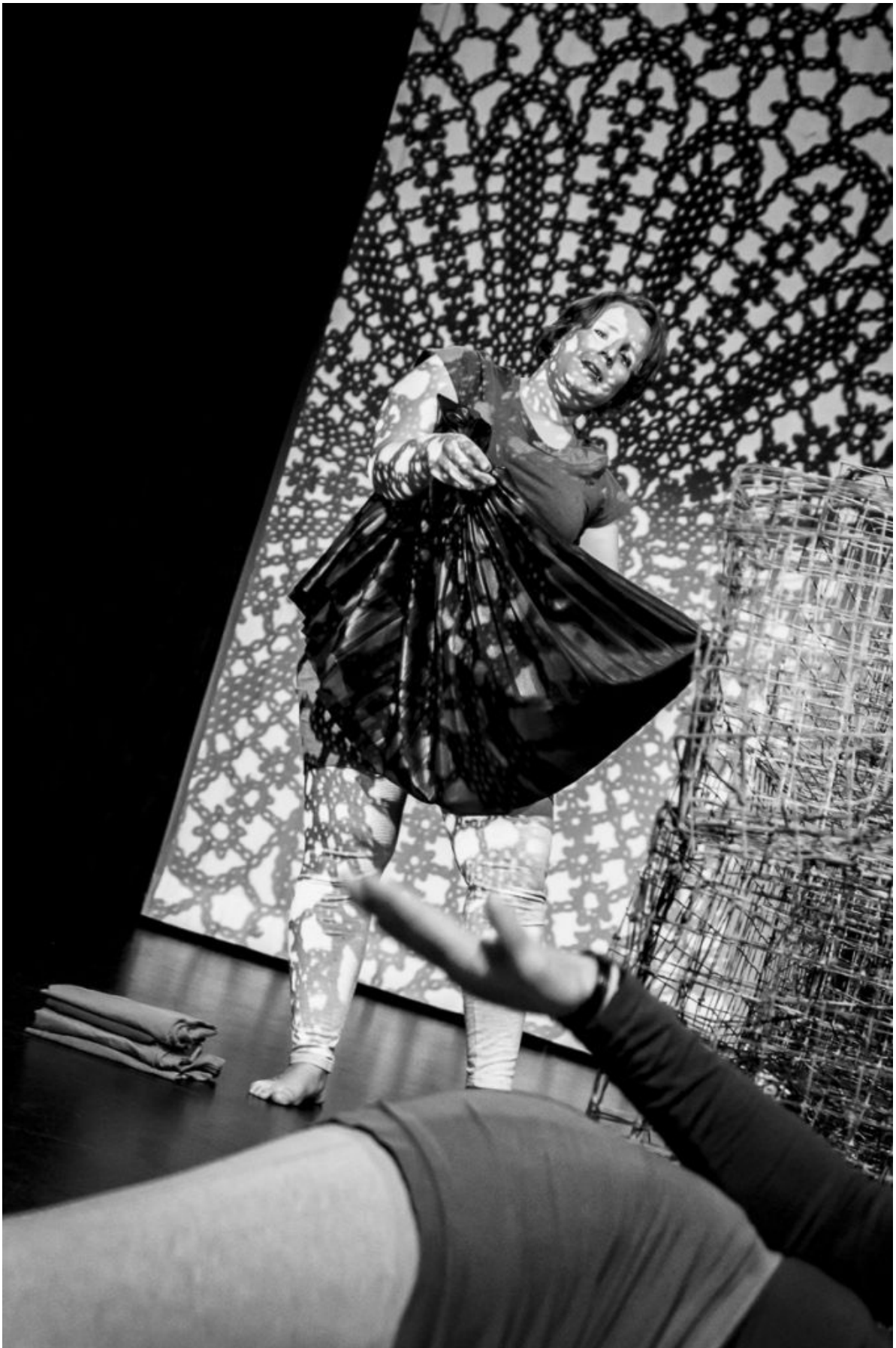
Het interview is gehouden met de regisseuse Floortje Bras van Theater Zorgbehang te Arnhem. Het interview duurde 90 minuten en vond plaats op 16 juni 2016. Tevens is de try-out van de voorstelling 'Control Alt Delete' op 25 juni 2016 bezocht. In deze bijlage vat ik het interview samen. Waar ik Bras in deze bijlage citeer komen haar uitspraken rechtsreeks uit het interview. De foto's in deze bijlage komen van de website van het gezelschap.

De setting

Firma Zorgbehang maakt voorstellingen over GGZ-gerelateerde onderwerpen. Floortje Bras is sinds drie jaar regisseur van het gezelschap. In oktober 2016 is de voorstelling 'Control Alt Delete' in première gegaan. De voorstelling thematiseert 'dwang'. In de voorstellingen van Firma Zorgbehang staan altijd de ervaringen van de spelers centraal. Het gezelschap werkt met een vaste spelersgroep die als vrijwilligers, dus onbetaald, de voorstellingen spelen. De spelers worden geselecteerd op basis van spelvaardigheden en een klik met de groep. Twee keer per jaar vinden audities plaats en kunnen nieuwe spelers erbij komen. Voordat spelers vast in het ensemble worden opgenomen is er een proeftijd van twee weken. De spelers zijn allen ervaringsdeskundigen en hebben in meer of mindere mate met psychiatrie of hulpverlening te maken gehad. De meesten vanuit eigen problematiek, sommigen omdat familieleden betroffen zijn. Wat persoonlijke ervaringen betreft reikt dit van depressies of eetstoornissen tot psychoses of - als familielid - een autistisch broertje. Het vrijwilligerswerk vormt voor veel spelers meer dan een 'hobby'. Sommige zitten in de WAO, het werk bij Firma Zorgbehang vormt voor hen dan ook een belangrijke invulling.

Het gezelschap speelt op festivals en congressen, voor instellingen en in het theater. Er wordt veelal voor belangenorganisaties, zorg-instellingen en hulpverleners in opleiding gespeeld. Momenteel heeft Firma Zorgbehang zes theaterstukken in het pakket die allemaal kunnen worden geboekt. Elke voorstelling is als lange versie van 60 minuten of als korte versie van 20 minuten te boeken. De bezetting van de spelers varieert per voorstelling. Hiervoor is gekozen om zo flexibel mogelijk in te kunnen spelen op de agenda's van opdrachtgevers. Afhankelijk van de voorstelling werkt Bras deels samen met andere professionals. Zo waren bij het maakproces van 'Controle Alt Dele' ook een regie-assistente en een choreografe betrokken. Naast bovenstaande voorstellingen maakt het gezelschap ook pauze-acts of ontvangsttheater.

“Muziek, (fysiek-) theater, beeld en persoonlijke verhalen worden samengebracht tot interdisciplinaire voorstellingen die raken. Hierbij spelen herkenning, verschillende perspectieven en humor een grote rol. Zo geven wij een andere kijk op de GGZ en maken zichtbaar én invoelbaar, wat normaal ‘achter het behang’ van huiskamers en zorginstellingen verborgen blijft.” Firma Zorgbehang, z.d.



Doelstellingen van het gezelschap

Firma Zorgbehang verwoordt doelstelling en missie van het gezelschap als volgt: “Onze missie is de beeldvorming rondom psychiatrie positief te beïnvloeden. Onze voorstellingen en de gesprekken erna, zorgen voor herkenning, ontlasting, verbazing, ontroering, openheid, betrokkenheid en begrip” (Theater Zorgbehang, z.d.). Het gezelschap wil stigmatisering van mensen met psychiatrische problematiek tegen gaan. Het richt zich hiermee wat doelstellingen betreft vooral op het publiek en wil via theater de publiekelijke opinie beïnvloeden. In het verleden werd vooral voor zorginstellingen en belangenverenigingen gespeeld, tegenwoordig treedt het gezelschap ook op festivals op. Naast bovenstaande is voor de spelers een tweede motivatie het verder ontwikkelen van spelvaardigheden. Zij willen uitgedaagd worden in hun spel. Het ervarend leren van esthetische en theatrale principes ziet Bras dan ook als belangrijk onderdeel van haar werk bij dit gezelschap. Zij stimuleert de spelers om enerzijds voorhanden spelkwaliteiten te verdiepen en anderzijds nieuwe rollen en speelwijzen uit te proberen.

Inhoud en vormgeving

Wat de inhoud betreft zijn het altijd GGZ-gerelateerde onderwerpen die centraal staan in de voorstellingen. Soms ontstaat een productie vanuit een opdracht van bijvoorbeeld een instelling. Meestal bepaalt het gezelschap het thema zelf. Uitgangspunt van de voorstellingen zijn altijd de persoonlijke ervaringen van de spelers. In het verleden hadden de voorstelling van Firma Zorgbehang een voor een breed publiek herkenbare vorm. Er werd veel met het uitspelen van dialoog-scènes gewerkt die de ervaringen van de spelers lieten zien. Ook typetjes, uitvergrote karakters met een vaak komische signatuur, werden veelvuldig ingezet. Met de komst van Bras is de koers wat vormgeving van de voorstellingen betreft gewijzigd.

“Het publiek is vaak gewend aan tekst-toneel en een verhaaltje van A tot B. Ik ben meer van de montage en de beelden en het fysieke. In die zin maak ik niet het makkelijkste theater. Het is niet altijd laagdrempelig.” Bras

Bras maakt montagevoorstellingen met een beeldend en fysiek karakter. Er wordt geen verhaallijn getoond, wel is er vaak sprake van een rode draad waarin de ontwikkelingen van personages zichtbaar worden gemaakt. Plot-elementen als dialoog-scènes worden fragmentarisch ingezet. Centraal in de voorstellingen staat vaak het tonen van ‘binnenkant versus buitenkant’. Wat zich binnenin het personage afspeelt wordt afgezet ten opzichte van wat de buitenwereld ziet of ervaart. Hierbij werkt Bras veelvuldig met perspectiefwissels en laat ook de kant van familieleden, vrienden of hulpverleners zien. In de meeste 5voorstellingen staan vier spelers op het podium waarbij drie personages in meer of mindere mate de problematiek laten zien. De vierde speler wisselt continu van rol en speelt in de verschillende scènes rollen als moeder, arts of vriendin. Bras tracht het publiek uit te dagen door niet alles uit leggen of voor te schotelen. Zij wil dat het publiek voor een deel zelf betekenis geeft aan wat het ziet. Als regisseuse is zij op zoek naar de grens tussen herkenbaarheid van theatrale beelden aan de ene kant en een vrij abstracte vormgeving, die verrast en het publiek ook uitdaagt na te denken, aan de andere kant. Wat biografische inbreng betreft geven de spelers eigen verhalen als het ware aan elkaar af. Het verhaal wordt dus niet door de ‘eigenaar’ zelf gespeeld, maar door andere spelers. Hierdoor ontstaat distantie tot de spelinhoud. Ook wordt het zo mogelijk om de

voorstellingen in verschillende bezettingen te kunnen spelen. Na afloop van de voorstellingen vindt er altijd een nabespreking plaats waarin het publiek de gelegenheid krijgt op het stuk te reageren en met elkaar en de spelers in dialoog te gaan. De nabesprekingen worden door Bras of een andere medewerker van het gezelschap begeleid. De trailer van de voorstelling ‘Control Alt Delete’ is te zien op de website van Firma Zorgbehang (Trailer Controle Alt Delete, z.d.).

De fases in het maakproces

Bras hanteert bewust de fases die Twijnstra et al. (2001) beschrijven: Initiatiefase, componeerfase en regiefase. De fases overlappen elkaar gedeeltelijk. In het geheel duurt het maakproces ongeveer zes maanden waarbij wekelijks drie uur wordt gerepeteerd. Acteurstraining wordt gedurende de verschillende fases waar nodig ingezet. Grof gezegd geeft Bras de fases als volgt vorm:

Initiatiefase

- Bepaling van vorm en thema van de voorstelling.
- Materiaal verzamelen via improvisaties en andere werkvormen gedurende tien weken. Bras werkt hierbij bewust in de breedte en is juist op zoek naar ‘onderlagen’ van het gekozen thema.
- Materiaal uitdiepen: Interessante momenten uit de verzamelfase worden inhoudelijk uitgediept en in theatrale vormen gegoten.
- Actieve regisseursrol met focus op vormgevingsaspecten.
- De repetities worden opgenomen op video.

Componeerfase

- Bras legt de volgorde van scènes en choreografieën vast. De dramaturgische opbouw van het stuk wordt bepaald en vast gehouden in een script.
- Het verloop van scènes wordt in de repetities uitgetoetst en waar nodig aangescherpt of veranderd.

Regiefase

- Scènes zetten, mise-en-scène vastleggen, spel aanscherpen, overgangen regisseren, de puntjes op de ‘i’ zetten.
- Focus op reproduceerbaarheid van het spel waarbij de spelers de voorstelling in verschillende samenstellingen moeten kunnen spelen.



De initiatiefase: Vormkeuzes, bepaling van het thema, verzamelen van materiaal

Vormkeuzes

De vorm van de voorstelling staat gedeeltelijk al vast voordat het repetitieproces begint. Bras maakt montagevoorstellingen. Voordeel hiervan is dat verschillende aspecten rondom het thema aan bod kunnen komen. Ook kunnen zo de verhalen van verschillende spelers, min of meer onafhankelijk van elkaar, getoond worden. Daarnaast bieden montage-voorstellingen de mogelijkheid ook qua vorm en speelstijl te variëren. Zo kunnen bewegings-sequensen worden afgewisseld met dialogen en monologen en naast dramatische scènes kunnen meer abstracte spelsequensen staan.

Bepaling van het thema

Bij de bepaling van het thema is de groep intensief betrokken. Soms worden thema's aangedragen door derden. Zo kwam een aantal jaar geleden de vraag om een stuk te maken over zelfdoding. Hieruit ontstond de voorstelling 'To die for'. Bij 'Controle Alt Delete' werd in het begin van het proces juist uitgebreid stil gestaan bij wensen en behoeften van de spelers. Hierbij speelde niet alleen de thematische ingang een rol maar ook naar wensen van de spelers met betrekking tot hun spelontwikkeling. Belangrijk is verder dat de groep zich aan het thema kan verbinden en dat het thema voldoende biografische aanknopingspunten biedt. Dat betekent niet dat daadwerkelijk iedereen in de groep expliciete ervaring met het specifieke thema hoeft te hebben. Bij 'Controle Alt Delete' gaat het er bijvoorbeeld niet om dat alle spelers een dwangstoornis hebben. De spelers moeten wel feeling hebben met het thema of subthema's die daar onder liggen. Bras heeft wat thematische keuzes betreft uiteindelijk het laatste woord. Als de groep er niet uitkomt hakt zij de knoop door.



Materiaal verzamelen

In de initiatiefase staat het verzamelen van materiaal centraal. Bras hanteert een beginfase van ongeveer tien weken waarin ze samen met de spelers op zoek gaat naar materiaal voor de voorstelling. Ze werkt in deze fase vooral in de breedte. Haar focus ligt hierbij niet zo zeer op het vooraf gekozen thema, maar meer op subthema's die hiermee te maken hebben of emoties die daaronder liggen. Daarnaast focust zij vooral op het zoeken naar aansprekende, theatrale beelden en momenten die raken. Het gaat hier dus niet alleen om verzamelen van inhoud maar altijd ook om 'inhoud in vorm'. In de initiatiefase worden de repetities opgenomen op video. Daarnaast maakt Bras tijdens de repetities aantekeningen in tekst of beeld. De aantekeningen helpen haar de opnames van improvisaties in een later stadium gericht terug te kunnen kijken.

Meenemen van voorwerpen, beelden, text of muziek

Bras begint het repetitieproces met een opdracht aan de spelers. Zij vraagt ze beeldmateriaal mee te nemen dat volgens hen te maken heeft met dwang. Het beeldmateriaal wordt aan elkaar voorgesteld en besproken vanuit de zichtbare beeldelementen. Het is niet de bedoeling herinneringen of ervaringen op te halen maar om juist te kijken naar wat waarneembaar is in de beelden. Als een speler zegt 'dit beeld laat voor mij eenzaamheid zien', gaat Bras door op hetgeen de eenzaamheid volgens de speler zichtbaar maakt in het beeld: 'het zwart-wit, de schaduw'. Beeld-elementen die naar voren komen zijn onder andere: water, tralies, vastzitten, touw. Vanuit deze begrippen gaat Bras vervolgens met de spelers de vloer op om te improviseren. Ook muziek wordt door de spelers mee genomen. Ook hier wordt vervolgens gekeken naar waarneembare elementen die de speler met een bepaalde emotie of een subthema associeert. Dat kan het geluid van de gitaar zijn of een bepaalde melodieline. Gedurende het proces geeft Bras de spelers geregeld huiswerkopdrachten of vervolgoopdrachten. Basis hiervoor zijn vaak spelfragmenten die ze in de improvisaties heeft gezien. Het zijn momenten die ze mooi, ontroerend of theatraal interessant vond: In een spelimprovisatie staat een speler tegenover een muur van het lokaal en is zachtjes aan het neuriën. Bras vindt het een mooi beeld dat troost uitdrukt. Ze vraagt de speler op zoek te gaan naar een kinderliedje en dat mee te nemen naar de volgende repetitie. De spelfragmenten en opdrachten die Bras kiest hoeven niet concreet met het thema van de voorstelling te maken te hebben. Ook hier gaat het vaak meer om emoties of sferen die daar onder liggen.

Improvisaties

Bras werkt veel met fysieke improvisatie opdrachten. Soms improviseert de groep als geheel, soms zijn sommige spelers op het podium en kijken anderen van de kant mee. Er wordt veel op muziek geïmproviseerd, Bras gebruikt graag akoestische muziek of opnames waarbij bijvoorbeeld alleen een tic te horen is. De spelers krijgen spelonderwerpen mee waartoe zijn zich vervolgens op het spelvlak improviserend verhouden. Uitgangspunt voor de improvisaties is niet zo zeer het centrale thema van de voorstelling maar subthema's die daar onder liggen. Bij de voorstelling over dwang kunnen dat bijvoorbeeld subthema's als 'vastzitten' of 'onmacht' zijn. Vaak komen deze voort uit eerdere opdrachten, zoals het meenemen van beelden. In het begin worden laagdrempelige werkvormen ingezet zoals het werken met tableaux. Later wordt vooral in beweging geïmproviseerd. Bras geeft regelmatig aanwijzingen vanaf de zijkant en coacht zodoende de spelers. Ze is hierbij gericht op het versterken van theatrale beelden die zich aandienen in de improvisaties. De spelers zijn erop getraind

om in het spel te blijven terwijl de regisseuse aanwijzingen geeft en deze mee te nemen in de improvisatie.

Deels zet Bras de muur van het repetitielokaal als imaginaire ‘spelpartner’ in tijdens improvisaties. De muur wordt ‘de vader’ of ‘de geile vriend’. Voordeel is dat de verbeelding van de speler zodoende zijn vrije loop kan gaan zonder invloed van een tegenspeler.

“Ik ben een beelddenker en regisseur heel coachend. Als ik een mooie beweging zie bij een speler: ‘maak dat even groter’ of ‘jullie twee mogen even stoppen, jullie 3 gaan door, reageer op elkaar’ op die manier. Dat doe ik van begin af aan.” Bras

Naspelen van situaties uit de eigen biografie

Het naspelen van situaties uit het leven van de spelers zet Bras gedeeltelijk in. De rollenspelen worden voor gestructureerd door een onderwerp mee te geven zoals ‘miscommunicatie tussen cliënt en hulpverlener’. De situaties zijn grotendeels door de spelers zelf beleefd. Soms kunnen het ook verhalen zijn die de speler heeft gehoord van een mede-client. De scènes worden in eerste instantie in vorm van rollenspelen gespeeld. Om ze theateraant interessant te maken of om verhoudingen te verduidelijken bedenkt Bras later theatrale vormen erbij. Zo kan het zijn dat in een eerste improvisatie moeder en dochter op stoelen zitten terwijl zij een gesprek voeren en dat dit later in de voorstelling abstracter wordt aangepakt door de mise-en-scène te veranderen. Moeder komt dan bijvoorbeeld liggend op de vloer te liggen terwijl dochter zich richt tot het publiek. Soms koppelt Bras ook elementen uit eerdere improvisaties aan de dialoog-scènes en verwerkt hierin bewegings-sequenzen, tableaux of andere spelelementen.

Schrijfp opdrachten

Op het moment dat subthema’s duidelijk worden vanuit de open improvisaties vraagt Bras de spelers monologen, dialogen of andere soorten teksten te schrijven. De opdrachten moeten concreet geformuleerd zijn, gericht op concrete ervaringen van de spelers. ‘Wanneer zat jij voor het laatst vast?’, ‘wat was de beste raad die je vader je gaf?’, ‘wie vergeef je nooit meer?’ zijn voorbeelden voor schrijfp opdrachten. Ook vraagt Bras de spelers op zoek te gaan naar krantenknipsels of gedichten die met het thema te maken hebben. De spelers mailen het materiaal voorafgaand aan de repetitie naar de regisseuse zodat zij hier alvast zicht op heeft en de repetitie kan voorbereiden.

Verhalen afgeven

Het materiaal dat een speler inbrengt wordt bijna altijd afgegeven aan een ander. Niet de ‘eigenaar’ zelf speelt het ingebrachte materiaal maar juist iemand anders. Dit zorgt voor distantie van de speler omdat het niet zijn eigen verhaal is dat hij vorm geeft. Er ontstaat meer vrijheid om letterlijk met het materiaal te spelen en het waar nodig om te vormen. Voor de speler die het materiaal inbrengt kan dit in het begin soms ook lastig zijn. Men heeft een bepaald beeld of gevoel bij het materiaal en wil dat graag erin houden. Bras acht groepsvorming in dit kader van groot belang. De spelers moeten zich veilig voelen in de groep om eigen materiaal ook uit handen te durven geven. Het afgeven van de persoonlijke verhalen heeft ook tot voordeel dat de verhalen meer algemeen geldig worden. Doordat anderen hun zichtwijze eraan toevoegen, er vanuit hun standpunt naar kijken overstijgen de verhalen

uiteindelijk het persoonlijke en worden in breder perspectief geplaatst. Het moment dat het materiaal wordt af gegeven kan verschillen. Deels gebeurt dit in de componeerfase, wanneer Bras de verschillenden onderdelen in vorm van een script rangschikt, meestal al in de initiatiefase wanneer met het materiaal geïmproviseerd wordt of zelfs nog eerder: wanneer het daadwerkelijk wordt ingebracht. Zo kan het zijn dat Bras de spelers een schrijfpdracht meegeeft als ‘huiswerk’ en dat in de volgende repetitie de verschillende stukken meteen onderling worden geruild en dus door een ander groepslid worden voorgelezen of voorgedragen.



De componeerfase: Bepalen van de dramaturgische lijn, tot stand komen van het script

In de componeerfase bepaalt Bras de dramaturgische lijn van het stuk en houdt deze vast in een script. Zoals beschreven maakt Bras montage-voorstellingen waarin ontwikkelingen van personages als een soort ‘rode draad’ doorheen lopen en zichtbaar worden gemaakt. Bras bepaald zelfstandig welke scènes of spelsequensen uit de verzamelfase in het stuk terecht komen en welke niet. Ook de volgorde van scènes legt de regisseuse zonder inmenging van de spelers vast. In het verleden heeft zij hierin concessies gedaan en ideeën van spelers in de besluitvorming mee genomen. Haar ervaring is dat dit averechts werkt en het geheel vaak niet ten goede komt. Met betrekking tot de uiteindelijke vormgeving van het stuk is het van belang dat de regisseur overzicht houdt en de rode lijn van het stuk bewaakt.

Bras trekt zich daarom altijd een paar dagen terug om de dramaturgische lijn uit te werken en het script vast te leggen. Hierbij werkt ze met post-its en briefjes in verschillende kleuren die elk een eigen categorie weer geven. De indeling in categorieën is enerzijds gebaseerd op de vorm van de

scène en anderzijds op de hoeveelheid spelers per scène. Onder vormaspecten vallen categorieën als beweging/dans; muziek/geluidseffecten; tekst typematisch spel; tekst naturel dramatisch spel en tekst naturel episch spel. Met betrekking tot het aantal spelers per scène zijn de categorieën soloscène, dialoogscène en meer dan twee spelers in de scène. De briefjes worden door Bras gerangschikt en in volgorde gezet. Hierbij let zij op variatie in vorm van de scènes en het aantal spelers dat per scène speelt. De aantekeningen en de video-opnames uit de initiatiefase helpen bij de vormgeving. Teksten genereert Bras deels uit deze opnames, deels uit de schrijfp opdrachten die ze in de initiatiefase heeft

“Het afgeven van materiaal geeft afstand. Soms kan dat ook even vervelend zijn: dan heb ik iets geschreven wat me echt aan het hart ligt en dan mag mijn buurvrouw het voorlezen. Daarom is ook de groepsvorming zo belangrijk. Je moet elkaar kunnen vertrouwen.” Bras

gegeven. Waar ze teksten uit de improvisaties genereert schrijft ze deze eerst woord voor woord uit en schrapt dan waar nodig, dikt in of voegt tekst bij. Door deze werkwijze blijven bewustzijnsstroom en ‘eigen’ taalgebruik van de spelers enerzijds bewaart en kunnen anderzijds verhalen ten dienste van het geheel ook worden veranderd.

Ook de teksten die voortkomen uit schrijfp opdrachten, en dus door de spelers zelf zijn geschreven, redigeert Bras waar nodig. Bewegingscomposities komen deels als beschrijvingen deels als tekeningen in het script terecht. Het uiteindelijke script is een aaneenschakeling van beide: Teksten en bewegings-sequenzen. Het script wordt vervolgens in de repetities uitgetoetst en waar nodig veranderd of aangescherpt.

“De spelers brengen ook ideeën in maar ik bepaal of ze erin komen of niet. Dat heb ik mezelf aangeleerd, dat is mijn ontwikkeling. Ik ging vroeger te veel daarin mee en dan dacht later: dit is het toch niet helemaal.” Bras

Met betrekking tot de dramaturgische lijn vindt Bras het van belang om niet te experimenteel te worden. De ontwikkelingslijn van elk personage moet navolgbaar zijn om gespeeld te kunnen worden. De speler moet daarin mee kunnen gaan, zich kunnen inleven in deze lijn en er in kunnen geloven. Daarnaast dient ook rekening te worden gehouden met het bereikbaar publiek. Bras tracht zoals boven beschreven ruimte voor individuele interpretatie in te bouwen, tegelijkertijd moet de voorstelling het publiek ook bereiken en meenemen.

De Regiefase: Het spel zetten en reproduceerbaar maken

De regiefase vormt de laatste fase in het maakproces. Het verloop van de voorstelling, de volgorde van bewegings-sequenzen, scènes en monologen staat na afloop van de componeerfase min of meer vast. Ook de teksten zijn vastgelegd. In de regiefase gaat het er nu vooral om de mise-en-scène vast te leggen, het spel aan te scherpen en te oefenen. Naast de scènes worden ook overgangen tussen scènes gezet, de spelers zijn immers gedurende de hele voorstelling op het podium. Bras hanteert een vrij strakke regiestijl waarbij ze vooral vanaf de zijlijn coachend optreedt en aanwijzingen geeft aan de spelers. Deze zijn erin getraind om dan gewoon door te spelen, met een oor naar de aanwijzingen te luisteren en deze om te zetten. Grotendeels zet Bras de mise-en-scène zodanig vast dat de spelers op

elk moment van de voorstelling weten waar ze staan of lopen of welke handeling ze verrichten. Op sommige momenten heeft de voorstelling echter een wat lossere choreografie nodig. Hiervoor is het van belang dat de spelers juist ‘in het moment’ kunnen improviseren en optimaal op elkaar in kunnen spelen. Als acteurstraining kiest Bras Viewpoints²⁶ om de afstemming onderling te versterken. Voor de vormgeving van een stukje dans wordt de regisseuse ondersteunt door een choreograaf. Naast bovenstaande wordt in de regiefase aan inleving in tekstzegging gevijld. Ook worden vormgevingsaspecten als muziek, belichting, decor, rekwisieten, kostuum en gebruik van audiovisuele middelen vastgelegd.

In de regiefase wordt het spel reproduceerbaar gemaakt. Het feit dat de voorstelling uiteindelijk in verschillende bezettingen gespeeld moet kunnen worden bemoeijkt de zaak. De spelers moeten verschillende rollen kunnen spelen, van verschillende rollen de tekst kennen, zich in verschillende rollen kunnen inleven en van verschillende rollen de mise-en-scène kennen. Ook moeten de spelers de voorstelling in twee versies kunnen spelen: een lange van 50 en een korte van 20 minuten. Dit alles vraagt om de nodige flexibiliteit van zowel de spelers als ook de regisseur. Aan het eind van de regiefase wordt de voorstelling twee keer als try-out getoond aan publiek. Naar aanleiding van de try-outs en de publieksreacties wordt dan verder aan de voorstelling gevijld tot de uiteindelijke première. De korte versie van de voorstelling geeft Bras vorm na de première. Deze moet zodanig gestructureerd zijn dat ook hier een spanningsboog wordt bewerkstelligd. Sommige scènes worden eruit gehaald en de overgangen tussen scènes worden opnieuw gezet. Omdat de korte voorstellingen vaak worden gespeeld in aula’s of andere ruimtes zonder veel technisch equipment moet ook erop



²⁶ Viewpoints is een techniek die in de jaren '70 van de vorige eeuw werd ontworpen door de choreograaf Mary Overlie. De techniek is later toepasbaar gemaakt voor het theater door Anne Bogart en Tina Landau. De spelers worden getraind in hun podium-aanwezigheid en creativiteit. Doelstelling is het stimuleren van natuurlijk, instinctief gedrag op het podium (Hoeksma, 2010).

worden gelet dat het stuk ook zonder theaterlicht en met een kleinere speelruimte blijft staan. Feitelijk gaat Bras met betrekking tot de vormgeving van de korte voorstellingen opnieuw de componeer- en vervolgens regiefase in.

Interventies en houdingsaspecten

Veel interventies en houdingsaspecten, zoals aandacht voor het aanbrengen van distantie of een strakke regiestijl, zijn al genoemd in de beschrijvingen van de verschillende fases van het maakproces. Belangrijke factoren die nog niet zijn genoemd of nadere toelichting behoeven worden in de volgende paragraaf beschreven.

“Er moet vertrouwen zijn. Dat betekent ook dat ik mezelf moet laten zien, het contact is persoonlijker dan bij teksttoneel waar ik alleen regisseur ben. Hier ben ik ook als persoon gevraagd.” Bras

Oprecht interesse en oog voor het groepsproces

Volgens Bras vraagt het werken met biografische verhalen oprecht interesse in de spelers en een grote mate van persoonlijke betrokkenheid van de theatermaker. Door biografisch materiaal centraal te stellen kom je dicht bij te spelers en is het contact naar haar ervaring persoonlijker dan bij het maken van reguliere voorstellingen. Jezelf niet alleen als regisseur maar ook als persoon inbrengen in het proces is volgens haar van groot belang. Daarnaast is ook onder de groepsleden een sfeer van vertrouwen en veiligheid een voorwaarde om biografisch te kunnen werken. Nieuwkomers worden



daarom niet alleen geselecteerd op basis van spelkwaliteiten maar ook op basis van een klik met de groep. Gedurende de maakprocessen kan het soms nodig zijn om ruimte te geven voor verhalen en emoties buiten het podium. Zo viel gedurende de repetities voor ‘Control Alt Delete’ een speler uit omdat zij psychotisch werd. Op zo’n moment kun je niet repeteren, dan moet er ruimte zijn voor de groep om met elkaar in gesprek te gaan.

Starten vanuit vorm

In het maakproces is Bras gefocust op het zoeken naar aansprekende beelden en interessante momenten in de mise-en-scène. Haar startpunt is naast de inhoud vooral de vorm. Hierbij durft ze de inhoud als het ware soms ook even los te laten en concentreert zich op wat zich fysiek in de improvisaties laat zien. Zodra een bepaald beeld of beweging-sequence op het podium haar aanspreekt coacht ze de spelers in het versterken hiervan. Ze regisseert hierbij actief vanaf de zijlijn vanaf de eerste repetitie en neemt daarmee dus van begin af aan invloed op het spel en materiaal dat spelers aandragen door de vorm te beïnvloeden. Bras weet dan soms nog niet bewust welke kant ze hiermee op wil maar volgt vooral wat zij theateraal aansprekend of interessant vindt in de vorm. Voor de spelers kan dit een uitdaging zijn omdat zij soms nog niet goed weten welke kant het proces op gaat. Het vraagt vertrouwen van de spelers in de regisseuse om ook te durven ‘zwemmen’, het thema waar nodig los te laten en te focussen op wat zich in het moment aandient.

“Ik neem alles op, ook omdat ik heel fysiek werk. Je raakt die mooie momenten uit improvisaties niet kwijt als het opgenomen is. Het geeft de spelers ook rust dat ik niet de hele tijd aantekeningen maak, dat ik als maker ook in het moment kan zijn.” Bras

Authenticiteit en kracht van de spelers benadrukken

Bras tracht de authenticiteit en kracht van de spelers naar voren te laten komen in de voorstelling. Het gaat om het ‘eigene’ of ‘typische’ van elke speler dat zichtbaar mag worden op het podium.

Gedurende de improvisaties coacht Bras de spelers in het accentueren of uitvergroten van ‘eigenheid’ in de manier van bewegen of praten. Doordat alle repetities worden opgenomen op video is het mogelijk kenmerkende bewegingen of taal vast te houden. Sommige stukken uit de improvisaties schrijft Bras letterlijk uit om de taal te bewaren. Waar nodig kan de tekst later worden ingekort of ingedikt.

Bras stelt de kwaliteiten van spelers centraal. Tegelijkertijd moet zij ook omgaan met beperkingen van spelers. Bij de een is dat een wat lager energieniveau, de ander is bijvoorbeeld wat minder sterk in fysiek spel. In de verdeling van rollen en in de vormgeving van scènes met veel beweging houdt Bras hiermee rekening.

Acteurstraining

Zoals boven beschreven zet Bras gedurende het proces ook acteurstraining in. De motivatie van de spelers om zich met betrekking tot spelvaardigheden verder te ontwikkelen is groot. Voor sommigen van hen is het een van de redenen om zich juist aan dit gezelschap te verbinden. De spelers willen niet alleen mooie voorstellingen maken maar zich als spelers ook ontwikkelen en leren. Bras stemt in de

acteurstraining enerzijds af op behoeften van de spelers en anderzijds op wat de betreffende voorstelling nodig heeft.

“We zijn een theatergroep en toevallig ook ervaringsdeskundige. Dat is een pluspunt maar dat moet niet het enige zijn.” Bras

Aandacht voor kwaliteit

Bras vindt het van groot belang kwalitatief sterke voorstellingen te maken waarin de spelers in hun kracht komen te staan. Volgens de regisseuse is het maken van een mooie voorstelling geen doel op zich maar draagt dit juist bij aan de ontwikkeling van de spelers. Pas als het publiek de voorstelling en het spel oprecht waardeert kan de speler ook oprecht trots zijn op zijn eigen prestatie. Daarnaast heeft het gezelschap als doel stigmatisering van mensen die met de GGZ in aanraking zijn gekomen tegen te gaan. Bras maakt vaak mee dat het publiek daarom met lage verwachtingen naar de voorstellingen komt. Men verwacht blijkbaar van deze ‘kwetsbare groep’ weinig artistieke kwaliteit. Als aan deze publieks-verwachtingen wordt voldaan zou dat stigmatisering juist in de hand spelen. In dit kader is aandacht voor de kwaliteit van de voorstelling dus van groot belang. Het publiek dient verrast en meegenomen te worden in een esthetische ervaring, dat de spelers ervaringsdeskundige zijn is een centraal gegeven maar neemt niet weg dat het hier vooral om theater gaat.



Bijlage 3

Samenvatting van interview en observatie

Respondent: Jörg Meyer, Fachhochschule Osnabrück, Institut für Theaterpädagogik



“Ich glaube, dass ein Theaterpädagoge auch ein Mensch sein muss der Geschichten erzählen kann. Von sich selbst und über sich selbst. Er muss seine eigene Geschichte auch vergesellschaften können.” Meyer

Interview en observatie

Er heeft een interview van 90 minuten plaats gevonden op 4 maart 2016. Het interview werd gehouden met de theaterdocent Jörg Meyer. Tevens is een gedeelte van het maakproces geobserveerd. De observatie vond plaats op 13 april van 9:00 tot 17:00 uur. Ik was gedurende deze dag als toeschouwer aanwezig bij de repetitie voor de voorstelling 'Erwachsen werden is nichts für Kinder'. Twee dagen later heb ik tevens de generale repetitie bijgewoond. Onderstaande beschrijvingen zijn een samenvatting van zowel het interview als de observaties. Relevante informatie uit de module-beschrijving van de Fachhochschule Osnabrück is hierin meegenomen, waar ik Meyer citeer komen zijn uitspraken rechtsreeks uit het interview. De foto's in deze bijlage zijn in opdracht van de hogeschool gemaakt tijdens de generale repetitie. De studenten hebben toestemming gegeven de foto's in deze scriptie te gebruiken. Namen van spelers zijn in de beschrijvingen geanonimiseerd.

De setting

Het maakproces vindt plaats in het kader van de opleiding Theaterpädagogik BA, Fachhochschule Osnabrück te Lingen. De spelers zijn 20 eerstejaars studenten. Biografisch Theater is vast onderdeel van het curriculum. Jörg Meyer begeleidt als docent het grootste gedeelte van het maakproces. Sommige onderdelen van het proces zoals een cursus 'Creatives Schreiben' worden door andere docenten aangestuurd. Meyer heeft het opleidingsprogramma voor biografisch theater aan de Fachhochschule Osnabrück mede ontwikkeld en begeleidt het programma al een aantal jaren. Het programma is geïnspireerd op werkwijzen van Renier Niens en Sjef van der Linden (voormalig HKU Utrecht). Het maakproces volgt een vaststaand programma dat uit verschillende stappen en leseenheden bestaat. Het programma start eind december en eindigt in april, het proces wordt onderbroken door twee weken vakantie en een maand lesvrije tijd. De eenheden worden grotendeels simultaan naast andere lessen aangeboden. De laatste twee weken in het maakproces zijn 'Atelierarbeit', er wordt gedurende hele dagen aan de voorstelling gewerkt. Het maakproces mondt uit in een voorstelling van 60 minuten die drie keer wordt gespeeld. De voorstellingen behandelen altijd biografische aspecten uit de kindertijd van de spelers, waarbij subthema's elk jaar verschillend kunnen zijn. Wat spelvaardigheden betreft komen de spelers al enigszins 'beslagen ten ijs'. De opleiding selecteert studenten voor aanvang van de studie onder andere op basis van spelkwaliteiten. Tevens worden voorafgaand aan het maakproces acteerlessen gegeven.

Doelstellingen van biografisch theater

Omdat het biografisch theater in opleidingscontext wordt ingezet zijn de doelen uiteraard ook aan opleidingsdoeleinden gelinkt. Studenten zullen in een later stadium zelf maakprocessen moeten aansturen. De studenten leren het Biografisch Theater kennen en ervaren van binnenuit hoe het is om eigen verhalen theatraal te bewerken en op het podium te brengen. Hierbij wordt bereidheid gevraagd om te reflecteren op de eigen biografie en ook verdrongen aspecten te onderzoeken.

Leerdoelen zijn verder het ontdekken van kwaliteiten van theatrale vormgeving "in der Auseinandersetzung mit Selbst und Rolle" (Module Erzählend Spielen, Fachhochschule Osnabrück, z.d.) Studenten ervaren hoe zij via theatrale vormgeving distantie kunnen creëren tot aspecten uit de eigen biografie, hoe zij deze speelbaar kunnen maken en kunnen communiceren naar een publiek. Iedereen speelt niet alleen in zijn eigen scène maar ook in die van anderen waardoor spelvaardigheden worden getraind. Ook helpt iedereen de ander bij het vormgeven van diens scene, hier komen dus ook

vaardigheden in de dramaturgie, theatrale vormgeving en regie aan bod. Door de verschillende programma onderdelen wordt tevens gewerkt aan doelstellingen in het kader van schrijfvaardigheden, de episch-dramatische speelwijze en de inzet van vormgevingselementen als tafereel, tableau en bewegend beeld.

Naast bovenstaande plaatst Meyer doelen die gaan over het herontdekken van het eigen kind-zijn door de speler. Door onze socialisatie tot volwassene zijn wij geneigd om 'onszelf als Kind' onvoldoende serieus te nemen, stelt hij. Situaties waarin wij verdrietig of bang waren en die wij als kind als existentiële momenten hebben ervaren, waarden we terugblikkend als 'kinderachtig' of 'onbelangrijk'. Het herontdekken en serieus nemen van deze momenten in de eigen biografie acht Meyer van groot belang. De initiatie- en componeer-fase zijn daarom gericht op het verzamelen en vormgeven van deze momenten. Voor de studenten ligt daarnaast een belangrijk leermoment in het ontdekken van de dramatische kwaliteiten van de 'kleine verhalen'. Ze leren dat juist het 'schijnbaar alledaagse' dramatische kwaliteiten in zich draagt en interessant materiaal kan zijn om op het podium te bewerken.

“Meiner selbst wieder gewahr zu werden - das ist das A und O. Das ist das Material mit dem ich arbeite, als Spieler und auch als Anleiter im dialogischen Prozess mit einer Gruppe; dass ich Echo gestalte und die Impulse und Bedürfnisse der Teilnehmer auffange und darauf reagieren kann.” Meyer

Inhoud en vormgeving

Verhalen uit de kindertijd van de spelers staan thematisch altijd centraal. Hierbij focust Meyer op de existentiële momenten in de verhalen. Dit zijn momenten van grote nood of groot geluk. Meyer kiest bewust voor verhalen uit de kindertijd omdat deze volgens hem meestal verwerkt zijn. Hierdoor creëert hij distantie voor de spelers. De voorstellingen zijn opgebouwd uit een reeks scènes. Elke scène behandelt een biografisch verhaal uit de kindertijd van een van de spelers. In de scènes is sprake van een innerlijk conflict of staat een bepaalde emotie centraal. De verhalen worden deels chronologisch, deels gefragmenteerd getoond. De scènes duren gemiddeld drie minuten. Het aantal spelers per scène verschilt van solo-scène tot inzet van de hele groep. Vormgevingselementen als tableau, tafereel en bewegend beeld worden veelvuldig ingezet. De speelwijze is episch dramatisch. De spelers stappen geregeld uit de scène in de rol van verteller en maken contact met het publiek. De vierde wand wordt dus afwisselend in stand gehouden en doorbroken. Als verteller becommentariëren de spelers vaak het gespeelde. Alle spelers zijn gedurende de hele voorstelling zichtbaar. Wie niet speelt zit aan de zijkanten van het podium. Ook decor- en kostuumwissels worden zichtbaar getoond. Het koor wordt veelvuldig ingezet. Enerzijds om voor vloeiende overgangen tussen de scènes te zorgen, anderzijds om emoties van de protagonist te versterken of deze te becommentariëren. Deels ageert het koor ook vanaf de zijkanten van het podium. In de dramaturgische lijn is variatie aangebracht door met betrekking tot de volgorde van scènes in thematiek, tempo en sfeer af te wisselen. Het begin- en eindbeeld wordt door de gehele groep gevormd. Het beginbeeld is wervelend en temporeijk, het eindbeeld juist statisch en verstillend.

De fases in het maakproces

Meyer volgt bewust de fases die Twijnstra et al. (2001) beschrijven: initiatie-, componeer- en regiefase. De fases zijn grof gezegd onder te verdelen in onderstaande stappen. Deels zijn er overlappingen. De programma-onderdelen in de initiatiefase vinden gedurende enkele weken plaats en omvatten in totaal 30 lesuren plus zelfwerktijd. De componeerfase bestaat uit twee stappen: gedurende een week creëren studenten hun eigen biografische scènes. Deze worden gepresenteerd en beoordeeld. Vervolgens staat het maakproces even op 'hold' in verband met semester-vrije tijd. Daarna wordt het proces weer op gepakt en worden de scènes van alle groepsleden samengevoegd tot een stuk. Ook dit neemt een week in beslag.

Initiatiefase

- Haus der Kindheit
- Schrijfopdrachten
- Episch-dramatische speelwijze
- Vormgevingselementen
- Materiaal verzamelen
- Het existentiële moment in het eigen verhaal

Componeerfase

- Scènes ontwerpen naar aanleiding van biografische verhalen; er wordt gewerkt in subgroepen van vier
- Volgorde van de scènes en dramaturgische opbouw van het stuk bepalen

Regiefase

- Overgangen tussen de scènes bedenken, uitproberen en vastleggen van de mise-en-scène
- Scènes waar nodig veranderen
- Aanscherpen van het spel
- Bepalen van kostuum, decor, rekvisieten, belichting en muziek



Initiatiefase: Haus der Kindheit, schrijfp opdrachten, episch-dramatische speelwijze, vormgevingselementen en materiaal verzamelen

In de initiatiefase wordt getracht de herinneringen aan de eigen kindertijd aan het ‘vloeien’ en dus in beweging te krijgen. De spelers duiken via allerlei werkvormen in herinneringen aan hun kindertijd. De bedoeling is zich weer gewaar te worden van het ‘eigen kind’ en belevenissen en emoties van toen theateraal te onderzoeken. Hierbij gaat het niet zo zeer om grote biografische live-events als de scheiding van ouders of het verlies van een geliefd persoon. Het gaat veel meer om de ‘kleine verhalen’ van het kind. Wat waren toen in het alledaagse voor jouw belangrijke, ‘existentiële’ momenten? Waar zaten situaties, conflicten of emoties die je nu misschien ‘klein’ vindt maar die voor jezelf als kind van wezenlijk belang waren? Door middel van verschillende opdrachten en oefeningen worden de spelers uitgenodigd herinneringen op te halen en wordt materiaal verzameld voor de individuele scènes.

Haus der Kindheit

In het begin van het proces staan ‘Spiele aus der Kindheit’ centraal. Er worden verschillende spelopdrachten en oefeningen aangeboden. De activiteiten vinden plaats in een grote gymzaal. Er wordt begonnen met zang als collectief moment. De bedoeling is om afstemming van de groepsleden onderling te stimuleren. Vervolgens gaan de spelers verdeeld over de ruimte, ieder op een stoel zitten en sluiten de ogen. Er wordt een concentratieoefening gedaan gericht op de ademhaling. Dan leidt Meyer de eerste geleide fantasie in. Hij vraagt de spelers in hun verbeelding terug te gaan naar het huis van hun kindertijd. In verschillende stappen leidt Meyer de spelers terug in hun herinnering. Zo worden ze gevraagd naar de eerste ruimte in het huis te gaan die hun te binnen schiet, te kijken naar de leeftijd die ze hadden op het moment dat de herinnering speelt, boven het huis en de omgeving eromheen te zweven, er van boven naar te kijken enzovoort. De geleide fantasie duurt geruime tijd en mondt uit in een spel met een ‘lievelingsspeelgoed’. Het speelgoed wordt gemimed, de ogen zijn nog steeds gesloten. Op een gegeven moment worden de spelers gevaagd hun ogen te openen en het spel te vervolgen. Er mag individueel gespeeld worden of samen met anderen. In de ruimte verspreid liggen speelgoed, matten, doeken en blokken. In het spel gaat het niet om de ‘Schauwert’, dus niet om esthetische aspecten. Het spel is niet bedoeld om naar te kijken of te laten zien, het is bedoeld om te ervaren. Meyer spreekt in deze samenhang van de ‘Spielwert’ van het spel. Als het spel hem te ‘braaf’ wordt intervenueert hij door bijvoorbeeld de opdracht te geven het spel van anderen te verstoren of zich juist af te zonderen. Zijn doel is om patronen uit de kindertijd met betrekking tot spelvormen, spelgedrag en spelhouding ‘op te halen’ en opnieuw voelbaar en zichtbaar te maken.

“Im ‘Haus der Kindheit’ haben wir den reinen Spielwert. Da frag’ ich die Teilnehmer nur: ‘Habt ihr schön gespielt? Hat’s Spass gemacht? Habt ihr ‘ne gute Zeit gehabt?’” Meyer

Schrijfp opdrachten

De studenten krijgen verschillende opdrachten gericht op creatief schrijven. Deze opdrachten worden geleid door de docent Benjamin Häring. Sommige schrijfp opdrachten zijn gericht op de kindertijd, andere ook op andere levensfasen. Opdrachten die expliciet terug leiden naar de kindertijd zijn bijvoorbeeld: ‘Schrijf een brief aan een gehaat gerecht uit je kinderdagen’ of ‘Schrijf een brief aan een

heldenfiguur uit je kindertijd'. Verschillende levensfasen uit de biografie van de groepsleden worden schrijvend benaderd en onder de loep genomen. Onder andere komen ook 'big-live-moments' aan bod. Doelstelling is dat de speler schrijvend dicht bij zichzelf komt en schrijfblokkades overwint. De module dient ter voorbereiding op de volgende stappen in de componeerfase waarin studenten een eigen scène moeten gaan ontwikkelen op basis van biografisch materiaal. De gedachte hierbij is ook dat het schrijven aan de hand van biografisch materiaal andere, meer cognitieve processen in gang zet dan het spelen.

Episch-dramatische speelwijze

De episch dramatische speelwijze wordt geïntroduceerd. Belangrijke elementen zijn het contact met het publiek vanuit de rol als verteller, het spreken in de tegenwoordige tijd, het spreken vanuit het ik en de wissel tussen dramatisch spel en de rol van verteller.

“Das Erzählen im Präsenz macht die Sache viel unmittelbarer. In dem Moment ist es im Raum: ‘Ich bin Jörg, ich bin zehn Jahre alt, ich bin allein zu haus. Ich höre Schritte aus dem Nebenraum. Ich habe Angst. Die Schritte kommen immer näher...’ Das ist anders als wenn ich von damals erzähle.” Meyer

Contact met het publiek vanuit de rol van verteller: De speler vertelt het verhaal direct aan het publiek. De speler maakt hierbij contact met het publiek, kijkt de toeschouwers aan en spreekt tot hen. De vierde wand wordt dus doorbroken. De speler speelt op dit moment geen rol in de zin van een personage. De rol die hij aan neemt zit ergens tussen 'zichzelf' en 'de verteller' in en vormt als het ware 'de vertellende ik'. Vanuit de rol als verteller kan de speler bepaalde aspecten van het getoonde spel becommentariëren, toelichten of erop reflecteren.

Het spreken in tegenwoordige tijd als verteller: De speler spreekt als verteller vanuit de tegenwoordige tijd. Hij verteld dus alsof de situatie zich nu afspeelt en niet alsof deze in het verleden is gebeurd. Hierdoor wordt de ervaring van hetgeen er wordt verteld directer en staat meer 'in de ruimte'. Zowel voor de speler als ook voor de toeschouwer draagt dit bij aan het direct beleven van het vertelde verhaal.

Het spreken vanuit de ik als verteller: De speler vertelt vanuit het 'ik', dus vanuit zijn eigen ervaring of herinnering en niet over zichzelf. Ook hierdoor wordt een meer directe ervaring voor zowel de speler als het publiek bewerkstelligd.

Wissel tussen dramatisch spel en de rol van verteller: De speler wisselt tussen dramatisch spel en de rol van verteller. In het dramatisch spel speelt de speler zichzelf als kind. Andere spelers worden ingezet voor andere rollen die in de scène spelen. De vierde wand blijft intact. De situatie wordt niet 'realistisch nagespeeld' maar theateraal vorm gegeven. Bepaalde aspecten uit de herinnerde situatie worden ingedikt, uitvergroot of anderszins veranderd. Vervolgens treedt de speler uit de scène en richt zich direct tot het publiek vanuit de rol van verteller. Hij maakt dan gebruik van boven genoemde elementen: contact met het publiek, vertellen in tegenwoordige tijd en vanuit de ik-vorm. De wissel

tussen dramatisch spel (speler als zichzelf als kind in de scène) en rol van verteller (commentaar, toelichting of reflectie vanuit rol van ik-verteller) kan herhaaldelijk plaats vinden.

Er worden verschillende spelopdrachten ingezet om de episch dramatische speelwijze te oefenen. De opdrachten zijn tevens gericht op het vergaren van biografisch materiaal voor de individuele scènes die later in het proces uitgewerkt zullen worden. In de loop van de verschillende opdrachten coacht Meyer de spelers in het hanteren van principes van de speelwijze. In eerste instantie staat vooral het oefenen van de rol van verteller centraal.

Vertelopdrachten

'Der heisse Stuhl' - de spelers zitten in een halve kring voor het podium. Op het podium staat een stoel. Meyer noemt begrippen die herinnering uit de eigen kindertijd kunnen triggeren zoals 'kauwgomautomaat', 'verkeerslicht' of 'boomhut'. Als een speler zich geroepen voelt een verhaal uit de eigen kindertijd te vertellen naar aanleiding van een begrip gaat hij op de stoel zitten en vertelt het verhaal.

'Heldendaad of zonde' - in de ruimte staat een kist met daarop een microfoon. De spelers lopen kris kras door de ruimte. Afwisselend gaat iedereen naar de microfoon en vertelt over een 'heldendaad' of 'zonde' uit de eigen kindertijd. Het gaat om kleine, op het eerste gezicht alledaagse verhalen die echter destijds voor het kind op de een of ander manier van emotioneel belang waren.

'Zelfhulpgroep' - de spelers gaan als 'zelfhulpgroep' in de kring zitten. Een speler stapt in het midden met de mededeling: "Ich habe gestern etwas Schlimmes getan..." en vertelt een verhaal vanuit de kind-positie. De speler speelt zichzelf als kind.

'Stemmen van volwassenen' - de oefening thematiseert de stemmen van volwassenen zoals die door het kind werden beleefd. Er staan twee microfoons in de spelruimte. De spelers lopen kris kras door de ruimte. Een van de microfoons staat voor uitspraken van volwassenen die je als kind fijn vond om te horen, de andere microfoon staat voor alles wat volwassenen zeiden en dat negatief werd ervaren. Om de beurt gaan de spelers bij de microfoons staan en spreken deze zinnen uit.

"All diese Begriffe wie 'stell dich nicht so an' oder 'ist doch nicht so schlimm'. Wo Kinder immer wieder die Botschaft kriegen: 'Du bist gar nicht wichtig mit deinen Gefühlen'. Das zu erkennen ist ein sehr wichtiges Moment, dass sie sich mit ihrem inneren Kind wieder solidarisieren." Meyer

In een later stadium wordt de wissel tussen dramatisch spel en de rol van verteller geoefend. In het begin maakt de speler hierbij nog duidelijk afgebakende stappen: De speler speelt de scène staand vanuit het personage en gaat zitten op het moment dat hij in de rol van verteller stapt. Op het moment dat hij weer in de scène stapt, staat hij op. Neemt hij opnieuw de rol van verteller aan gaat hij weer zitten. Deze stappen worden geoefend om een gevoel voor de wissels te krijgen. Later wordt het zitten op de stoel als verteller los gelaten en oefent de speler ook in beweging om vloeiend vanuit de rol van personage in de rol van verteller te gaan. Volgens Meyer zijn er weinig spelers die een volledige lijn

kunnen trekken tussen rol als kind-figuur en vertellers-rol. Naar zijn ervaring neemt de speler altijd 'iets' van de kind-rol mee in de vertellers-rol. Belangrijk is dat zowel voor de speler als ook voor het publiek duidelijk moet zijn welke van de twee aan het woord is en belichaamd wordt.

“Die Rolle des Erzählers ist eine fragile Angelegenheit. Die Studenten lernen den deutlichen Wechsel zu machen von da nach da. Aber sie nehmen immer auch die Figur in der sie gerade waren mit in die Rolle des Erzählers. In diesem Sinne ist die Erzähler-Rolle immer etwas weniger oder etwas mehr bei der dramatischen Rolle.” Meyer

Vormgevingselementen

De vormgevingselementen tableau, tafereel en bewegingsbeeld worden geïntroduceerd.

Tableau: ‘Levend schilderij’, de spelers formeren een stilstaand beeld, ze staan als ware in een lange freeze, de beweging is ingevroren. Het tableau wordt ingezet als effectvol individueel beeld of groepsbeeld in de scène.

Tafereel: ‘Achtergrondbeeld’, eindeloos in tijd, geen hoofd- of bijrollen, geen belangrijke tekst passagen, ondersteunt de scène.

Bewegend beeld: Herhalende afloop van bewegingen.

In eerste instantie worden de vormgevingselementen apart geoefend via opdrachten als het uitbeelden van de jaargetijden in een tableau of het vormgeven van een spreekwoord in een bewegend beeld.

Later worden dan stukken of bepaalde aspecten uit de verhalen van de spelers vorm gegeven door middel van deze elementen.



Componeerfase: Eigen verhaal in scène zetten en opbouw van het stuk bepalen

In de componeerfase staan twee processtappen centraal: Ten eerste werkt elke speler een eigen biografische scène uit. Hierbij wordt in subgroepen gewerkt gedurende een week. Aan het eind van de week worden de scènes gepresenteerd en beoordeeld op spelvaardigheden en theatrale vormgeving. In de tweede stap wordt dan een voorstelling in elkaar gezet waarbij de scènes met elkaar verbonden worden. De groep werkt hierbij als geheel samen, wederom gedurende een hele week. In het weekend wordt de voorstelling drie keer voor publiek gespeeld. Tussen stap 1 en stap 2 liggen vier weken semester-vrije tijd. Meyer ziet hierin voordelen omdat het de spelers helpt om even los te komen van de eigen scène. Vaak moeten scènes gedeeltelijk veranderd worden bij het samenvoegen van het stuk. De pauze helpt om weer met een frisse blik naar de eigen scène te kunnen kijken.

Stap 1: Eigen verhaal in scène zetten - ‘Kleine Geschichten gross machen’

De groepsleden worden ingedeeld in subgroepen van telkens vier spelers. Elke subgroep krijgt een docent-coach. Elke speler is eindverantwoordelijk voor zijn eigen scène. Duur van de scène is drie tot vijf minuten. Afhankelijk van wat men nodig heeft kan dit een solo-scène worden of worden de subgroepleden ingezet als tegenspelers. Zij fungeren tevens als coaches en helpen met de regie en de techniek. Elke subgroep werkt dus gezamenlijk aan vier biografische scènes. Meyer adviseert om niet per dag een scène centraal te stellen maar om dagelijks aan alle vier scènes te werken.

Keuze van een scène uit de eigen biografie

Voor de eigen scène kiest de speler een moment uit zijn eigen kindertijd. In de situatie moet sprake zijn van een ‘existentieel moment’, dus er moet wat emoties betreft een bepaalde diepte aanwezig zijn. Voor het kind moet er sprake zijn van een duidelijk voelbare nood of een groot geluk.

“Das ist das Zauberwort bei uns in der Arbeit: Was ist das existentielle Moment bei dir in der Geschichte? Wo bist du in Not? Wo ist das grosse Glück?” Meyer

Situaties die spelers kiezen zijn bijvoorbeeld:

- * Eef maakt zich in het warenhuis voor het eerst los van haar moeder en gaat in haar eentje naar de snoepafdeling. Ze is bang om alleen te gaan, durft het dan toch aan en loopt door een menigte van winkelende mensen. Eef zegeviert na deze spannende tocht uiteindelijk met een lolly in haar hand.
- * Max mag van zijn vader buiten spelen, maar hij mag niet nat worden. Het heeft geregend. Gelukkig kan Max heel goed in waterplassen spelen zonder dat er ook maar een spat op zijn kleren terecht komt. Hij gooit stenen in de plas en spuit daarbij een vrouw nat die toevallig voorbij loopt. De vrouw is boos en spreekt Max streng toe. Max verstijft en plast van schrik in zijn broek. Als hij bij zijn vader komt krijgt hij een standje. De vader gelooft Max niet dat de natte plek op de broek van het plassen komt. Max schaamt zich en is verslagen omdat vader hem uitmaakt voor leugenaar.
- * Louise heeft een wekker cadeau gekregen die ze heel mooi vindt. Als zij gaat slapen gaat de wekker af. Louise schrikt van het geluid. Angstig ligt ze vervolgens wakker en luistert naar het tikken van de wekker, ze is bang dat hij weer afgaat en kan de slaap niet meer vatten. De wekker die ze eerst zo mooi vond verandert in haar fantasie in een beangstigend monster.

Met betrekking tot de keuze van de spelers voor momenten uit de eigen biografie heeft Meyer een bepalende rol. Soms kiezen spelers een situatie die niet bruikbaar is omdat er te weinig conflict of wrijving in zit. Ook kan het zijn dat er een situatie wordt gekozen waarin voelbaar is dat de speler onvoldoende bereid is de 'deuren open te zetten'. Dit is vooral het geval wanneer situaties uit het verleden onvoldoende verwerkt zijn en de speler weerstand voelt om daadwerkelijk in de her-beleving te gaan. Op zo'n moment is het van belang dat dit bespreekbaar wordt gemaakt. Soms kan het zijn dat de speler wordt gevraagd een andere situatie te kiezen.

“Manchmal muss ich auch sagen: ‘Die Szene ist nicht geeignet. Such dir eine andere’. Weil ich merke, dass da Widerstände sind, Türen die der Spieler nicht öffnen mag. Oder es ist einfach zu wenig Potential drin, es ist kein wirklicher Konflikt. Es braucht ja den Konflikt als Kern der Spielhandlung.” Meyer

Vormgeving van de scènes

Dramaturgische lijn: De scènes worden in de subgroepen bewerkt en gezet. Een eerste stap is hierin het uitzoeken en bepalen van de dramaturgische lijn van de scène. In eerste instantie wordt gekeken naar de verschillende stappen in het verhaal. Waar zijn markeringspunten of 'beats' waarin intentioneel iets verandert in sfeer of emotie of waar een bepaalde handeling wordt ingezet of 'iets gebeurt'. Naar aanleiding van deze indeling in korte stukjes kan dan geëxperimenteerd worden met de volgorde van deze stukjes en wordt bepaald op welke momenten de vertellersrol aan bod komt. Bij het vaststellen van de dramaturgische lijn is het van belang te kijken waar het existentiële moment voor de protagonist in het verhaal ligt. Hier wordt naar toe gespeeld. Meyer raadt tevens aan een duidelijk 'point of attack' te kiezen: Hoe wil de speler de scène aan vliegen? Op welk moment stapt hij in? Zo is het mogelijk om de scène te beginnen met het eindbeeld of in te stappen als verteller. Ook kan er gewerkt worden met flashbacks. Meyer acht het van belang de spelers te laten oefenen met verschillende mogelijkheden en kunstgrepen in de dramaturgische lijn. Hij nodigt ze uit hiermee te experimenteren en hun verhaal als het ware 'heen en weer springend' te vertellen. Naar zijn ervaring komt dit het theatrale van de scènes ten goede en overstijgt het spel daarmee ook de daadwerkelijke situatie zoals die zich heeft afgespeeld. De 'kleine verhalen' winnen hierdoor aan 'Schauwert'. Soms kan het zijn dat een verhaal chronologisch verteld moet worden. Dit is bijvoorbeeld het geval als de emotie van de protagonist zich langzaam opbouwt en een 'eruit stappen' met betrekking tot de spanningsopbouw juist contraproductief werkt.

Episch dramatische speelwijze: De scènes zijn opgebouwd uit dramatisch spel en episch spel. De speler vervult dus zowel de rol van het kind in de scène als ook de rol van verteller. Wat de verteller betreft zijn er verschillende mogelijkheden met betrekking tot inzet en functie. Sommige spelers kiezen ervoor de verteller eenmalig aan bod te laten komen in de scène, bijvoorbeeld in het begin of juist aan het eind.

Voorbeelden:

Max begint en eindigt zijn scène als verteller. Hij begint met: "Ich bin Max, ich bin sechs Jahre alt und ich kann in Pfützen spielen, ohne mich dabei nass zu machen". Dan kruipt Max in de rol van kind en het verhaal wordt gespeeld. Aan het eind, als Max beschaamd wordt achter gelaten door zijn vader,

kruipt hij weer in de verteller-rol en sluit de scène met: “Ich bin Max, ich bin sechs Jahre alt und ich kann wirklich in Pfützen spielen, ohne mich dabei nass zu machen. Auch wenn mein Vater mir nicht glaubt.” Max levert hiermee commentaar op het gespeelde en maakt duidelijk waar voor hem het existentiële moment in de scène ligt: Het moment dat hij moet herkennen dat vader hem niet gelooft. Hij zet met de herhaling en subtiële verandering in de tekst een accent die dit duidelijk maakt aan het publiek.

In andere scènes komt de verteller meermaals naar voren en onderbreekt het spel. Zo ook in de scène van Anna. Zij heeft als kind vaak woede uitbarstingen gehad en speelt die nu uit. In haar scène verandert ze meermaals kort van kind-rol in verteller. Kort voor een woede uitbarsting gaat ze in de verteller-rol: “Ich weiss, dass ich jetzt noch zurueck könnte, aber es macht gerade so richtig Spass...”, wisselt dan weer naar kind-rol en zet het op een schreeuwen. Bij haar belichaamt de verteller als het ware de gedachten van het kind. Door deze met het publiek te delen werkt haar woede aanval daarna des te komischer.

Afhankelijk van wat de scène nodig heeft en wat de functie van de verteller is wordt de mise-en-scène bepaald. Max plaatst zichzelf als verteller vooraan op het podium. Hij maakt een duidelijk verschil tussen spelvlak voor de scène en spelvlak van de verteller. Anna blijft als verteller als ware in de scène, zij neemt als verteller geen andere plek in maar blijft op de plek van de kind-rol. Ze verandert subtiel van houding, maakt oogcontact met het publiek en wisselt zo in de rol van verteller.



Vormgevingselementen

De vormgevingselementen tableau, bewegend beeld en tafereel die in de initiatiefase zijn geleerd worden in de scènes uitgetoetst en ingezet om accenten te leggen, emoties uit te vergroten en het spel theatraal te maken.

Voorbeelden:

De scène van Eef begint op de schoenen afdeling van het warenhuis. Vijf spelers staan in een tableau met de rug naar het publiek achter op het podium en vormen een rij. Het beeld geeft de indruk van een muur, een afgrenzing voor de scène die zich daarvoor afspeelt tussen Eef en haar moeder. Moeder is druk bezig schoenen te passen. Eef wil naar de snoepafdeling die vlakbij lonkt. Ze is bang om alleen te gaan maar raapt alle moed bij elkaar. Op het moment dat ze aan haar tocht door het warenhuis begint draaien de spelers die voorheen de muur hebben gevormd zich langzaam om. Ze dragen maskers, komen langzaam op Eef af en omsingelen haar van achter. Dit tafereel zorgt ervoor dat de angst van Eef als het ware versterkt wordt. Het beeld maakt duidelijk aan het publiek hoe Eef destijds als klein meisje het grote warenhuis en de mensen daarin heeft ervaren.

In de scène van Anna vormen haar medespelers in de rollen van vader, moeder en kleine broer een tableau op het moment dat zij in de rol van verteller kruipt. Op deze manier wordt het accent en daarmee de aandacht van het publiek op de verteller gericht. Om het beeld van de woede uitbarstingen te versterken zet Anna een bewegend beeld in: Er staan drie blokken op het podium. Anna staat in het midden op het hoogste blok. De twee andere spelers staan rechts en links van haar op iets lagere blokken. Op een energiek metal-nummer wordt de woede-uitbarsting tegelijkertijd door alle drie gespeeld. De overdrijving heeft een komisch effect maar geeft ook de energie weer die Anna tijdens haar uitbarstingen als kind voelde.

Uiteraard komen in het proces ook andere aspecten in de vormgeving aan bod zoals het vastleggen van de mise-en-scène en het gebruik van decor, kostuum, rekwisieten, licht en muziek. Daarnaast wordt gewerkt aan het spel. Inleving in rol en situatie, vormgeving van emoties, timing en samenspel worden geoefend en in de dienst van de scène getraind. Op het laatst worden de scènes gepresenteerd en beoordeeld.

Stap 2: Opbouw van het stuk bepalen - De voorstelling centraal

De groep bepaalt in gezamenlijk overleg met de docent de volgorde van de scènes. Bij het bepalen van de volgorde wordt rekening gehouden met de spanningsopbouw van het hele stuk. Er wordt gekeken naar het tempo van de scènes, de onderliggende thema's, de mate waarin een scène zwaar of juist luchtig is, maar ook naar praktische aspecten zoals benodigd decor, mogelijke technische overgangen van de ene scène naar de ander, het gebruik van muziek en de verdeling van de spelers over het geheel. Met betrekking tot de dramaturgische lijn wordt getracht zoveel mogelijk variatie aan te brengen met betrekking tot bovenstaande aspecten. Zo zijn er vier scènes die gaan over groepsdruk of pestgedrag. Zij worden verdeeld over het stuk. Twee andere scènes spelen in de bioscoop, zij worden juist achter elkaar gezet.

De regiefase: Scenes en overgangen zetten, kostuums, decor en rekvisieten bepalen & de punten op de i zetten

Ik kom op woensdag het repetitieproces binnen als observator. De groep is al sinds maandag bezig en de compositiefase is voor het grootste gedeelte afgesloten. Voor de groep begint nu de regiefase. De repetitie vindt plaats in de theaterzaal van het opleidingsinstituut en duurt de hele dag. De groep repeteert zelfstandig. Meyer komt een aantal keren kijken en intervenueert waar nodig. Om de repetitie werkbaar te houden wordt per dag een moderator gekozen die de leiding van het geheel op zich neemt. Een ander groepslid typt tijdens de repetitie alles uit wat met betrekking tot spel, mise-en-scène, decor en overgangen tussen scènes wordt besloten. Verder zijn er twee ‘Wellness-Beauftragte’. Zij dragen zorg voor sfeer en groepsdynamiek door pauzes in te lassen en de warming-ups te begeleiden.

Woensdag ochtend

Kerntaak voor de groepsleden is om gedurende de ochtendrepetitie de overgangen tussen de verschillende scenes te bedenken, uit te proberen en te zetten. Er zal telkens een overgang gecreëerd moeten worden van het einde van de ene naar het begin van de volgende scène. In totaal zijn er 20 scènes, dus 19 overgangen. Tevens moeten het begin en einde van het stuk bedacht en gezet worden. Er wordt besloten om bij het begin te beginnen en dan alle scènes chronologisch langs te lopen. Hierbij wordt telkens alleen het begin- en het eindbeeld van de scène gespeeld, dan de overgang naar het beginbeeld van de volgende scène gezet enzovoort. Uitgangspunt is dat alle spelers gedurende het hele stuk zichtbaar aanwezig zijn. Ze zitten rechts en links van het podium op de grond. Deels zullen zij vanuit deze positie het spel op de scène versterken door een koor te vormen, deels zullen zij zorgen voor de nodige decorwissels. De decorwissels moeten zo klein mogelijk zijn en mogen de stroom van het spel niet onderbreken. Sommige scènes moeten wat decor betreft veranderd of vereenvoudigd worden, deels heeft dit invloed op de mise-en-scène of op de positie van de spelers gedurende het spel. Ook met betrekking tot begin- en eindbeeld van de scènes geldt dat deels veranderingen moeten plaats vinden om een vloeiende overgang van het een naar het ander te waarborgen. Bovenstaande vraagt de nodige flexibiliteit van de spelers. Ze moeten in deze fase in staat zijn de eigen scène waar nodig te veranderen ten gunste van het geheel. Bij het bedenken van de overgangen worden ideeën soms onmiddellijk uitgeprobeerd en gezet. Soms duurt dat proces langer, worden er allerlei opties genoemd en raakt men in discussie. Dit werkt tijdrovend. De groep merkt dat het meteen uitproberen van voorstellen beter werkt dan eerst voorstellen verzamelen. Het ‘doen’ zorgt voor meer flow dan het ‘erover praten’. De moderator krijgt toestemming van de groep om sneller in te grijpen als de groepsleden in discussie dreigen te verzanden.

De scenes vloeien deels direct over van het eindbeeld van de ene naar het beginbeeld van de andere scene. So eindigt Carla haar scène in de schoenenwinkel met vernederend grote herenschoenen aan haar voeten. Ze gaat verslagen af terwijl Eef en haar moeder opkomen voor Eef’s scène. Het tableau van de spelers die met hun ruggen een muur vormen is al aanwezig, dat vormde nu ook in Carla’s scène het achtergrondbeeld. Op andere momenten worden bewegende beelden ingezet om de overgang van de ene naar de andere scène te bewerkstelligen. De scène van Moritz bijvoorbeeld eindigt in een kussengevecht waar uiteindelijk de hele groep aan mee doet. Als het gevecht zich langzaam oplost en iedereen weer aan de zijkanten plaats neemt begint de volgende scene.

Woensdag middag

In de middagrepetitie wordt in eerste instantie in subgroepen gewerkt. De scènes worden ieder apart opnieuw geoefend. Hierbij worden eventuele veranderingen, resulterend uit de overgangen die in de ochtend zijn gezet, mee genomen. De focus ligt verder op aanscherpen van het spel en de spanningsboog van de scènes. De spelers nemen om de beurt de rol van regisseur op zich. Wie niet speelt in een scène of spel-sequens coacht de anderen vanaf de zijlijn. Ook Meyer komt kijken bij de verschillende subgroepen en coacht waar nodig.

Vervolgens komt de hele groep weer bij elkaar voor een eerste volledige doorloop. Voor Meyer is dit het eerste moment waarin hij de voorstelling in zijn geheel ziet. De doorloop wordt nabesproken. Het is duidelijk dat her en der nog scènes en overgangen aangescherpt moeten worden. Er wordt afgesproken de volgende dag volledig aan de eindregie te wijden. Omdat de groep in de avond nog een lezing op het programma heeft staan eindigt de repetitie. Vijf vrijwilligers, van elke subgroep een, blijven in de avonduren om de lichten te zetten.

Donderdag

De eindregie vindt plaats op de donderdag. De scènes en alle overgangen worden een voor een gerepeteerd en het spel wordt waar nodig aangescherpt. Meyer stuurt het proces. De kostuums worden bepaald. Alle spelers zullen blauwe en grijze kleren dragen tijdens de voorstelling. De dag eindigt met een laatste doorloop waarbij ook de technicus aanwezig is.

Vrijdag

In de ochtend vindt de generale repetitie plaats. De spelers zijn druk bezig met kostuums en decor. De generale loopt goed, voor de bijgelovige spelers zelfs iets te gesmeerd. De groep is klaar om de voorstelling te laten zien aan publiek.



Interventies en houdingsaspecten

Veel interventies en houdingsaspecten zijn al genoemd in de beschrijvingen van de verschillende fases van het maakproces. Ik zal hier de meest belangrijke herhalen of nader toelichten.

“Ich mache sie immer wieder attent auf das existentielle Moment. Was ist dein Moment in dieser Geschichte? Was ist das Moment das dich erzählt?” Meyer

Het existentiële moment

Gedurende het werkproces legt Meyer de focus op het existentiële moment in het verhaal van de speler. Dit moment vormt de kern van de biografische scene. Het is de taak van de docent hierop aan te sturen en studenten uit te dagen dit moment te vinden en vorm te geven.

Soms kunnen spelers weerstand ervaren of komen oude emoties te dichtbij. De scène is dan niet speelbaar. Soms wordt een scène gekozen zonder conflictmoment. Meyer vindt het belangrijk dat de speler eigen grenzen aan kan geven en kan bewaken. De speler bepaald hoe ver hij wil gaan en dit dient gerespecteerd te worden. Tegelijkertijd is het ook nodig spelers uit te nodigen de diepte in te werken. Hierbij is voorzichtigheid gevraagd van de docent maar ook durf om waar nodig te confronteren. Mocht een scène niet geëigend zijn is het de taak van de docent de speler erop te wijzen en hem uit te nodigen een andere te kiezen.

Authenticiteit bewaken

Spelers zetten de kind-rol soms neer met type-matige trekken zoals een verhoogde stem of een overdreven kinderlijke lieflijkheid. Deze typesering dient vermeden te worden. Meyer maakt de spelers hiervan bewust. De kind-rol moet met hoogst mogelijke authenticiteit gespeeld worden om geloofwaardig te zijn. De sleutel tot authenticiteit is volgens Meyer het serieus nemen van het eigen kind en de gevoelens van dat kind. In het werken met studenten benadrukt hij dit. Verder waarschuwt Meyer zich te willen meten aan het professionele theater. De kwaliteiten van niet-professionele spelers liggen volgens hem in de ontmoeting met het publiek. De spelers worden uitgedaagd om zichzelf als persoon in te brengen en op het podium te laten zien. Hierdoor ontstaat als het ware dialoog omdat het publiek niet alleen de gespeelde figuur ziet maar ook de mens daarachter.

“Das sind eigentlich die de grossen Momente für mich: Wo’s menschelt auf der Bühne. Und wenn das Menscheln durch eine kunstreiche Form so gerahmt ist, dass es einfach schonen ist um an zu schauen.” Meyer

Distantie bewerkstelligen

Distantie tot de spelinhoud ontstaat volgens Meyer door de theatrale bewerking. Het direct naspelen van biografische verhalen raadt hij - ook gedurende het verzamelen van materiaal - af. De theatrale vormgeving kenmerkt zich vooral door de inzet van de elementen tableau, tafereel en bewegend beeld, de episch-dramatische speelwijze en de inzet van het koor. Daarnaast wordt distantie ook bewerkstelligd door het dramaturgisch ‘nieuw ordenen’ van verhalen.

Ruimte geven om te oefenen

Het maakproces vindt plaats in opleidingskader. Doelstelling is naast het ervaren van een biografisch maakproces aan eigen lijve ook het oefenen van vaardigheden met betrekking tot spel, dramaturgie en theatrale vormgeving. Gedurende het werkproces geeft Meyer de studenten daarom de ruimte om zelfstandig te oefenen. Hij is vooral in de componeer- en regiefase veelal op de achtergrond aanwezig en coacht waar nodig.

Waardering en focus voor ‘wat zich laat zien’

In het werken met studenten acht Meyer het belangrijk om nieuwsgierig te zijn naar wie ze zijn en wat zij inbrengen en waardering te tonen voor ‘wat zich laat zien’ op het podium. Het zijn vaak kwetsbare verhalen die studenten tentoon spreiden en die dienen met respect en warmte benaderd te worden. Meyer waarschuwt ervoor de biografische verhalen te interpreteren of te analyseren. Het is niet de bedoeling te psychologiseren. De bedoeling is theater te maken. De focus dient daarom altijd te liggen op het waarneembare spel.

“Diese Tendenz das Kind so’n Stück weit abzulehnen dafür dass es sich nicht traute, dafür dass es weich war und es auch zu verraten, die ist immer noch da. Und da heute nochmal hin zu gucken oder sich dessen zu erinnern. Das ist ein sehr wichtiges Moment für mich, dass sie sich mit ihrem Kind solidarisieren.” Meyer



Bijlage 4

Samenvatting van participerende observatie en interview

Respondent: Raphael Kassner, Theaterwerkstatt Heidelberg & Theaterpädagogische Akademie



“Das Biografische Theater hat ein grosses Potenzial nah an den Menschen dran zu sein.” Kassner

Participerende observatie en interview

De werkwijze van Rafael Kassner heb ik als participant, dus als speler, aan eigen lijve mogen ervaren. Het proces omvatte vijf dagen (29-3 tot en met 2-4-2016). De eerste vier dagen werd telkens van 10.00 - 17.00 uur gerepeteerd, op de vijfde dag vond de voorstelling plaats. In deze bijlage beschrijf ik alle oefeningen en activiteiten die gedurende het maakproces hebben plaats gevonden in chronologische volgorde, de opbouw is dus anders dan in de bijlages 1, 3 en 4. Ter verduidelijking geef ik enkele voorbeelden van ingebrachte verhalen en gespeelde scènes. Door de betreffende spelers is toestemming verleend deze voor dit onderzoek gebruiken. De namen van de spelers zijn geanonimiseerd. Om uitspraken te kunnen doen over achterliggende intenties van de theatermaker betreffende processtappen, doelen en interventies, heeft er op na afloop van het maakproces een interview plaats gevonden op 1-5-2016. Waar ik in deze bijlage Kassner citeer komen de uitspraken uit het interview. Foto's in deze bijlage zijn door mijzelf genomen of waren al in mijn bezit.

De setting

De Theaterwerkstatt Heidelberg & Theaterpädagogische Akademie is zowel cursuscentrum voor theater als ook opleiding voor theaterpedagogiek. De opleiding is BuT geregistreerd en biedt een geaccrediteerde Bachelorstudie in voltijd en deeltijd aan. Biografisch theater is onderdeel van het curriculum. Voor de deeltijdstudenten uit het eerste studiejaar wordt het biografisch theater gedurende een 'Intensifwoche' aangeboden. Cursisten van buitenaf kunnen hierbij aansluiten. Ik word ingedeeld bij de groep B-15-1. De groep bestaat uit 12 spelers. Naast mij neemt nog een tweede speler van buitenaf deel aan de week. In totaal zijn we gedurende deze week dus met 14 groepsleden aan het werk. Uitgangspunt in het maakproces zijn de verhalen van de spelers. Het thema wordt van te voren door de begeleidende theatermaker vastgesteld. Het maakproces mondt uit in een voorstelling die op de vijfde dag aan publiek getoond wordt. De week wordt geleid door Rafael Kassner. Hij is regisseur, theaterpedagoog en cultuurwetenschapper.



Beschrijving van werkvormen in chronologische volgorde

Twee weken van te voren

Twee weken voordat de repetities beginnen stuurt Kassner een mail aan alle groepsleden waarin hij het thema voor de week aankondigt. Het thema is: 'Familie'. Hij nodigt ons uit 'Erzählánlässe' mee te nemen naar de eerste repetitie. Dat kunnen voorwerpen of foto's zijn. Ook mogen we teksten en muziek mee nemen die wij met het thema associëren of geschikt vinden voor het thema.

Dag 1 - Ochtend

Kassner begint de eerste repetitie met een kringgesprek waarin hij een aantal zaken uitlegt:

- Het proces staat in deze context centraal. De focus ligt op het doorlopen en ervaren van het maakproces. De voorstelling zal een 'Werkschau' worden. Hij bedoelt hiermee: Een presentatie van 'work in progress', de eindregie krijgt bewust weinig aandacht.
- Omdat er met biografisch materiaal van de spelers wordt gewerkt is veiligheid in de groep belangrijk. Alles wat gedurende het proces besproken wordt blijft in de groep. Iedereen waakt er zelf over wat hij wil delen en wat niet. Wie iets niet wil spelen mag dit aangeven. Verder hoeven de ingebrachte verhalen niet 'zwaar' te zijn. Juist de kleine, schijnbaar alledaagse verhalen kunnen dramatisch interessant zijn.
- Biografisch theater kan individueel therapeutisch werken, maar dit is niet de focus. Het gaat hier niet om een therapeutisch proces.
- Het biografisch theater vraagt om een andere manier van spelen dan een 'gewone' voorstelling. De speler staat als 'zichzelf' op het podium. De kwaliteiten van de spelers staan op de voorgrond. Met betrekking tot vormaspecten is inzet van het koor goed mogelijk evenals de epische speelwijze. Dramatisch spel kan eventueel worden ingezet.

Werkvorm 1 - Warming-up

Iedere speler houdt zijn linker hand op de rug. De groep loopt door elkaar en vult de hele ruimte. Probeer nu vijf handen (op de rug) van anderen te raken. Probeer tevens je eigen hand (op de rug) niet te laten raken. De warming up is vooral gericht op spelplezier en in beweging komen met de hele groep.

Werkvorm 2 - Contact-oefening

Iedereen zoekt een partner. De spelers gaan in twee rijen staan, telkens met hun partner tegenover elkaar op zeven meter afstand. Kassner geeft nu enkele opdrachten achter elkaar:

- Maak oogcontact met de ander. Ervaar dat en sta stil bij de ervaring.
- Een van de partners loopt langzaam op de ander af. Ervaar de grenzen hierbij en markeer die twee keer door kort te stoppen als je voelt dat je over een grens gaat. Ga zo dicht voor je partner staan als 'wat goed voelt'. Sta stil bij de ervaring die dit oproept. Loop achterwaarts weer terug naar je plek. Gedurende de hele oefening houd je oogcontact.
- Doe nu hetzelfde andersom. De partner die eerst bleef staan loopt nu, de partner die eerst liep blijft nu stil staan. Ervaar weer wat er gebeurt.
- Loop nu langzaam naar elkaar toe. Blijf staan op een bepaalde afstand, misschien raak je de ander. Houd oogcontact. Corrigeer de afstand eventueel. Fantaseer drie karaktereigenschappen die je bij

de ander vermoed. Noem die met de volgende zin: “Mijn fantasie over jou is dat jij,... en bent.”

De oefening wordt nabesproken met aandacht voor ervaringen en beleving van de spelers.

Werkvorm 3 - Twee feiten en een leugen

Alle spelers zitten in de kring. Om de beurt gaat een speler in de kring staan en stelt zich voor met zijn naam en twee feiten en een leugen over zichzelf. De oefening wordt nabesproken op dramatisch interessante momenten.

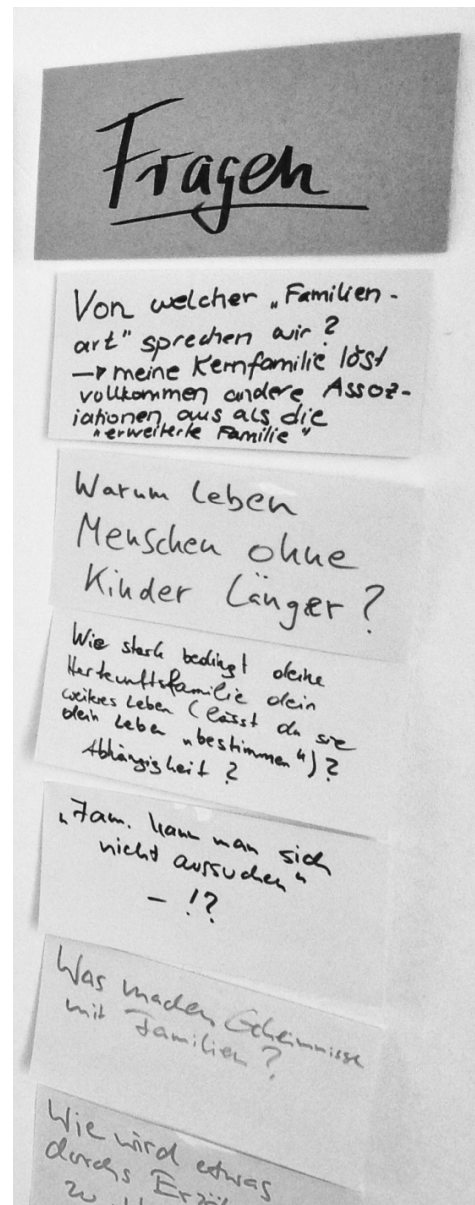
Dag 1 - Middag

Werkvorm 4 - Brainstorm ‘Familie’

Er wordt een groot vel papier op de grond gelegd. In het midden van het vel staat in grote letters ‘Familie’. De spelers worden gevraagd om associaties met het thema op het vel te schrijven. Er mag gereageerd worden op elkaar door nieuwe associaties op te schrijven gerelateerd aan wat een ander heeft geschreven. De opdracht wordt in stilte gedaan. Eventuele vragen die spelers ten opzichte van het thema hebben worden opgeschreven op gele kaartjes. Deze worden naast het vel gelegd. Als iedereen klaar is krijgt iedere speler drie plak-punten. Iedereen plakt zijn punten bij de drie begrippen die op dit moment zijn aandacht of interesse trekken. Begrippen die punten krijgen zijn onder andere: Geheimen, kerst, afkomst, conflict tussen generaties, kindertijd en rituelen.

Werkvorm 5 - Schrijfopdracht ‘Drie-minuten-fragment’

De groepsleden worden gevraagd ieder voor zich een van de begrippen te kiezen. Het gekozen begrip dient vooraf minimaal een punt te hebben gekregen. Het hoeft geen begrip te zijn dat men zelf een punt heeft gegeven. Iedereen krijgt een pen en papier en kiest een plek in de ruimte waar hij ongestoord kan werken. De opdracht is nu om naar aanleiding van het gekozen begrip een kort verhaal of ander soort tekst te schrijven. Er wordt gedurende drie minuten geschreven. De bedoeling is om te schrijven wat er in je opkomt en zo weinig mogelijk te censureren tijdens het schrijven. Na drie minuten wordt de groep gevraagd de pennen neer te leggen. Iedereen leest wat hij geschreven heeft en bepaald wat hij hiervan wil delen met de groep en wat niet. Passages die men liever niet wil delen worden doorgestreept. Er mag ook voor worden gekozen om de gehele tekst niet te delen en voor zich te houden. De groep komt weer bijeen in de kring. Iedereen die wil leest zijn tekst voor. De hele groep denkt mee over een mogelijke titel voor de



tekst. De schrijver bepaald. Alle titels worden opgeschreven op kaartjes. Na afloop leveren alle spelers hun teksten in bij Kassner. Wie stukjes tekst heeft geschrapt en niet alles in wil leveren schrijft de stukjes over die ingeleverd kunnen worden. Kassner typt deze in de avond na de bijeenkomst uit en neemt ze mee naar de volgende dag.

Mijn drie-minuten-fragment met de titel '1/4':

Ich weiß zu drei Viertel wo ich herkomme (wer ich bin?). Ein Viertel kenne ich nicht. Identität – verändert die sich, wenn ich das vierte Viertel kennen würde? Tiefe Wurzeln in der Schleswig Holsteinischen Erde. Dicker schwarzer Boden. 35 Hektar. Neue Wurzeln an Waal und Rhein. Opa, Serbien, Kolo tanzen, Geheimnis und ich traue mich nicht Elsbeth anzurufen...

Werkvorm 6 - Expositie van voorwerpen en vertelopdracht (Deel 1)

De groepsleden die voorwerpen hebben meegenomen stellen deze uit. Er wordt een kleine 'tentoonstelling' gemaakt op stoelen aan een kant van het lokaal. Bij elk voorwerp liggen een aantal lege kaartjes. De groepsleden lopen ieder voor zich langs de verschillende voorwerpen om ze te bekijken en schrijven, daar waar ze willen, iets op de kaartjes. Dit kunnen associaties, beelden of vragen zijn die de voorwerpen oproepen. Dan gaat de groep in publieksopstelling zitten. De spelers treden om de beurt naar voren en vertellen in maximaal 2 minuten het verhaal achter hun voorwerp of wat het voorwerp voor hen betekent. Na afloop van elke voordracht worden ideeën van het publiek met betrekking tot de vormgeving verzameld. De ideeën worden vast gehouden op kaartjes. Na afloop schrijft iedere speler zijn verhaal op. Hierbij is het de bedoeling een toevoeging te maken die niet daadwerkelijk waar is, er wordt dus een 'fantasie-element' toegevoegd. De verhalen worden aan de regisseur gegeven.

Lydia heeft een bezem mee genomen en een leeg honingglas. Ze vertelt haar verhaal: Haar grootvader was imker, net als haar vader. Het is een grote familie. Lydia heeft 25 neven en nichten - alleen al van haar vaders kant. Toen Lydia trouwde gaf haar opa haar een zelfgemaakte bezem en een glas met honing. Kort daarna stierf hij. De honing, het laatste glas dat zij van hem kreeg, stond lange tijd in de kast totdat Lydia de verleiding niet meer kon weerstaan en het glas opende. Het lege honingglas heeft nu een ereplaats in haar huis en herinnert haar aan haar opa. De bezem is voor Lydia ook een symbool. Haar opa vertelde toen zij ouder werd steeds meer over vroeger, onder andere ook over de oorlog. Lydia's oma wilde dat niet horen en verdween dan altijd in de keuken: "Als wollte sie das unter den Tisch kehren". Lydia maakt letterlijk veeg bewegingen met de bezem terwijl ze dit verteld. Onware toevoeging: Onbekend.

Ideeën voor de vormgeving naar aanleiding van het verhaal zijn:

*Het 'onder de tafel vegen' letterlijk zichtbaar maken, eventueel het koor inzetten. *Iets van onder de tafel vandaan halen: Oma wil onder de tafel vegen, opa wil opruimen en laten zien 'wat was'. *25 neven en nichten zichtbaar maken als koor, iedereen begroet elkaar, verteld wie hij is, door elkaar lopen of praten. *Ontroerend beeld van 'het laatste glas met honing' zichtbaar maken.



Ik heb een lijst mee genomen met namen van vrouwen die gedurende het Nazi-regime aangeklaagd waren voor VUK. De afkorting staat voor 'Verbotener Umgang mit Kriegsgefangenen', voor Duitse vrouwen waren relaties met de 'vijand' in de oorlog verboden. Mijn verhaal gaat over de zoektocht naar mijn onbekende grootvader. Mijn vader is 1944 buitenechtelijk geboren in een klein dorp in Schleswig-Holstein. Mijn grootmoeder heeft nooit willen vertellen wie mijn grootvader was. Het thema was in de familie taboe, er werd niet over gesproken. Pas jaren na de dood van mijn oma begon mijn vader erover te praten. In 2015 ben ik via het internet een zoektocht gestart. Ons vermoeden was dat mijn grootvader een van de Servische krijgsgevangenen was die tijdens de oorlog in ons dorp dwangarbeid verrichtten. Via allerlei omzwervingen kreeg ik de betreffende lijst en uiteindelijk een foto van mijn grootvader in handen. Een man uit ons dorp, nu 87 jaar oud, had samen met mijn grootvader nog op het veld gewerkt. Ik ben inderdaad kwart-Servisch. Ook kwamen we erachter dat drie vrouwen uit het dorp gedurende de oorlog werden veroordeeld tot tuchthuis omdat zij relaties hadden met Servische gevangenen. Mijn oma zat hier niet bij, zij ontsprong de 'dans'. Wat er met de mannen gebeurde is onduidelijk. Zij 'verdwenen'. Onware toevoeging: De foto van mijn grootvader hangt nu in de woonkamer van mijn ouders, naast de foto van oma.

Ideeën voor de vormgeving naar aanleiding van het verhaal zijn:

*De bureaucratie en de vele lijsten met veroordeelde vrouwen zichtbaar maken door tikken op schrijfmachines.*Vrouwen als koor neer zetten die allen hun verhaal vertellen, ieder voor zich, door elkaar heen. *Dorpsbewoners als koor neer zetten die achter de rug van een zwangere vrouw roddelen. *Vragen stellen naar de grootvader of aan de grootvader, geen antwoorden geven. *Het letterlijk op zoek zijn, de actie van het zoeken laten zien.

Dag 2 - Ochtend

Werkvorm 7 - Kinderlied

Gezamenlijk wordt in kring-opstelling een lied gezongen dat met het thema te maken heeft. De groep bepaalt het lied.

Werkvorm 8 - Expositie van voorwerpen en vertelopdracht (Deel 2)

Iedereen die gisteren niet aan bod is gekomen verteld vandaag zijn verhaal.

Werkvorm 9 - Verzamelen van teksten en muziek

De groep gaat in de kring zitten. Iedereen die teksten mee heeft genomen leest die voor.

Daarna wordt verzameld wat er aan ideeën met betrekking tot muziek leeft. De ideeën worden op kaartjes vast gehouden. Onderstaande voorbeelden voor tekstinbreng vinden - naast andere - uiteindelijk de weg in het stuk.

Carla brengt een tekst in die zij bij de geboorte van haar verstandelijk gehandicapte zoon van haar zus heeft gekregen: "Dieser Mutter gebe ich ein behindertes Kind", sagte Gott. Und der Engel fragt: "Warum gerade ihr? Sie ist doch so glücklich!". "Eben deswegen", sagte Gott lächelnd, "kann ich einem behinderten Kind eine Mutter geben, die das lachen nicht versteht? Das wäre doch grausam". "Aber hat sie denn die nötige Geduld?", fragte der Engel. "Hoffentlich hat sie nicht zuviel Geduld, sonst ertrinkt sie in Selbstmitleid. Wenn der anfängliche Schock erstmal verklungen ist, wird sie tadellos schaffen. Ich habe sie heute beobachtet. Sie hat Sinn für Selbstständigkeit und Unabhängigkeit. Sie ist hervorragend geeignet. Sie hat genügend Egoismus." Der Engel ringt nach Luft: "Egoismus? Ist das denn eine Tugend?" Gott nickt: "Wenn sie sich nicht gelegentlich von ihrem Kind trennen kann, wird sie das alles nicht überstehen. Diese Frau ist es, die ich mit einem nicht ganz vollkommenen Kind beschenken werde. Sie weiß es zwar noch nicht, aber sie ist zu beneiden. Nie wird sie ein gesprochenes Wort als etwas Selbstverständliches hinnehmen. Nie ist ein Schritt etwas alltägliches. Wenn ihr Kind zum ersten Mal 'Mama' sagt, wird ihr klar sein, dass sie ein Wunder erlebt. Und ich werde bei ihr sein, jeden Tag ihres Lebens. Ich lasse sie nicht allein."

Ik breng naast mailwisseling over de zoektocht naar mijn grootvader een lijst met benamingen van familieleden in: Vater, Mutter, Schwester, Bruder, Grossmutter, Grossvater, Onkel, Tante, Cousine, Cousin, Neffe, Nichte, Grosstante, Grossonkel, Schwipscousine, Schwipscousin, Enkel, Enkelin, Grossneffe, Grossnichte, Stiefmutter, Stiefvater, Stieftochter, Stiefsohn, Ex-Mann, Ex-Frau, Pflegesohn, Geliebte, Kuckuckskind, etcetera.

Ook heb ik spreekwoorden verzameld die met familie te maken hebben: Wie der Vater so der Sohn, Unter jedem Dach ein Ach, Kleine Kinder kleine Sorgen, Grosse Kinder grosse Sorgen, Vater werden is nicht schwer, Vater sein dagegen sehr, In der Familie sei sparsam doch Gästen lieb reichlich, Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm, etcetera.

Dag 2 - Middag

Werkvorm 10 - Warming-up

De warming-up is gericht op spelplezier, beweging en expressie in stem, lichaam en mimiek. De energie in het spel ligt hoog. Kassner vraagt om met dezelfde energie te gaan zitten voor de volgende oefening en de energie hoog te houden.

Werkvorm 11 - Vrije improvisatie naar aanleiding van het ingebrachte materiaal

De groep gaat zitten in publieksopstelling. Kassner legt de opdracht uit: We gaan een open improvisatie doen, de groep is als geheel verantwoordelijk voor de spanningsopbouw. Iedereen kan op elk moment de improvisatie in en uit gaan. Het thema is 'familie'. De opdracht is om het materiaal dat tot nu toe aan bod is gekomen via de verschillende opdrachten in de improvisatie te gebruiken en om te zetten in spel. Er mag ook nieuw materiaal bij komen. De improvisatie duurt 35 minuten. De groep is er verantwoordelijk voor dat er geen leegtes ontstaan. De improvisatie wordt opgenomen op video. Na afloop wordt verzameld verzameld wat uit de improvisaties bruikbaar is voor de voorstelling.

Drie voorbeelden:

*In de improvisatie is op een gegeven moment het podium leeg. Anna gaat op, loopt naar de achterkant van het podium, opent de deur en haalt een 'glas met honing' tevoorschijn. Ze mimet het glas, gaat in stilte naar voren, knielt neer en kijkt het publiek aan. Ze maakt contact met iedereen, kijkt weer naar het glas en opent het langzaam. Ze steekt haar vinger eerst in de honing en daarna in haar mond. De scène is verstild en ontroerend in haar eenvoud.

*Ik ga zitten op een stoel en begin met tikken op een schrijfmachine. Ik richt me naar voren en noem allerlei getallen, namen van vrouwen, jaartallen, dorpsnamen en dergelijke. Een voor een gaan de spelers uit de groep achter mij staan als koor van zwangere vrouwen.

*Romeo en Lara spelen een komische scène uit 'Der Pate'. Met Italiaans accent onderstreept Romeo het belang van familie en saamhorigheid.

Werkvorm 12 - Ideeën verzamelen op de muur

Kassner heeft voordat de repetitie begint voorwerk gedaan. Op een muur van het lokaal plakken kaartjes met verschillende categorieën: **Scènes, Scènische ideeën, Acties/rituelen/choreo, Vreemdteksten, Muziek, Drie-minuten-fragmente, Objectverhalen, Overige, Vragen**. Onder sommige categorieën zijn al kaartjes van de afgelopen dag geplakt. Andere categorieën zijn nog leeg. Iedereen schrijft zijn ideeën naar aanleiding van het materiaal dat gisteren en vandaag verzameld is op gele kaartjes. Waar wil je iets mee? Wat moet of mag in het stuk komen? Iedereen plakt de gele kaartjes bij de betreffende categorie. Met blauwe kaartjes worden hier ook ideeën met betrekking tot de vormgeving geplakt. De muur met kaarten vormt in de komende dagen het 'collectief geheugen' van de groep en fungeert tevens als 'storyboard'. Alle verhalen en ideeën met betrekking tot scènes, thema's en vormgeving worden op de muur door middel van kaarten vastgehouden en geordend. Onder het kopje 'Scènes' komt uiteindelijk alles te hangen wat ook daadwerkelijk in de voorstelling komt.



Werkvorm 13 - Scènes maken deel 1

De groep vormt subgroepjes rondom verschillende 'thema-kaarten'. Ieder die wil neemt een kaart van de muur van de categorieën 'Scënische ideeën' of 'Actie/rituelen/choreo'. De rest van de groep sluit aan waar hij wil. Spelers kunnen dus aansluiten bij een idee of verhaal van henzelf of van anderen. De opdracht is nu om per subgroep een scène te ontwerpen naar aanleiding van het gekozen onderwerp. De scène hoeft nog niet volledig 'af' of 'gezet' te zijn, het mag ook een idee zijn. De scènes worden gepresenteerd. Er wordt altijd eerst gespeeld en pas achteraf mag de spelersgroep ideeën of concepten verder toelichten. Bij de presentaties neemt Kassner het heft in de hand en regisseert sommige scènes. De mise-en-scène wordt gezet, het spel wordt in vorm gezet en meteen geoefend. De eerste 'bruikbare' spelsequensen voor de voorstelling ontstaan.

Ik vorm met twee andere spelers een groepje rondom het kaartje 'Vater, Mutter, Bruder...' (uit werkvorm 9). Het idee is om iets te verzinnen rondom verschillende benamingen voor familieleden. Wij bedenken een mogelijke opkomst voor alle groepsleden. Een voor een komen de spelers op, gaan in tableau staan en zeggen wie ze zijn. Dus A komt op, gaat in tableau staan en zegt 'Vater', B komt op, gaat staan en zegt 'Mutter', totdat de hele groep aanwezig is. Wij proberen het gegeven uit met de hele groep. De spelers gaan bij de eerste poging als familieleden in een rij staan en zeggen wie ze zijn. Het geheel mist dynamiek en oogt vrij braaf. Kassner geeft aanwijzingen: 'Ga niet in een rij staan maar vorm een kluwen, verhoud je tevens tot de anderen. Zeg dus niet alleen 'oom' maar bijvoorbeeld 'oom van...' of 'tante uit Parijs'. Neem er een passende houding bij in. Houd niet op als iedereen staat maar ga ermee door. Neem telkens weer een nieuwe houding aan en roep er een andere benaming bij. Roep op gegeven moment ook door elkaar heen, vul de ruimte, zorg dat het dynamisch wordt. Houd contact met het publiek en probeer elkaar te overtreffen.' Uiteindelijk wordt dit onze opkomst in de voorstelling.

Dag 3 - Ochtend

Werkvorm 14 - Expositie van foto's en vertelopdracht

Sommige groepsleden die alleen foto's en geen voorwerpen hebben mee genomen vinden het jammer dat ze hierdoor nu geen inbreng hebben in het geheel. De foto's zijn immers nog niet aan bod gekomen. Kassner gaat hierop in en de betreffende groepsleden krijgen de ruimte om nu hun verhalen in te brengen.

Katrin vertelt het verhaal van haar moeder die besloot op haar 60ste verjaardag uit 4000 meter hoogte een tandem-sprong met de parachute te wagen. Haar credo was: "Wenn nicht jetzt? Wann dann?". Katrin laat foto's van haar moeder zien op deze dag.

Uriane brengt een foto in waarop haar moeder, tweelingzussen, oudste zus, nicht en zij zelf te zien zijn. Zij noemt het 'Weiber-Clan'. Haar verhaal gaat over haar jongste broer die op gegeven moment als 'stamhouder' wordt geboren, vervolgens verwordt door moeder opgroeit en de vrouwelijke familie-idylle sprengt.

Dag 3 - Middag

Werkvorm 15 - Warming-up

De warming-up is gericht op concentratie, reactiesnelheid en samenwerking als groep.

Werkvorm 16: Scènes maken deel 2 - Afgeven van verhalen

De titels van de verhalen, die tot nu toe via verschillende werkvormen aan bod zijn gekomen, worden neer gelegd. Ieder die zich geroepen voelt kiest een van de verhalen, daaromheen formeren zich kleine groepen van 2 tot 5 spelers. De subgroepen krijgen een kwartier de tijd om het verhaal voor te bereiden. Het gaat erom het verhaal te vertellen en/of als scène te laten zien. Zowel episch als dramatisch spel als ook een combinatie van beide is mogelijk. Bij de verdeling van scènes wordt er op gelet dat verhalen als het ware worden afgegeven. Het verhaal wordt niet door de 'eigenaar' zelf verteld maar door iemand anders. Door deze wisseling van perspectief ontstaat distantie.

De verhalen worden een voor een gepresenteerd en er wordt ter plekke aan gewerkt. De scènes worden nu als het ware gezet. De mise-en-scène wordt vastgelegd evenals, voor zover mogelijk, tekst-passagen. Hierbij wordt de hele groep betrokken. Veelal worden scènes door het koor ondersteunt. Kassner houdt als regisseur de touwtjes in handen. Hij vraagt na elke scène eerst de groep om ideeën (wat werkte, wat kan anders en hoe?), overweegt dan de inbreng van groepsleden en begint vervolgens te regisseren. Hij geeft concrete spelaanwijzingen, hakt knopen door waar nodig en coacht de spelers van de zijlijn. De coaching geeft hij zowel verbaal als non-verbaal. Verbaal doet hij dit door aanwijzingen te geven terwijl gespeeld wordt. Non-verbaal coacht hij door letterlijk gedeeltes vanaf de zijlijn mee te spelen of voor te spelen. Door beide vormen dirigeert hij de spelers als het ware vanaf de kant. Sommige scènes krijgen nu al hun uiteindelijke vorm.

Eigen ervaring met betrekking tot perspectiefwissel:

Als ik hoor dat anderen mijn verhaal zullen bewerken moet ik toch even slikken. Wat als ik het niet eens ben met hun bewerking? Als ze er iets heel anders van maken en de scène straks niet past bij mijn beleving? Ik heb weinig tijd hierbij stil te staan omdat ik zelf tegelijkertijd aan de slag ga met het verhaal van een medespeler. Bij de presentatie van ‘mijn scène’ gespeeld door andere spelers ben ik dan toch ontroerd. Terwijl ik naar het spel van de anderen kijk besef ik dat ik zelf nooit de vrijheid had gehad het materiaal te bewerken zoals de spelers die nu op het podium staan. Het verhaal is duidelijk uit de persoonlijke sfeer getild en meer ‘universeel’ gemaakt. In plaats van één zwangere (mijn grootmoeder) zijn er vier, die ieder een ander verboden minnar blijken te hebben, andere spelers fungeren als koor. Stukken uit de mailwisseling gedurende mijn zoektocht worden fragmentarisch voorgelezen. Het koor stelt vragen aan ‘oma’ als ‘hoe zag hij eruit?’, ‘hoe heb je hem leren kennen?’, ‘hield je van hem?’ die niet beantwoord worden. Op het eind richt het koor zich tot het publiek en vraagt naar hun familiegeheimen: “Wat is er eigenlijk met jou oom over die nooit wordt gesproken?” of “hebben jullie het kind alleen maar genomen om de relatie te redden?” In de kern gaat de scène enerzijds over verloren liefde en anderzijds over familiegeheimen. Deze thema’s zijn uit als het ware uit mijn verhaal gefilterd en theateraal uitgediept. Hierdoor worden zij herkenbaar voor iedereen.

Ook in andere bewerkingen van verhalen wordt duidelijk dat de spelers datgene uit de verhalen filteren wat voor hen de kern vormt. ‘Bananenmatsche’ gaat over warme herinneringen aan de kindertijd en het onschuldige perspectief van het kind, ‘Postkaarten’ gaat over frustratie, troost en leren relativeren, ‘Ein Glas mit Honig’ gaat over afscheid. De verhalen veranderen deels doordat ze door anderen worden bewerkt, maar worden in de kern juist versterkt doordat anderen er hun perspectief op laten schijnen.

Dag 4 - Ochtend

Werkvorm 15 -Warming-up

De warming-up is gericht op concentratie, reactiesnelheid en samenwerking als groep.

Werkvorm 17 - Scènes maken deel 2 vervolg

Zie oefening 16. De resterende scènes worden gezet. Het werktempo ligt hoog en Kassner heeft de teugels strak in handen. Ideeën van de spelers met betrekking tot de vormgeving van scènes en spel neemt hij nog steeds mee, maar probeert alleen uit wat hem nuttig lijkt. Kassner schroomt niet ideeën ook af te wijzen. Hij maakt gerichte keuzes en regisseert actief.

Dag 4 - Middag

Werkvorm 18: Eerste doorloop

Kassner heeft de avond van te voren de dramaturgische lijn bepaald voor het stuk. De verschillende scènes zijn in volgorde gezet. Deels heeft hij ook al nagedacht over mogelijke overgangen van de ene scène naar de ander. Deels moeten deze nu nog worden bedacht en bepaald. Gedurende twee uur wordt het stuk nu van begin tot eind gezet. We doorlopen de scènes in chronologische volgorde. Kassner stuurt het proces actief en regisseert vanaf de zijlijn. Regelmatig springt hij in de scène om zijn bedoeling ‘al spelend’ duidelijk te maken.

Werkvorm 19: Generale repetitie

Direct na de eerste doorloop waarin de scènes technisch zijn gezet volgt de generale repetitie. Omdat wij de afloop van de scènes nog niet goed in ons hoofd hebben zitten plakt Kassner de afloop met kaarten vooraan op het podium op de grond. Elke kaart draagt de titel van een scène. De afloop is:

Kühlschrank

Familienaufstellung

Ein Glas mit Honig

Sprichwörter

Postkarten

Zoff im Zoo

Bananenmatsche

Fallschirmsprung

Der Stammhalter

1/4

Studienstop

Gott und Engel

Der Pate

Tenslotte komt de groep bij elkaar om afspraken te maken over kostuums en rekwisieten. We besluiten om kleren in dezelfde tinten mee te nemen voor de voorstelling. Ook wordt een verdeling gemaakt wie welke rekwisieten mee neemt. De lijst is kort. Een glas met honing, Lydia's bezem, 14 bananen, een toetsenbord, een aantal postkaarten en drie kartonnen boorden is alles wat wij nodig hebben. Wat techniek betreft maken we alleen gebruik van een microfoon met versterker.

Dag 5 - Ochtend

Een uur voor voorstellingsbegin verzamelt de groep zich in de gymzaal waarin ook de repetities plaats vonden. De kaarten met titels plakken nog steeds vooraan op het podium. Ze dienen als back-up voor de groep. De voorstelling wordt bezocht door studenten en docenten van de Theaterwerkstatt Heidelberg.

Vorm van de voorstelling

Het betreft een montagevoorstelling, bestaand uit een reeks scènes waarbij telkens het verhaal van een van de spelers centraal staat. De meeste scènes zijn opgebouwd uit een episch stuk waarin de speler zich tot het publiek richt, het verhaal verteld en een stukje ondersteunend spel. Dit wordt grotendeels vorm gegeven door het koor. De volgorde van episch en dramatisch spel varieert per scène. De vierde wand is gedurende een groot deel van de voorstelling afwezig. Soms kan het zijn dat het koor deze wel hanteert terwijl de verteller van het verhaal de vierde wand doorbreekt. De verhalen worden niet verteld door de inbrenger zelf maar door een andere speler. De speler speelt dus niet zijn eigen verhaal. Her en der worden de verhalen omgebogen of wordt er een ander perspectief in genomen. De scènes zijn met elkaar verbonden door overgangen die grotendeels door het koor worden vorm gegeven. Ook worden vervreemdingselementen ingezet. Zo worden bijvoorbeeld door de microfoon allerlei spreekwoorden opgelezen die te maken hebben met het thema. De spelers verhouden zich

hiertoe door boorden omhoog te houden met ‘helemaal eens’ of ‘helemaal oneens’. Wat de dramaturgische lijn betreft is variatie aangebracht in tempo, sfeer en thematiek. De wat langere en thematisch zwaardere scènes zijn meer aan het eind geplaatst. Ook is er sprake van een proloog en een epiloog. De scènes duren gemiddeld drie minuten. De spelers zijn gedurende het hele stuk zichtbaar op het podium. De vormgeving is sober. Het stuk wordt gespeeld in een gymzaal, er zijn geen theaterlichten. Ook muziek wordt niet ingezet. Het decor bestaat uit een microfoon op standaard en 14 stoelen, voor elke speler een, die in een lange rij achter op het podium staan en in een van de scènes worden gebruikt. De kostuums zijn in zwart en violet gehouden.

Interview met Rafael Kassner

Doelstellingen

Kassner ziet als doelstelling vooral dat de spelers, studenten theaterpedagogiek, ervaren hoe het is om biografisch te werken. Het doorlopen van het maakproces aan zich is het doel. Na voltooiing van de opleiding dienen de deelnemers in staat te zijn soortgelijke maakprocessen zelfstandig te begeleiden. Kassner focust in het maakproces op de ervaring om distantie aan te brengen in het werken met eigen materiaal en het verhaal los te kunnen laten en af te kunnen geven aan anderen. Ook de ervaring om het verhaal van een ander te bewerken vindt hij van belang.

“Ich möchte, dass Studenten die Erfahrung machen: Ich komm in’s Material rein, ich gebe das raus im geschützten Rahmen des Prozesses und dann lass ich es aber auch los.” Kassner

Bepaling van thema’s

Kassner bepaalt van te voren het thema. Dit moet voldoende biografische aanknopingspunten bieden. Iedereen moet er ‘iets mee kunnen’. Het thema ‘familie’ is breed genoeg hiervoor en biedt tegelijkertijd de mogelijkheid om zowel luchtige als ook wat zwaardere verhalen in te brengen. Kassner vindt juist de kleine, schijnbaar alledaagse verhalen dramatisch interessant. Hij pleit er verder voor flexibel met een thema om te gaan. Als groepsleden moeite ermee hebben met het thema of er weerstand speelt kan deze als materiaal worden ingebracht en dramatisch bewerkt worden. Vrijwilligheid van deelname is in de cursus Biografisch theater aan de Theaterwerkstatt alleen gegeven voor de cursisten van buitenaf. De studenten die hier de deeltijdstudie volgen nemen verplicht deel. Met betrekking tot het thema ‘familie’ geeft een studente in het begin van het proces aan dit niet te willen bewerken omdat in haar familie op dit moment van alles speelt. Het thema komt haar letterlijk te dicht bij. De mogelijkheid om juist haar ‘weerstand’ te bewerken ziet de studente niet zitten. In overleg met de groep wordt besloten dat deze studenten weliswaar mee zal doen in het geheel maar geen eigen biografische verhalen zal inbrengen.

Bepaling van de vorm

Volgens Kassner bepaald de manier waarop materiaal wordt gewonnen evenals de inhoud van het materiaal de vorm van de voorstelling. Als structuur heeft Kassner in dit geval gekozen voor het vertellen van verhalen aan hand van mee gebrachte voorwerpen. Daarmee is al gegeven dat het vertelde verhalen zijn. De epische spelwijze resulteert dan logisch uit dit gegeven. Bij andere projecten kan het zijn dat Kassner van te voren al een bepaald idee heeft voor een scène of scènische volgorde. Deze brengt hij dan in. Afhankelijk van de groep wordt dit mee genomen in het stuk of niet.

De fases in het maakproces

Kassner kan zich in de fasering van Twijnstra et al. (2001) vinden. Deze omhelst de initiatiefase, componeerfase en regiefase. De regisseur merkt op dat overgangen tussen de fases vloeiend zijn. Deels regisseert hij al aan het eind van de initiatiefase wanneer het materiaal theateraal bewerkt wordt. Tevens stelt hij dat in het begin van een proces vaak de groepswording centraal staat omdat groepsleden elkaar eerst moeten leren kennen. Soms moet in het begin ook eerst een thema bepaald worden. In het maakproces van 'Familie' was beide niet het geval. De groepsleden waren al bekend met elkaar, met uitzondering van twee spelers die van buitenaf erbij kwamen. Kassner's focus ligt in dit maakproces met nadruk op het verzamelen en genereren van materiaal als eerste stap en het ombuigen, vervreemden en theateraal bewerken van het materiaal als tweede stap. De stappen daarna, het componeren van het stuk en de eindregie krijgen hierdoor bewust minder aandacht. Beweegredenen om juist op verzamelen en ombuigen van het materiaal te focussen hebben met de opleidingscontext te maken. Kassner heeft maar beperkt de tijd en wil de studenten vooral deze stappen laten ervaren. Het leren van dramaturgische aspecten en regie-vaardigheden komen in andere onderwijseenheden aan bod.

Initiatiefase

- Twee weken van te voren wordt het thema bekend gemaakt
- Materiaal verzamelen
- Materiaal afgeven, ombuigen en theateraal bewerken
- Bij het theateraal bewerken begint Kassner al met regisseren

Componeerfase

- Naar aanleiding van de categorieën "Scènes, Scènische ideeën, Acties/rituelen/choreo, Vreemdteksten, Muziek, Drie-minuten-fragmenten, Objectverhalen, Overige" ordening aanbrengen in het materiaal
- In de avonden na de repetitie bepaalt Kassner na dag 3 het verloop van het stuk en legt dat vervolgens voor aan de groep

Regiefase

- Technische doorloop waarbij de overgangen tussen de verschillende sequensen gezet worden
- Kassner regisseert sturend vanaf de zijlijn
- Daarna volgt een tweede doorloop, oftewel de generale repetitie

Interventies en houdingsaspecten

Oprecht interesse, individualiteit van de speler en veiligheid

Kassner ziet weinig verschil wat interventies en houdingsaspecten van de theatermaker betreft in biografische maakprocessen en ‘gewone’ theatrale maakprocessen. Interesse in de spelers evenals het zichtbaar maken van hun individualiteit ziet hij als essentieel uitgangspunt in het theatermaken aan zich, onafhankelijk of er wel of niet biografisch wordt gewerkt. Belangrijk vindt Kassner om ‘met mensen te zijn’ en dat te ervaren. Daarnaast wil hij de deelnemers de ruimte geven om zich te ontwikkelen en hierin stappen te nemen. Het biografisch theater biedt deze mogelijkheden. Zowel in het theatraal bewerken van scènes als ook in het componeren en in de eindregie let Kassner erop dat de individualiteit van de speler bewaart blijft. Dit betreft zowel individuele kwaliteiten van de speler als acteur als ook de persoon. De voorstelling mag persoonlijk zijn en de spelers mogen ook als personen herkenbaar blijven op het podium. Kassner ziet het als zijn taak deze authenticiteit naar voren te halen zonder de speler ‘aus zu stellen’. De speler moet in zijn kracht komen te staan, Kassner laat spelers dus ook vooral doen waar ze goed in zijn.

“Ich bin interessiert an meinen Spielern. Und ich finde das deren Individualität sichtbar werden soll.” Kassner

Veiligheid

Biografisch werken vraagt van de regisseur betrokkenheid bij het thema, bij de spelers en hun verhalen. Kassner vindt het belangrijk dat de speler de mogelijkheid heeft zichzelf te beschermen. Hiervoor is oplettendheid van de regisseur gevraagd met betrekking tot grenzen van de spelers. Duidelijke afspraken over bijvoorbeeld een stop-regel helpen hierbij. De speler zelf is verantwoordelijk voor wat hij inbrengt. Hij moet hierin een zekere vrijheid hebben en zelf kunnen bepalen hoe ver hij wil gaan in het delen van biografische verhalen en wat hij wel of niet wil delen met de groep of het publiek. Taak van de regisseur is het deze grenzen te respecteren en in acht te nemen. Naar Kassners ervaring komen er gedurende een biografisch maakproces vaak emoties los. Dit was ook bij de repetities voor ‘Familie’ het geval. Er werd veel gelachen, her en der vloeiden er ook tranen. Kassner vindt het van belang dat de regisseur hier weliswaar ruimte voor geeft maar niet gaat psychologiseren. Het bewaken van veiligheid ziet hij als gedeelte taak van spelers en regisseur.

“Was ist in diesem über-individuellen Sinne des gemeinsamen Themas interessant? Was interessiert andere daran, was picken die sich raus? Wo setzen die den Schwerpunkt, der mir vielleicht auch verborgen bleibt weil ich zu nah dran bin. Und wie geh ich dann damit um?” Kassner

Distantie aanbrengen

Kassner vindt het van essentieel belang dat gedurende het proces distantie tot het biografisch materiaal wordt bewerkstelligd. Deze ontstaat enerzijds door de theatrale vormgeving, maar meer nog door het afgeven van verhalen aan andere spelers. De speler gaat het eigen materiaal in, deelt dat met groep en laat het daarna los. In de subgroepen wordt gewerkt met het materiaal van een ander. Hierdoor verandert het materiaal omdat iedereen weer net andere accenten legt of net iets anders in het verhaal ziet. Het verhaal krijgt hierdoor iets ‘universeels’ en wordt als het ware uit de

privésfeer getrokken en ‘van de groep’ gemaakt. Dit kan er ook voor zorgen dat de blik van de eigenaar op het materiaal veranderd.

Theatrale vormgeving

Wat vormaspecten betreft kiest Kassner vooral voor episch spel en inzet van het koor. In het biografisch theater gaat het vaak om het verhaal, de ervaring of mening van ‘een iemand’. Door middel van het koor kan de groep spelers eromheen stelling nemen. Het koor kan ondersteunen of becommentariëren. Het kan emoties van de speler die centraal staat vergroten of er iets anders naast zetten. Daarnaast is het een vorm die makkelijk inzetbaar is als onder tijdsdruk gewerkt moet worden. Het spelen van psychologisch uitgewerkte dramatische scènes in het biografisch theater raadt Kassner af omdat deze voor de speler te weinig distantie bieden. Tenslotte geeft hij er de voorkeur aan om al tijdens het verzamelen van materiaal met theatrale middelen te werken. De spelers worden hierdoor gedwongen hun verhalen al bij het verzamelen in theatrale vormen te presenteren. Een bepaalde mate aan distantie wordt hierdoor van begin af aan bewerkstelligd. Het direct naspelen van situaties uit de eigen biografie werkt volgens hem contraproductief.

Afstemming op de spelersgroep

Afstemmen op de spelersgroep acht Kassner van belang, ook met betrekking tot spelvaardigheden. Niet elke groep kan het zelfstandig werken in subgroepen bijvoorbeeld aan, zoals in het maakproces van ‘Familie’ werd gedaan. Ook is een groep met ervaren spelers veel sneller in staat iets op het podium te brengen dat er ook mooi uitziet. Met betrekking tot reflectieve vaardigheden en het bewaken van eigen grenzen is niet elke groep in staat deze te hanteren zoals hier in opleidingscontext het geval is. Als een groep hiertoe niet in staat is vraagt dit meer oplettendheid van de regisseur of een andere aanpak dan hier beschreven.

Componeren

De groep heeft een bepalende rol in de keuze van verhalen die wel of niet in de voorstelling komen. De spelers beslissen immers gedurende het werkproces aan welke scènes zij willen werken. Dit kan als gevolg hebben dat niet ieders verhaal daadwerkelijk in het stuk belandt. ‘Kill your darlings’ is hier dus een belangrijk principe. Soms moet de regisseur hier ook regelend optreden met oog op het stuk. De volgorde van scènes bepaald Kassner, gezien de korte tijd, zelf. Hij beschrijft zijn manier van werken als intuïtief en muzikaal. Hij let op ritme en tempo van scènes en probeert hierin variatie aan te brengen in de dramaturgische lijn. Ook thematisch let hij op variatie en opbouw, dus niet alle langzame en zware stukken achter elkaar of alle komische achter elkaar. Ook de lengte van scènes speelt een rol in de verdeling. Het geheel moet aansprekend zijn voor het publiek en het publiek ook bij de zaak houden. In een collageachtige structuur zoals bij het stuk ‘Familie’ bouwt Kassner op sommige momenten ‘Brüche’ in om de toeschouwer als het ware wakker te houden en te verrassen. Het voorstel waarmee hij de groep in gaat kan nog veranderen afhankelijk wat de groep ervan vindt en of het werkt. Vaak wordt dat pas zichtbaar bij de eerste doorloop. Het gezamenlijk componeren, in de zin van bepaling van volgorde van scènes, raadt Kassner met grote groepen af, zeker als er maar beperkt tijd is.

Bijlage 5

Het biografisch theater en aanverwante genres

Zoals in hoofdstuk 1 beschreven worden in de internationale literatuur en praktijk allerlei benamingen voor aan elkaar verwante genres gebruikt, die - in meer of mindere mate - werken vanuit biografische verhalen van 'gewone mensen': Biografisch Theater, Verbatim Theater, Reminiscence Theatre, Wijktheater, Community Theatre, Applied Theatre en Documentair Theater zijn voorbeelden hiervan. Het feit dat de begrippen deels door elkaar heen worden gebruikt kan voor verwarring zorgen. In deze paragraaf licht ik overeenkomsten en verschillen van de genoemde genres kort toe.

Wat de verschillende genres bindt is een groot interesse in de 'kleine verhalen'. Vaak streven theatermakers uit dit veld naast artistieke ook maatschappelijke doelen na. Verder werken ze allen vanuit het principe dat het script voor de voorstelling al doende ontstaat: Zij 'dramatiseren' dus. Naast overlappings zijn er echter ook verschillen. Zo werkt het Verbatim Theater (Swyzen, 2012) weliswaar met teksten gewonnen uit interviews met 'gewone mensen' maar worden deze vervolgens vaak door professionele acteurs op het podium gebracht. Om deze 'gemaakte realiteit' te benadrukken horen de acteurs de originele teksten tijdens de voorstelling soms via koptelefoons en spreken die live na. Het Reminiscence Theatre (Schweitzer, 2007) richt zich van oorsprong vooral op ouderen en hun herinneringen. Ook hier zijn de acteurs vaak professionals die de verhalen als het ware 'terugspelen' aan oudere toeschouwers, soms staan deze echter ook zelf op het podium. Het Wijktheater (Boers en Hautvast, 2006) werkt met amateurspelers en hun verhalen, werkt dus biografisch, maar richt zich specifiek op bewoners van een bepaalde wijk. De benaming Community Theatre wordt international gebruikt voor theater van 'gemeenschappen'. Dit kunnen wijken, scholen, gevangenissen of andere eenheden zijn (McAvinchy, 2014). Er kan zowel biografisch als op andere manieren worden gewerkt (Warstat, 2015). Het Documentair Theater neemt biografisch materiaal en/of andere bronnen als documentaties of journalistieke berichten als uitgangspunt (Gogh, 2006). Er wordt dus niet noodzakelijk biografisch gewerkt. Soms spelen professionele acteurs de verhalen van 'gewone mensen'. Tenslotte is er het begrip Applied Theatre. Het begrip wordt international gebruikt en definieert niet zo zeer een genre maar meer een doelstelling: het Applied Theatre wil interveniëren in maatschappelijke contexten (Warstat, 2015). Hieronder kunnen dus ook alle andere bovengenoemde genres vallen, afhankelijk van welke doelstelling ze nastreven. Als het ze meer te doen is om de artistieke kant horen ze er niet bij, gaat het ze meer om de maatschappelijke kant wel. Applied Theatre kan biografische verhalen als uitgangspunt nemen maar doet dat niet noodzakelijk. Tabel 5 geeft een overzicht van de verschillende genres en hun kenmerken.

In Nederland is voor biografische voorstellingen veelal de term documentair theater gebruikelijk. Deze term impliceert echter, zoals gezegd dat ook gewerkt kan worden vanuit ander materiaal zoals documenten of journalistieke berichten. Ook staat in het documentair theater niet noodzakelijk de eigenaar van de verhalen zelf op de planken. Vaak spelen hier professionele acteurs de verhalen van 'gewone mensen'. Het documentair theater vormt feitelijk een containerbegrip, waarbij het biografisch theater, zoals boven gedefinieerd, als subgenre gezien kan worden. Het wijktheater wederom kan als subgenre van het biografisch theater gezien worden. Het maakt immers gebruik van

biografische verhalen van zijn spelers maar richt zich daarbij uitsluitend op bewoners van een wijk. Het biografisch theater kent per definitie geen specifieke doelgroep.

Tabel 5: Overzicht van genres en hun kenmerken

	Biografisch Theater	Documentair Theater	Verbatim Theater	Reminis- cence Theatre	Wijktheater	Community Theatre	Applied Theatre
Spelers	amateurs of professionals	amateurs of professionals	amateurs of professionals	amateurs of professionals	amateurs	amateurs	amateurs of professionals
Doelen	sociaal - artistiek of artistiek	sociaal - artistiek of artistiek	sociaal - artistiek of artistiek	sociaal - artistiek	sociaal-artistiek	sociaal - artistiek	sociaal - artistiek
Biografische verhalen van de spelers zijn stof voor de voorstelling	altijd	mogelijk	mogelijk	mogelijk	altijd	mogelijk	mogelijk
Setting	wisselend	wisselend	wisselend	vooral theater voor of met ouderen	altijd in de wijk en met wijkbewoners	altijd in een bepaald soort gemeenschap (school, gevangenis, wijk)	wisselend
Karakteristiek kenmerk	De biografische verhalen van de spelers zelf zijn het uitgangspunt.	Naast biografische verhalen kunnen ook documenten, berichten en dergelijke uitgangspunt zijn.	Letterlijke weergave van teksten uit interviews. Vaak voorgedragen of gespeeld door een professionele acteur.	Verhalen van ouderen zijn het uitgangspunt. Professionals spelen deze voor een ouder publiek, soms spelen de ouderen zelf.	De biografische verhalen van wijkbewoners zijn het uitgangspunt. De bewoners spelen deze zelf.	Er wordt niet noodzakelijk biografisch gewerkt. Er kan ook vanuit ander materiaal gewerkt worden.	Verzamel-naam voor theater dat social-artistieke doelen nastreeft.

Bijlage 6

Beschrijving van werkvormen om biografisch materiaal te verzamelen

In deze bijlage worden werkvormen die theatermakers inzetten om biografisch materiaal te verzamelen beschreven. Bevindingen uit de literatuur, interviews en observaties zijn samengevat en met elkaar verweven. De bijlage dient ter ondersteuning van de beantwoording van subvraag 3 en geeft uitgebreider dan onder 3.3 beschreven weer hoe verschillende theatermakers de werkvormen inzetten in de repetities, sommige voorbeelden die eerder zijn genoemd worden hier herhaald, sommige zijn eerder niet aan bod gekomen.

Interviews en groepsgesprekken

Bij Wijktheater Stut begint het proces vaak met interviews. Deze kunnen individueel of in groepsverband plaats vinden (Brouns & Hautvast, 2006). De auteurs adviseren om niet te focussen op standpunten en opvattingen van de spelers, maar op hun concrete ervaringen. Het gaat om het onderzoeken en tonen van ‘binnenkantbeelden’ van mensen. Het bevragen van standpunten en ideologische opvattingen zou eerder leiden naar het tonen van ‘buitenkantbeelden’. Bij Stut worden de interviews opgenomen en vervolgens woord voor woord opgeschreven. Taal en bewustzijnsstroom van de geïnterviewde blijven zo bewaard: “Er zijn altijd zinnnetjes, gedachtensprongen of opvallende zinswendingen die ik als schrijver later letterlijk in de tekst opneem” (Brouns & Hautvast, 2006, pp. 41). Hier begint dus als het ware al de componeerfase. De theatermaker geeft bij het uittikken al ‘*vet* of *cursief*’ weer wat hij belangrijk vindt.

Ook de respondenten Groot en Hoof van Theater AanZ werken met interviews. Bij de repetities voor ‘Hartslag’ krijgen de spelers de opdracht om in vijf minuten de kern van het huiselijk geweld dat ze hebben ervaren in een anekdote of exemplarische herinnering te vertellen. Ze krijgen een week de tijd om dit voor te bereiden. Na het vertellen wordt bij elk verhaal uitvoerig stil gestaan. De speler wordt bevraagd op zinnelijke herinneringen en beelden bij het verhaal. Als scenarioschrijver heeft Hoof deze nodig om het verhaal straks vorm te kunnen geven. Zij let hierbij op lichaamshouding en ‘klank’ van de spelers. Het gaat er niet alleen om wat iemand verteld, maar ook hoe. Klankkleur en emoties die bij het verhaal horen slaat Hoof op, net zoals typische trekjes van de speler. Zij is op zoek naar het kenmerkende van de speler zelf, naar onderliggende emoties en naar dieptes in het verhaal. De verhalen en interviews worden, net als bij Stut, opgenomen en vervolgens woord voor woord uitgetypt. Tekstfragmenten hieruit vinden later hun weg in het stuk.

Werken met meegebrachte voorwerpen, teksten en muziek

Het werken met meegebrachte voorwerpen, teksten en muziek wordt veelvuldig ingezet. Vaak vormt het een opstap voor vervolgoopdrachten (Köhler, 2009). Respondent Kassner vraagt voorafgaand aan de repetities voorwerpen, muziek, foto’s en teksten mee te nemen passend bij het thema ‘Familie’. Er wordt een kleine ‘tentoonstelling’ ingericht waarin de spelers hun voorwerpen uitstellen. De groepsleden bekijken ieder voor zich de uitgestalde voorwerpen en schrijven - daar waar ze willen - eigen gedachten, associaties of vragen op kaartjes die ernaast liggen. Dan presenteren de spelers een voor een het verhaal achter hun voorwerp of wat het voorwerp voor hen betekent. Na afloop van elke

voordracht worden ideeën met betrekking tot de theatrale vormgeving verzameld en schriftelijk vast gehouden. Daarna schrijft iedere speler zijn verhaal op, voegt er een 'onwaarheid' aan toe en geeft het aan de regisseur. De vertelde verhalen vormen uiteindelijk het skelet voor de voorstelling.

Ook respondente Bras begint het repetitieproces met de opdracht beeldmateriaal mee te nemen passend bij het thema van de voorstelling. Het materiaal wordt aan elkaar voorgesteld en besproken vanuit de zichtbare beeldelementen. Het is niet de bedoeling herinneringen of ervaringen op te halen. Er wordt gefocust op hetgeen daadwerkelijk waarneembaar is in de beelden. Als een speler zegt: 'dit beeld laat voor mij eenzaamheid zien', gaat Bras door op hetgeen de eenzaamheid zichtbaar maakt in het beeld: 'het zwart-wit, de schaduw'. Beeldelementen die naar voren komen gebruikt de regisseuse vervolgens om met de spelers op de vloer te improviseren.

Schrijfopdrachten

Schrijfopdrachten kunnen gericht zijn op monologen, dialogen, gedichten, verhalen, brieven of andere teksten. Zeker als het gaat om het oproepen van associaties wordt geadviseerd het tempo hoog te houden om spontaniteit te bevorderen (Köhler, 2009). Respondent Kassner zet een brainstorm in om aan materiaal te komen. Hier komen een aantal begrippen uit, gerelateerd aan het thema 'Familie'. De opdracht is nu om naar aanleiding van een van deze begrippen een kort verhaal of ander soort tekst te schrijven gedurende drie minuten. De bedoeling is om zo weinig mogelijk te censureren tijdens het schrijven. Iedereen bepaalt vervolgens welke tekstpassages hij wil delen met de groep en welke niet. Wat men niet voor wil dragen wordt doorgestreept. Dan worden de teksten een voor een voorgelezen en krijgt elke tekst een titel. De hele groep denkt hierin mee, de schrijver bepaalt.

Bij de productie 'ID' vraagt respondente Groot de spelers een foto van zichzelf mee te nemen uit de kindertijd of puberteit. Iedere speler vertelt over zichzelf naar aanleiding van de foto. Vragen als 'wie ben ik hier, wat gebeurt er op het moment dat de foto is genomen?' staan centraal. De foto's worden vervolgens onderling geruild. Iedereen krijgt de foto van een ander mee. De opdracht is: Schrijf een monoloog met het thema 'gender' vanuit dit kind voor dit kind. De monologen worden in de volgende repetitie voorgedragen en door Groot in theatrale vormen gezet.

Ook Sandler (2012) zet perspectiefwissel in. Zij laat de spelers in duo's werken die elkaar om de beurt een biografisch verhaal vertellen. Nadat een verhaal is verteld schrijft de eigenaar het in de derde persoon op. De toehoorder schrijft het verhaal op in de ik-vorm. Waar Sandler zonder perspectiefwissel werkt laat zij aan de spelers (leerlingen in de leeftijd van +/- 14 jaar) keuze met betrekking tot thematische verdieping. Zo geeft ze als thema bijvoorbeeld 'wonden' mee, dit geeft de mogelijkheid zowel over lichamelijke als ook over psychische wonden te schrijven. Om herinneringen te stimuleren doet Sandler voorafgaand een geleide fantasie gericht op de kindertijd van de spelers.

Vertelopdrachten

Vertelopdrachten worden veelvuldig ingezet. Deels in interview-vorm, deels op basis van meegebrachte voorwerpen zoals boven beschreven. Respondent Meyer zet een aantal vertelopdrachten in met een improvisatorisch karakter waarbij de hele groep geïnvolveerd is:

'Der heisse Stuhl' - de spelers zitten in een halve kring voor het podium. Op het podium staat een stoel. Meyer noemt begrippen die herinnering uit de eigen kindertijd kunnen triggeren zoals 'kauwgomautomaat', 'verkeerslicht' of 'hondenhut'. Als een speler zich geroepen voelt een verhaal uit de eigen kindertijd te vertellen naar aanleiding van een begrip gaat hij op de stoel zitten en vertelt het verhaal.

'Heldendaad of zonde' - in de ruimte staat een kist met daarop een microfoon. De spelers lopen kris kras door de ruimte. Afwisselend gaat iedereen naar de microfoon en vertelt over een 'heldendaad' of 'zonde' uit de eigen kindertijd. Het gaat om kleine, op het eerste gezicht alledaagse verhalen die echter destijds voor het kind op de een of ander manier van emotioneel belang waren.

'Stemmen van volwassenen' - de oefening thematiseert de stemmen van volwassenen zoals die door het kind werden beleefd. Er staan twee microfoons in de spelruimte. De spelers lopen kris kras door de ruimte. Een van de microfoons staat voor uitspraken van volwassenen die je als kind fijn vond om te horen, de andere microfoon staat voor alles wat volwassenen zeiden en dat negatief werd ervaren. Om de beurt gaan de spelers bij de microfoons staan en spreken deze zinnen uit.

Sandler (2012) laat de spelers in duo's werken:

'Telling lies' - Om de beurt vertellen de spelers elkaar drie biografische 'feiten'. Twee daarvan zijn waar, eentje is een leugen. De uitkomsten worden later gebruikt in improvisaties.

Spel improvisaties

Bij de door Köhler (2009) onderzochte producties worden spel improvisaties pas ingezet naargelang vertrouwdsheid in de groep is gegroeid. In de improvisaties komen spreken, handelen, invoelen, expressie van emoties en beweging samen. Doel is spontaan en met inzet van het hele lichaam in actie te komen. De improvisaties hebben een open karakter waarbij vooraf relatief weinig input wordt gegeven en het spelverloop niet vast is gelegd. Ze zijn zo gestructureerd dat iedereen aan bod komt of geïnvolveerd is. Zo laat respondent Kassner de groep gedurende dertig minuten vrij improviseren zonder in te grijpen. De spelers zijn gezamenlijk verantwoordelijk voor de spanningsopbouw, iedereen kan op elk moment het podium op of af gaan. Het thema is 'Familie'. De opdracht is om het materiaal dat tot nu toe uit de groep naar voren is gekomen in de improvisatie te gebruiken. Er mag ook nieuw materiaal bij komen. Het spel wordt opgenomen op video. Na afloop wordt verzameld wat uit de improvisaties bruikbaar is voor de voorstelling.

Respondente Bras start het repetitieproces met improvisaties gericht op beweging. Zij geeft spelthema's of onderwerpen mee en ondersteunt het spel door muziek. Deels komen de thema's voort uit het voorstellen van meegebrachte voorwerpen. Bras coacht de spelers vanaf de zijkant door sprekende bewegingen uit te vergroten of de mise-en-scène te beïnvloeden.

Twijnstra et al. (2001) geven handreikingen voor het ontwerpen van bruikbare improvisatieopdrachten. Zij stellen thematische eisen (het spel heeft te maken met het gekozen thema), dramatische eisen ('Men in a mess', er is sprake van 'handeling, actie, locatie, conflict, confrontatie, spanning', inhoudelijke eisen (er moet iets te analyseren zijn ten opzichte van verborgen achtergronden) en praktische eisen (er dient rekening te worden gehouden met het aantal spelers, wie

ze zijn, mogelijkheden met betrekking tot decor, kostuum, rekwisiet, techniek en tijd). Het advies is verder improvisatieopdrachten te beschrijven in termen van ‘wie-wat-waar-waarom-waanner’ en rollen zo scherp mogelijk neer te zetten “in toestanden van conflict, crisis, contrast, tragiek, komiek, botsing.” (Twijnstra et al., 2001, pp. 33).

Sandler (2012) zet werkvormen uit het Action Theater van Zaporah (1995) in. Vier spelers zitten op stoelen tegenover van het publiek. Afwisselend vertelt iedereen net zolang tot hij wordt onderbroken door een ander. Er wordt alleen door een persoon gesproken. Thema’s voor deze verbale improvisatie kunnen vooraf worden meegegeven maar ook gedurende de oefening veranderen. Ook kan gevarieerd worden door bijvoorbeeld de opdracht mee te geven de onderbrekingen ongelijkmatig aan te brengen, het ritme te veranderen of elke monoloog vanuit een bepaalde grondhouding of emotie te vertellen. Levendig wordt de improvisatie als voor grondhoudingen bijvoorbeeld dieren worden gebruikt (mier, rat, hond, kat).

Naspelen van daadwerkelijke situaties uit de biografie

Köhler beschrijft de “Methode des (re)konstruerenden Rollenspiels” (2009, pp. 58). Situaties uit het leven van de spelers worden letterlijk nagespeeld. Wijktheater Stut zet deze werkvorm veelvuldig in. Men begint hier vaak al in de eerste repetitie mee. Hierbij gaat het (nog) niet om ‘mooi spel’ of ‘goed acteerwerk’ maar om het zichtbaar en hoorbaar maken van ervaringen van de spelers. Volgens Boers en Hautvast lijkt dit in eerste instantie op “vadertje en moedertje” spelen (2006, pp. 58). Vaak geeft de theatermaker zelf een spelsituatie voor in de zin van ‘wie-wat-waar’. De spelthema’s worden bepaald op basis van interviews die eerder zijn afgenomen of kringgesprekken die zijn gevoerd. Deels wordt de situatie van te voren aangekleed door bijvoorbeeld intenties aan de spelers mee te geven, een eenvoudig decor neer te zetten, of een beginhandeling of het handelingsverloop af te spreken. Om meer te weten te komen over de binnenkantbeelden van de spelers worden bij Wijktheater Stut ook ‘verwerkingsopdrachten’ gedaan: Een groep vaders en moeders is bezig om een voorstelling te maken over ouderschap. In een improvisatie laat een van de moeders zien hoe een typisch conflict met haar adolescente zoon eruit ziet. In de verwerkingsopdracht wordt de moeder gevraagd nu een scène te improviseren waarin ze haar beste vriendin vertelt over het conflict met haar zoon. Op deze manier komt men meer te weten over de gedachten en gevoelens van moeder: “Tegen je vriendin praat je anders dan tegen je man, tegen een ander kind praat je makkelijker dan tegen je vader” (Brouns & Hautvast, 2006, pp. 63). Ook de rolwissel is een manier om binnenkantbeelden te onderzoeken. Zo worden de spelers ook gevraagd de eigen zoon of dochter in een strijdgesprek met henzelf te spelen. Het gaat er dan vooral om wat de speler laat zien over hoe hij zijn kind beleeft. Het spel wordt op video bewaard zodat uitkomsten uiteindelijk gebruikt kunnen worden bij het schrijven van het script. Van de respondenten is Bras de enige die, weliswaar summier, werkt met het naspelen van situaties die daadwerkelijk hebben plaats gevonden. Deze worden dan in een later stadium theatraal bewerkt. Groot, Kassner en Meyer zetten het letterlijk naspelen van situaties uit de biografie van de spelers bewust niet in. Zij geven voorkeur aan vormen die zorgen voor meer theatraaliteit en daarmee ook voor een grotere distantie. Twijnstra et al. (2001) onderstrepen dit.

Geleide fantasie en geleide improvisatie

Een geleide fantasie is een verbeeldingsreis die begeleidt wordt door de spelleider. Geleide fantasieën worden ingezet om de innerlijke beeldenstroom op gang te brengen. Ook dienen ze als schrijf- en vertelimpuls (Köhler, 2009). Respondent Meyer begint het maakproces met een geleide fantasie. Hij vraagt de spelers in hun verbeelding terug te gaan naar het huis van hun kindertijd. De geleide fantasie mondt uit in een verbeeldend spel met een 'lievelingsspeelgoed'. Er mag individueel gespeeld worden of samen met anderen. In de ruimte verspreid liggen speelgoed, matten, doeken en blokken. In het spel gaat het niet om de 'Schauwert', dus niet om esthetische aspecten. Het spel is niet bedoeld om naar te kijken of te laten zien, het is bedoeld om te ervaren. Het gaat om de 'Spielwert' van het spel. Als Meyer het spel te 'braaf' vindt, intervineert hij door bijvoorbeeld de opdracht te geven het spel van anderen te verstoren of zich juist af te zonderen. Zijn doel is om patronen uit de kindertijd met betrekking tot spelvormen, spelgedrag en spelhouding 'op te halen' en opnieuw voelbaar en zichtbaar te maken. Respondente Groot zet gedurende het hele proces geleide fantasieën en -improvisaties in. In een van de repetities van 'Hartslag' staat het moment centraal waarin de vrouwen voor het eerst waren opgenomen in een blijf-van-mijn-lijf-huis. Groot wil weten wat de eerste indrukken van de vrouwen waren en hoe ze de situatie beleefden. Ze zet een van de vrouwen op het podium en laat haar in gedachten terug gaan naar de locatie van toen. Groot stelt vragen over wat de speler voor zich ziet en welke herinneringsbeelden er opkomen. Zij zoekt sprekende beelden en vormen die hetgeen de spelers willen vertellen ondersteunen en coacht hen vanaf te zijlijn in het fysieker maken van het spel en in het vinden van passende, theatrale beelden. Zo vraagt Groot de spelers bij 'ID' terug te gaan naar een moment dat ze zich op school heel eenzaam voelden. Ze spreekt de spelers in in de situatie en richt zich hierbij op de herinneringsbeelden. Daarna vraagt ze de spelers zich lijfelijk heel klein te maken en als het ware 'weg te kruipen'. De regisseuse observeert wat iedere speler doet, hoe de speler gaat zitten of liggen en welke uitdrukking er ontstaat. De speler waarvan zij het spel of beeld het meest aansprekend vindt zet zij vervolgens in het midden van het podium neer. Van hieruit regisseert ze de spelers waarbij haar focus het versterken van het beeld van eenzaamheid is.

Bijlage 7

Kenmerkende vormgevingsaspecten in voorstellingen van respondenten

In deze bijlage worden kenmerkende vormgevingsaspecten van voorstellingen die respondenten gemaakt hebben beschreven. Zoals in hoofdstuk 2 vermeld zijn in het kader van dit onderzoek vijf biografische voorstellingen bekeken: 'Hartslag' en 'ID' van het duo Groot & Hoof (Theater AanZ), 'Control Alt Delete' van Bras (Firma Zorgbehang), 'Erwachsen werden is nicht für Kinder' van Meyer (Fachhochschule Osnabrück) en 'Familie' van Kassner (Theaterwerkstatt Heidelberg). De laatste voorstelling is na afloop op video bekeken omdat ik hier in het kader van participerende observatie zelf in mee speelde. Onderstaande 'analyse' is - gezien het kleine aantal voorstellingen - exemplarisch. Over het geheel genomen vallen wel een aantal overeenkomsten en verschillen op. Tabel 6 geeft een overzicht over de vormgevingsaspecten per theatermaker.

Kenmerkende vormgevingsaspecten die voor alle voorstellingen gelden:

Montagevoorstellingen

Alle voorstellingen zijn montagevoorstellingen. Er wordt niet een samenhangend verhaal verteld van begin tot eind, maar meerdere, van elkaar los staande verhalen. Deze worden als het ware aan elkaar geregen of met elkaar verweven.

Alle spelers zijn gedurende de hele voorstelling op het podium

In alle voorstellingen zijn de spelers gedurende de hele voorstelling aanwezig op het podium. Spelers gaan dus niet op of af maar het hele ensemble is gedurende de voorstelling zichtbaar voor de toeschouwers. Spelers die 'niet aan bod zijn' in een bepaalde scène zitten bij Kassner deels op stoelen aan de achterkant van het podium en observeren het spel in neutrale houding, bij Meyer zitten zij aan de zijkant van het podium. Bij Groot & Hoof en Bras verblijft iedereen continue op de scène, ook als de spelers als het ware niet mee spelen in de scène.

Episch dramatische speelwijze

In alle voorstellingen wordt gebruik gemaakt van de episch-dramatische speelwijze. De spelers wisselen af in het spelen van een personage of scène en de rol van verteller. De rol van verteller wordt soms als 'vertellend ik' neergezet in vorm van monologen gericht op het publiek, soms stapt een speler ook uit de scène en becommentarieert het gespeelde. De vierde wand is hierdoor wisselend aan- en afwezig. De mate waarin dit gebeurt is verschillend. Bij Groot & Hoof wordt de vierde wand vooral in de voorstelling 'Hartslag' vrijwel continue doorbroken, in de andere voorstellingen wordt dit meer afgewisseld. Door het doorbreken van de vierde wand en het letterlijk spreken tegen het publiek is er veel contact tussen spelers en toeschouwers.

Inzet van vormgevingselementen als tableau, bewegend beeld of tafereel

Vormgevingselementen als tableau, bewegend beeld of tafereel worden door alle makers veelvuldig ingezet in de voorstellingen, vaak om een bepaalde sfeer of emotie te versterken.

Inzet van het koor

Het koor wordt in alle voorstellingen ingezet. Bras maakt er op enkele momenten gebruik van, de andere theatermakers zetten het koor veelvuldig in. De manier waarop het koor wordt ingezet verschilt. Soms becommentarieert het koor het spel van een individuele speler, soms versterkt het een bepaalde sfeer of emotie. Het koor wordt een- of meerstemmig ingezet, verbaal en als bewegend of stil beeld. Soms doorbreekt het koor de vierde wand en richt zich tot het publiek, soms vormt het meer een achtergrondbeeld of richt zich tot de individuele speler die op dat moment centraal staat.

Decor- en/of kostuumwissels worden zichtbaar getoond

In alle voorstellingen worden decor- en/of kostuumwissels zichtbaar getoond. Zij verbinden de verschillende spelsequensen vaak op organische wijze en luiden bijvoorbeeld een nieuwe scène in. Decor- en kostuumwissels zijn hiermee als het ware onderdeel van de mise-en-scène, deels ook onderdeel van de dramaturgie.

Kenmerkende vormgevingsaspecten waarin de voorstellingen verschillend zijn:

De dramaturgische lijn

Bij Kassner en Meyer wordt de dramaturgische lijn gevormd door een aaneenschakeling van individuele verhalen verbonden door theatrale overgangen. Elk verhaal staat als het ware op zichzelf en heeft zijn eigen begin-midden-eind. In elk verhaal staat dus ook een ander protagonist centraal. Bij het aan elkaar rijgen van de verschillende verhalen is variatie aangebracht in thematiek, zwaarte of luchtigheid van de scène, dynamiek en tempo. Er is niet perse sprake van een crisismoment in het stuk, wel van verhoogde spanning tegen eind van de voorstelling door bijvoorbeeld juist hier de thematisch wat zwaardere scène te plaatsen. Groot & Hoof en Bras zetten een dramaturgische lijn in die toewerkt naar een kantel- of crisismoment. Ook zij vertellen verschillende verhalen van verschillende protagonisten maar deze komen telkens terug gedurende de voorstelling en laten ontwikkeling zien. Bij Groot & Hoof is het de hele spelersgroep die als het ware tezamen een groep van protagonisten vormt. Allen gaan door de crisis en komen er min of meer gelouterd uit te voorschijn.

‘De speler is zichzelf’ versus ‘de speler speelt een rol’

In de voorstellingen is sprake van beide: De spelers staan deels als zichzelf op het podium, deels spelen zij meer een rol. De gradaties waarin de voorstelling meer naar het een of naar het ander neigt zijn echter verschillend. Bij Kassner en Bras worden de verschillende verhalen niet door de eigenaar zelf gespeeld of verteld maar door anderen. Toch zijn ook hier in de voorstellingen momenten dat de spelers er ‘als zichzelf staan’. Bijvoorbeeld als in ‘Familie’ verschillende spelers vragen stellen aan het publiek of als koor het spel van een ander speler becommentariëren. In de voorstellingen van Meyer en Groot & Hoof zijn het de spelers zelf die hun eigen verhalen vertellen en/of spelen. Bij Meyer worden desondanks ook rollen aangenomen. De spelers participeren immers ook in de scène van anderen en nemen dan de rol van vader, moeder, broertje enzovoort op zich. Bij Groot & Hoof

staan in principe de spelers als zichzelf op het podium. Toch wordt er ook gespeeld, alleen zijn dat vaak geen ‘rollen’ maar meer ‘toestanden’.

Omgang met tekst

Bij Groot & Hoof en Bras staat de tekst vast. Bij Meyer en Kassner is de tekst in grote lijnen afgesproken. Wat de omvang van tekst betreft zijn er grote verschillen: In ‘Hartslag’ vertellen vijf vrouwen letterlijk hun verhalen met betrekking tot huiselijk geweld, in ‘ID’ daarentegen wordt amper gesproken. De voorstelling laat vooral ‘zien’ wat de spelers beweegt, het spel is grotendeels non-verbaal.

Omgang met de mise-en-scène

In de voorstellingen van Groot & Hoof en Bras is de mise-en-scène tot in detail vast gelegd. Uitzondering vormen enkele bewegings-sequenzen waarin bijvoorbeeld alle spelers door elkaar lopen of dansen. In de andere voorstellingen is her en der ruimte voor improvisatie.

Tabel 6: Overzicht van vormgevingsaspecten per theatermaker

	Theater AanZ Groot en Hoof	Firma Zorgbehang Bras	Hochschule Osnabrück Meyer	Theaterwerkstatt Heideberg Kassner
Vorm van de voorstelling	Montage-voorstelling	Montage- voorstelling	Montage- voorstelling	Montage- voorstelling
Dramaturgische opbouw	De individuele verhalen worden met elkaar vervlochten. Het stuk werkt toe naar een kantelmoment waarbij de spelers als groep de rol van protagonist vervullen.	De individuele verhalen worden met elkaar vervlochten. Elke speler heeft een andere rol. Er wordt toegewerkt naar een kantelmoment waarbij een van de spelers de rol van protagonist vervult.	Verhalen van de spelers worden in volgorde gezet en door theatrale overgangen met elkaar verbonden. Gelet wordt op variatie in thema, tempo, ritme en sfeer van de scène. Proloog en epiloog worden door de hele groep vorm gegeven.	Verhalen van de spelers worden in volgorde gezet en door theatrale overgangen met elkaar verbonden. Gelet wordt op variatie in thema, tempo, ritme en sfeer van de scènes. Proloog en epiloog worden door de hele groep vorm gegeven.
Episch spel	Veelvuldig, in vorm van monologen.	Veelvuldig, in vorm van monologen.	Veelvuldig, in vorm van verteller die uit de scène stapt.	Veelvuldig, in vorm van rol van verteller die uit de scène stapt.
Dramatisch spel	Vooraf in vorm van het koor, geen dialoog-scènes.	Vooraf in vorm van dialoog-scènes.	Vooraf in vorm van dialoog-scènes.	Vooraf in vorm van het koor, dialoog-scènes alleen als uitzondering.
Speler speelt zichzelf versus rol	Speler speelt zichzelf.	Speler speelt het verhaal van een ander, speler speelt in dialoog-scènes ook rollen.	Speler speelt zichzelf als kind, zichzelf als verteller, in scènes van anderen speelt de speler verschillende rollen.	Speler vertelt het verhaal van een ander, in ondersteunende scènes (vaak koor) speelt de speler verschillende rollen.
Non-acting, simple- acting, complex - acting	Vooraf simple acting, weinig non-acting, geen complex acting.	Vooraf simple-acting en complex-acting, deels non-acting.	Vooraf simple-acting en complex-acting, non-acting alleen aan de zijkant van het podium.	Vooraf simple-acting, deels complex-acting en non-acting.
Vormgevings- elementen als tableau, taferereel, bewegend beeld	Worden veelvuldig ingezet.	Worden veelvuldig ingezet.	Worden veelvuldig ingezet.	Worden veelvuldig ingezet.
Inzet van het koor	Wordt veelvuldig ingezet.	Wordt deels ingezet .	Wordt veelvuldig ingezet.	Wordt veelvuldig ingezet.
Tekst	De tekst ligt vast.	De tekst ligt vast.	De tekst ligt grotendeels vast.	De tekst biedt ruimte voor improvisatie.
Inzet van muziek, animatie, video, projectie en dergelijke	Muziek, animatie.	Muziek, projectie.	Muziek.	Microfoon.
Spelers op het podium	Spelersgroep gedurende hele voorstelling zichtbaar op het podium.	Spelersgroep gedurende hele voorstelling zichtbaar op het podium.	Spelersgroep gedurende hele voorstelling zichtbaar op het podium.	Spelersgroep gedurende hele voorstelling zichtbaar op het podium.
Decor- en kostuumwissels	Worden zichtbaar getoond.	Worden zichtbaar getoond.	Worden zichtbaar getoond.	Worden zichtbaar getoond.

