



## 4 DE MENS IN BEELD GEVAT; MENSENTONER VERSUS BEELDMAKER

Er zijn momenten dat je een theaterscene ziet en er volledig door van ondersteboven raakt. Mij gebeurde dat tijdens het kijken van een scene in een repetitie van de voorstelling 'WIJ' van Elsa May Averill. Zij was aan het repeteren met tweedejaars studenten van de theaterdocentenopleiding en spelers van Theater Klare Taal, een theatergezelschap met mensen met een beperking. Ik had de scene al meerdere keren gezien en eerlijk gezegd vond ik hem altijd vrij lang en saai en was ik altijd weer blij als er wat meer actie kwam. Deze keer was het echter anders. Misschien kwam het doordat de vloer deze keer wit was in plaats van zwart of dat ik met een ander soort energie aan het kijken was. Maar opeens overviel het me. Het was alsof ik opeens snapte hoe de wereld in elkaar stak, dat ik plots het grotere geheel kon zien, inzicht kreeg in ons bestaan. Het klinkt bizar als ik het zo opschrijf en toch was ik tot op het bot ontroerd door dit grote inzicht.

De scene ging als volgt: er stapt een meisje naar voren, zij heeft fel rood krullend haar. In stilte staat ze alleen midden op de grote lege vloer. Iedereen kijkt naar haar, het publiek en de spelers die aan de linkerzijkant op de grond of op lage bankjes zitten. Iedereen kijkt naar haar en zij kijkt terug. Alleen maar dat. Meerdere minuten lang. Dan staat een speler op, een jongen met het syndroom van Down, en loopt naar haar toe en gaat tegenover haar staan. Wij, het publiek, zien ze beiden en profil. Zij kijken elkaar aan. Na een tijdje voegt zich een meisje met een Chinees uiterlijk bij het tweetal. Zij staat en face. Zij kijken elkaar alle drie aan, er wordt niet gesproken. Een vierde speler voegt zich erbij, hij is in vergelijking tot de drie anderen een kop groter. Na een tijdje voegt een vijfde speler zich erbij. Hij heeft een grote zwarte cape rond zijn schouders. De anderen nemen eerst een stapje naar achteren, maar als hij zich bij het groepje voegt maken zij ruimte in de kring en neemt hij evenveel plaats in als de anderen.



De laatste voegt zich erbij, zij is een oudere vrouw van midden zestig en minstens dertig jaar ouder dan alle andere spelers. Het enige wat zij doen is kijken naar elkaar.

Wat ik me opeens besepte was dat het niet uitmaakt wat je bent of wie je bent, je kan rood haar hebben, ouder zijn, een syndroom hebben of lang zijn. Je kan een Chinees uiterlijk hebben of een kledingstuk aanhebben dat niet past bij de gevestigde orde, maar uiteindelijk is iedereen in wezen gelijk. En elk anders-zijn zorgt er juist voor dat we nog meer gelijk zijn dan daarvoor, omdat we dat namelijk allemáál zijn: anders.

Het verschil tussen wel of niet gehandicapt zijn lijkt helemaal weg te vallen in deze scene. Alle gelijkenissen en ook de verschillen wegen even zwaar en daardoor worden alle spelers hetzelfde, ze hebben namelijk allemaal een lijf en een blik en een besef dat de ander ook in dezelfde ruimte is. En dat is genoeg.

Qiqi, een speelster, heeft ook dit kijken in deze scene proberen te benoemen in haar reflectieverslag: "Kijken was ook een handeling. Het kijken naar elkaar zorgde voor actieve houdingen onderling, elkaar respecteren, focus geven en het volledig accepteren van wat er op de vloer gebeurt (Boheemen, van, 2018)."

Wat de regisseuse hier had neergezet was 'de mens' in één beeld. En dat ontroerde me ontzettend. Ruskin houdt een pleidooi voor goed en aandachtig kijken. Niet alleen zie je dan meer, je kunt er ook gelukkig van worden. Deze filosoof heeft de overtuiging dat mensen gelukkig worden door het aanschouwen van schoonheid en dat schoonheid alleen te herkennen is als we goed en aandachtig kijken (Ruskin, 1860). Het theater heeft hier het doel gehad om het 'anders'-zijn te ontleden en in beeld te zetten en daardoor heeft het juist de schoonheid ervan vormgegeven. En geluk is iets waar wij toch allen naar streven. Maar wat is dat dan: dat geluk? Is dat het weten er te mogen zijn, op dit moment in deze situatie, met mensen of een omgeving die ons accepteert in hóe we zijn? Een soort van stil zijn, jezelf mogen verwonderen over het leven en hoe dat in elkaar steekt?





Hoe heeft Elsa dat voor elkaar gekregen? Ze vertelde me in een interview over haar manier van werken: "Maar ik denk dat door het feit dat zij onderdeel waren van de zoektocht, en dat ik ze onderdeel heb gemaakt van de zoektocht door alleen maar door me kwetsbaar op te stellen en ook te laten zien als ik het niet wist, ik denk wel onderdeel er van was. Maar ook weer anders he, niet zoals zij. Niet op zo'n kwetsbare manier, want het is wel iets anders. Je moet wel de ruimte voelen, je moet wel de ruimte voor ze houden, je moet wel, ik denk ook dat het erbij hoort, bij het docent-zijn, en bij het vak regisseur (Averill, 2017)."

Het verkrijgen van ruimte door kwetsbaarheid te tonen en toch een veilige omgeving te garanderen, komt vaker terug wanneer het gaat om mensen de gelegenheid te geven iets van zichzelf te laten zien, iets wezenlijks met een ander te delen in het theater. 'Wat voor mij een keyword was tijdens dit proces was 'tussenweg'. Misschien is tussenweg niet helemaal het goede woord. Ik bedoel eigenlijk dat de Klare Taal spelers qua spelaanbod, inlevingsvermogen en verbeelding op één weg zaten, de ArtEZ spelers op de tweede weg, en dat we samen een derde weg moesten vinden, waar we allemaal, samen, tot ons recht kwamen", schrijft Lina, speelster in 'WIJ', in haar reflectieverslag (Monte, 2018).



Wat duidelijk naar voren komt is dat er tijd en ruimte vrij moet worden gemaakt om te werken aan de samenwerking. Dat in zo'n productie als deze, een deel van het maakproces specifiek gericht moet zijn op het leren spreken van een nieuwe, gezamenlijke taal. (Zie voor een uitgebreide beschrijving van de voorstelling WIJ: bijlage 1.)

Trienekens en Hillaert houden in hun manifest voor participatieve kunstpraktijken een warm pleidooi voor deze, op te zoeken, ruimte. Een ruimte waarin de context meer zichtbaar wordt waarin wij, mensen met allerlei verschillende achtergronden, ons bewegen. Zij pleiten ervoor dat er meer aandacht moet zijn voor de (veranderende) randvoorwaarden wil men dat centraal zetten in het theater. En omdat met 'de mens' ook diegene aangewezen wordt die zonder theaterachtergrond, uit de wijk, met een beperking, even gelijk toegang wil hebben tot het zich mogen uiten in een kwalitatieve kunstdiscipline is het verkrijgen van tijd en ruimte een zaak die werkelijk anders moet worden vormgegeven. "De participatieve kunstpraktijk is traag en neemt tijd voor haar proces. Vanuit een sterke verankering in de context gaan kunstenaars de aanwezige expertises identificeren, exploreren en onderscheiden. Vervolgens creëren ze een 'fictieve ruimte' waarin rollen en inzichten speelbaar worden.

Ze bieden participanten de ruimte om – op veilige afstand van de realiteit – aannames te onderzoeken en nieuwe beelden of identiteiten vorm te geven (pag. 8) Participanten zijn co-eigenaar of co-auteur in het proces. De kunstenaar verdiept hun inbreng door alledaagse praktijken te bevragen. Wat gebeurt er? Waarom? Wat betekent dat voor een individu of gemeenschap? Zo wordt in het kunstwerk de menselijke maat zichtbaar. Daarnaast neemt de kunstenaar het gevoel als kompas. Door participanten niet (enkel) op verstandelijk niveau aan te spreken, ontstaat er een dieper inzicht, komt er andere kennis ('concern') naar boven dan in onderzoek, statistieken of krantenartikelen (Trienekens & Hillaert, 2015)." Door op deze manier aan het werk te gaan wordt voorbij gegaan aan boodschappen die te simplistisch zijn of je het gevoel geven dat de toeschouwer iets moet worden uitgelegd.

Je voorkomt het 'aapjes kijken', omdat je de toeschouwer een wereld toont waarin de beperking of de stigmatisering wordt ontstegen.

Wat van belang is dat alle personen zich tegelijkertijd veilig voelen en kwetsbaar durven opstellen. Joris Slaets spreekt zich in zijn de vijfde Els Borst-lezing uit over een gelijkende specifieke ruimte die vanuit deze randvoorwaarden moet worden gecreëerd. "Wat we moeten doen is een ruimte scheppen, een 'holding environment', in fysieke en psychologische zin. Wat in die presentie, in het gegeven van het zijn, tussen de persoon die zorgt en de persoon die verzorgd wordt ontstaat, is niet aan te leren, is niet te tellen.

Het gebeurt vrijwel automatisch in een interactie van moment tot moment." Ook al noemt hij in deze lezing de personen patiënt en zorgverlener, de ruimte waarover hij vertelt is eenzelfde gebied waarin de belanghebbende personen zich kunnen identificeren, zich gezien voelen en gekend. "Kennen niet in normatieve zin, zoals leeftijd, ziektes, hobby's, maar in narratieve zin, in een dynamische relationele zin waarin beiden zich kwetsbaar voelen (Slaets, 2017)."

Als theatermaker met mensen met een beperking trekt dit gegeven mij aan. Wil ik verder komen dan het "Ach, gut"- effect (Kruiswijk, 2014), waarbij het theaterpubliek alles wat de speler met een beperking doet als goed genoeg wordt bestempeld, dan zal ik ervoor moeten zorgen dat er iets wezenlijks op het toneel gebeurt. Een beeld dat verder gaat dan het alleen maar laten zien van de mens, maar ook iets vertelt over onze belevingswereld, over hoe wij ons leven ervaren en onderdeel zijn van deze maatschappij. In het tonen van de 'mens' moet er ook een verbeelding zijn van wat en wie ik wil laten zien. En hier komt volgens mij de beeldmaker om de hoek kijken. Een ongekozen en niet vormgegeven persoonlijk beeld hoort door een theatermaker te worden getransformeerd. Je hebt de maker nodig die zijn kunde en ideeën inzet om het materiaal te belichten en te vertalen naar een universeel beeld (Arbouw, 2018). In de theatervoorstelling van Back-to-Back uit Australië is dat naar mijn mening zeer goed gelukt.

In de voorstelling Lady eats Apple, spelen vier spelers mét en twee spelers zonder een zichtbare of hoorbare beperking. Het tempo van de voorstelling ligt volledig in handen van de spelers met de beperking en brengt wellicht mede daardoor de voorstelling naar een bijzonder sensitief niveau.

In deze voorstelling heeft de aanwezigheid en de stem van één van de vrouwen met een beperking een grote impact. Haar zuivere dictie, haar zachte klankkleur en haar trage tempo zorgt voor een ritme dat haaks staat op mijn 'normale' dagelijkse tempo en haalt mij als toeschouwer volledig uit mijn comfortzone. We komen de theaterruimte binnen door middel van een sluis. De gehele ruimte waar we op de tribune zitten, ziet er uit als een cocon waarbij een enorm doek zich over de grond uitstrekt en langs de muren omhoog ook het hele plafond bedekt. Ieder van ons mag een koptelefoon op doen en zodra je deze op je hoofd zet klinkt de zachte stem van de vrouw. Haar stem is echter zo versterkt dat elke ademhaling hoorbaar en elke zucht of beweging van haar hoofd van links naar rechts te volgen is door de verschillende kanten van de koptelefoon. Het lijkt of ze tegelijkertijd in mijn hoofd praat en om me heen cirkelt. Zij vertelt me hoe ik de koptelefoon op mijn hoofd moet zetten, aan welke kant het snoer moet hangen en dat ik me niet ongerust moet maken wanneer ik niets meer zou horen. Ze stelt me op zachtvaardige toon gerust, dat ik alleen mijn hand maar op hoeft te steken en dat er dan meteen iemand naar me toe zal komen om de koptelefoon te verwisselen. Deze actrice speelt aan het eind van de voorstelling een scène waarin ze snel, adequaat en accuraat zou moeten handelen om het leven van haar tegenspeler te redden. Al sinds de start van de voorstelling weet ik dat dit ver buiten haar mogelijkheden ligt. Snel en adequaat handelen ligt niet in haar macht. De schoonheid van deze scene zit hem dan ook in het etaleren van haar onkunde, het uitvergroten van de haast die geboden is naast het

tonen van haar traagheid. In deze scene wordt tot in het extreme de beperking van de speelster zichtbaar gemaakt, in een tijdsframe gezet en net zolang uitgerekt totdat ik accepteer dat de dood van haar tegenspeler onontkoombaar is.

Zie ik hier als toeschouwer de schoonheid van de onontkoombaarheid? Het mooie van de beperking? De verbeelding van haar onmacht was gruwelijk en wonderschoon tegelijk.

Hans Lemmerman, beeldend kunstenaar, theaterdocent en fotograaf, zoekt in zijn werk naar zulke specifieke beelden. Hij omschrijft zijn werkwijze als volgt: "Ik wil een wereld oproepen in plaats van uitdrukken die rijk is aan associatievelden. De interactie mens-beeld-ruimte moet suspense in zich dragen, kansen bieden tot zowel herkenning als vervreemding (Lemmerman, H. Brief febr. 2018)". Zijn omschrijving van zijn verbeelding lijkt op wat ik bij Back-to-Back heb meegemaakt. En dat gaat inderdaad verder dan alleen het uitdrukken van een wereld, het roept een wereld op. Eén die nog niet bestond en niet zichtbaar was, die ik nog niet kende, maar wel deels herkende en die me verwonderde.

De beeldmaker toont de mens maar roept iets op wat verder gaat dan de letterlijke beschrijving van de werkelijke situatie. Het zoekt een verbinding met wat er nog meer is, of wat er nog niet is, of wat er óók had gekund. Een theatraal beeld dat als een soort voorstel ruimte geeft aan de toeschouwer om deels zelf in te vullen. En daardoor ontstaat er misschien wel een nieuw idee over hoe onze wereld in elkaar steekt.







# BIBLIOGRAFIE

Arbouw, S. (2018, maart). Retour Afzender. (C. Wicher, Interviewer)

Averill, E. M. (2017, november 24). Interview. (C. Wicher, Interviewer)

Boheemen, van, Q. (2018). Ensemblevoorstelling evaluatie. Zelfevaluatie rapport Tweede jaar. Arnhem.

Delpeut, P. (2011). Pleidooi voor het treuzelen. Amsterdam: Uitgeverij Augustus.

Monte, L. (2018, januari). Zelfevaluatie rapport 1ste semester jaar 2 Lina Monte. Arnhem.

Ruskin, J. (1860). Modern Painters. New York: J. Wiley.

Slaets, J. (2017). 5e Els Borst-lezing: Kwaliteit van zorg, wie mag het zeggen? Amsterdam: CEG Centrum voor ethiek en gezondheid.

Trienekens, S., & Hillaert, W. (2015). Kunst in Transitie; manifest voor participatieve kunstpraktijken. Brussel: Demos.

Kruiswijk, F. (2014, mei). Afstudeerscriptie: De blik op een ander. Arnhem.