

BIOGRAFISCH THEATER

Biografisch theater, documentair theater, reality theater, verteltheater, oral history, docudrama: het zijn allemaal begrippen die in meer of mindere mate dezelfde vorm van theater beschrijven; theater dat is gebaseerd op persoonlijke verhalen, op de geschiedenis van een omgeving, op de manier waarop mensen hun omgeving beleven. Kleine verhalen zijn het vaak, waarin het persoonlijke in plaats van het heldhaftige voorop staat.

In 1998 organiseerde Kunstgebouw, een Zuidhollandse instelling voor de ondersteuning van amateurtheater en kunsteducatie, de cursus 'Biografisch theater'. Het eerste deel van de cursus bestond uit een oriëntatie op deze vorm van theater door middel van het bezoeken van voorstellingen van en gesprekken met de theatermakers Bert Luppés & Lex Bohlmeijer (Hollandia), Mechtild Prins en Renate Zentschnig. Deze makers werkten dat jaar elk op eigen wijze aan voorstellingen gebaseerd op verhalen van 'gewone mensen'. In het tweede deel van de cursus gingen de cursisten zelf met dergelijk materiaal aan de slag. Van de gesprekken met de theatermakers is een verslag gemaakt, dat hierna is te lezen.

Tijdens de gesprekken met de theatermakers werd als leidraad het verloop van het werkproces aangehouden, en de verschillende fases in dat proces. Zo ontstond er een beeld van de inspiratiebronnen, het verzamelen van materiaal, het bewerken van het materiaal en de vraagstukken die het bewerken oplevert. Daardoor werd zichtbaar hoe de makers tijdens het proces de dramaturgie van de voorstelling vonden. Tijdens hun worsteling met het verzamelde materiaal ontdekten zij waar de voorstelling over zou moeten gaan. De persoonlijke fascinatie met het materiaal speelde daarbij steeds een belangrijke rol. Vervolgens kwam het acteren en het insceneren van de voorstelling aan bod. Hoe gaan acteurs met hun personages om, en in het bijzonder met de wetenschap dat hun personages in het dagelijks leven mensen van vlees en bloed zijn? Renate Zentschnig maakte de keuze om de verhalenvertellers direct op het toneel te zetten, wat de voorstelling een totaal ander karakter geeft. Het waren inspiratieve bijeenkomsten, waarbij telkens andere invalshoeken op biografisch theater aan bod kwamen.

Het verslag is gemaakt door Liesbeth Groot Nibbelink, die de cursus mede organiseerde.

IN GESPREK MET BERT LUPPES EN LEX BOHLMMEIJER

Over de voorstelling 'Kingcorn - of zozeged en alles' van Hollandia

8 september 1998

Enkele gegevens van de voorstelling

Theatergroep: Hollandia

Première: Leiden, 20 mei 1997 (reprise in 1998)

Tekst: Lex Bohlmeijer

Regie: Floor Huygen

Spel: Bert Luppès

Aanzet tot de voorstelling

In 1996 nam Theatergroep Hollandia de opdracht aan om een voorstelling te maken in het kader van Leiden Cultuurstad. Hollandia maakt voornamelijk theater op locatie en Paul Koek, één van de artistiek leiders van Hollandia, ging in Leiden op zoek naar een markant gebouw. Hij stuitte in zijn zoektocht op een oude meelfabriek. In die meelfabriek was een oude man aanwezig: Sam, de laatste werknemer van de fabriek. Paul Koek raakte in gesprek met Sam en zag in diens verhaal een mogelijke basis voor een theatervoorstelling. Dat paste ook in de lijn van de ontwikkeling van het werk van Hollandia: na een groot aantal boerendrama's werd de aandacht verschoven naar het thema van de arbeid en het leven in de stad. Paul Koek stelde vervolgens de acteur Bert Luppès, die de (mogelijke) voorstelling zou gaan spelen, voor aan Sam. Bert Luppès voerde een aantal gesprekken met Sam, voor zover dat mogelijk was, want de man was niet erg spraakzaam. Een keer nam Bert een bandrecorder mee; Sam keek alleen maar naar het apparaat. Ondanks het feit dat voortdurend de vraag werd gesteld of dit 'materiaal' een goede basis zou zijn voor een voorstelling, bleef de man en de fabriek intrigerend genoeg om een aantal malen terug te komen.

Het verzamelen van materiaal

Na een aantal gesprekken werd journalist Lex Bohlmeijer gevraagd om de gesprekken te vervolgen. Bert Luppès had het gevoel dat hij zelf niet verder kwam en had daarnaast niet veel tijd. Na een gezamenlijk bezoek, waarbij Lex Bohlmeijer door Bert Luppès werd geïntroduceerd (zij wilden Sam met respect benaderen), ging Bohlmeijer aan de slag. Hij voerde uiteindelijk drie gesprekken, die alledrie geregistreerd werden. Bij het eerste gesprek was de opzet niet vooraf bepaald; doel was zoveel mogelijk informatie te verkrijgen. Dat was niet makkelijk, want Sam vertelde eigenlijk steeds hetzelfde. Na een kwartier begon hij weer bij het begin, bij wijze van spreken. Het was een moeizaam gesprek, waarbij Lex Bohlmeijer moest "trekken en duwen" en zich gedwongen zag suggestieve vragen te stellen om de man aan het praten te krijgen. Eigenlijk was het ook een saai gesprek. Het leek alsof die man niet durfde te praten (bij navraag bleek de lokale politiek daar enigszins debet aan te zijn). Bij het afluisteren van de band vroeg hij zich dan ook af of dit materiaal wel theatraal genoeg zou zijn. Totdat hem opviel dat Sam gebruik maakte van het stopwoordje "zozeged", wel vijf keer per zin. Hij deed een ontdekking en bedacht: "Misschien luister ik verkeerd. Ik moet niet luisteren naar wat ik wil horen, maar luisteren naar wat hij zegt en hoe hij dat zegt. Het gaat dan opeens veel meer om de taal, in plaats van om de grote verhalen." Deze ontdekking werkte als een eye-opener. Het eerste interview werd door Lex Bohlmeijer letterlijk uitgetypt. Het tweede gesprek betrof een rondleiding door het (overigens totaal lege) gebouw. Mogelijk zou Sam zich meer op zijn gemak voelen en meer vertellen wanneer hij door het gebouw kon lopen en over het werk kon praten. Dit was inderdaad een goed idee: de rondleiding duurde twee uur. Het derde gesprek was het gesprek van de 'tien Grote

Vragen'. Lex Bohlmeijer en Bert Luppés lieten het materiaal van de eerste twee gesprekken horen aan Johan Simons (net als Paul Koek artistiek leider van Hollandia). Zij presenteerden dit materiaal met de gedachte dat dit de maximale informatie was die ze van Sam zouden krijgen: de kracht van het materiaal is de taal, de kleine dingen. Johan Simons geloofde hen niet: "Die man verbergt nog heel veel, die kan nog veel meer vertellen." Dus werd Lex Bohlmeijer erop uit gestuurd om Sam tien Grote Vragen te stellen (over leven, liefde, sterven, etc.). Met lood in de schoenen ging hij op weg. Tot zijn verbazing gaf Sam op elke vraag antwoord. Twee aspecten zijn hier belangrijk. Doordat Johan Simons met afstand naar het materiaal keek, kon hij een kritisch luisteraar zijn. Daarnaast is het opmerkelijk dat Sam de derde keer veel meer vertelde dan de vorige keren. Enerzijds heeft dat te maken met opgebouwd vertrouwen, anderzijds met het karakter van de vragen en de directheid waarmee ze werden gesteld. Lex Bohlmeijer had dit keer een duidelijk doel voor ogen en dat werkte blijkbaar goed.

De bewerking

Het bewerken van het materiaal gebeurde door een nauwe samenwerking tussen Lex Bohlmeijer, Bert Luppés en regisseuse Floor Huygens. Lex schreef de interviews woord voor woord uit. Door elke zin op een nieuwe regel te plaatsen ontstond er een ritme; de lay-out van de tekst zag eruit als een gedicht. De hardop uitgesproken tekst klonk ook als een gedicht. Er is lang nagedacht en getwijfeld over de manier van bewerken. Twee opties waren voortdurend in het geding: enerzijds het handhaven van de oorspronkelijke tekst (met alle eh's, tja's, zogezegds en andere stopwoorden), anderzijds een radicale bewerking. Twijfels ten aanzien van de oorspronkelijke tekst hadden betrekking op het feit dat er geen 'drama' in de tekst aanwezig was. Er was geen sprake van een (traditionele) opbouw zoals een theatertekst dat heeft. Tijdens de eerste repetities werd gewerkt met de oorspronkelijke tekst. Ondertussen werd de Vlaamse schrijver Erik de Volder gevraagd een bewerking te maken. Hij kreeg daarbij de opdracht om dicht bij de oorspronkelijke versie te blijven. Ondanks die opdracht vertoont de uiteindelijke bewerking van Erik de Volder grote verschillen met de oorspronkelijke tekst (zoals die door Lex Bohlmeijer is uitgewerkt): de tekst is opgeschoond, de 'ruis' weggehaald; er zit opeens een systeem in de tekst. De tekst heeft een duidelijke opbouw, met een verloop en een dramatisch hoogtepunt: aan het eind van het verhaal loopt Sam naar de zolder van de fabriek en pleegt zelfmoord. Kortom, de bewerking van De Volder is veel theateraler. Twee weken voor de première beslist Floor Huygens dat ze met de oorspronkelijke versie wil (blijven) werken. Volgens haar past het verhaal van Sam niet in een mooi afgerond stuk. De bewerking van Erik de Volder is een filosofisch denkstuk, terwijl zij juist een emotioneel geladen verhaal wil vertellen over het einde van het werk.

Wat zijn belangrijke overwegingen geweest bij het selecteren van de tekstfragmenten? Ten eerste de gedachte dat Sam eigenlijk niet wilde praten. Deze onwilligheid is terug te vinden in de tekst, bijvoorbeeld in zinnen als: "Nou, wil je nog meer van me weten?" of "Tja, meer heb ik eigenlijk niet te vertellen". Daarnaast zijn veel spectaculaire onderwerpen (antwoorden die naar voren kwamen als gevolg van de tien Grote Vragen) uiteindelijk weggelaten. Het verhaal van Sams zoon die op een dag vertrekt en niet meer terug komt, kwam in een eerste versie bijvoorbeeld veel uitgebreider aan bod. In de uiteindelijk gespeelde versie wordt dit slechts met enkele zinnen aangestipt. Deze keuze is gebaseerd op de gedachte dat het basisthema van de voorstelling het alledaagse leven van deze man betreft. De voorstelling wil laten zien hoe Sam zijn dagen in de fabriek heeft gesleten en hoe nu het einde van het werk nadert. Tijdens het bewerken (dat eigenlijk parallel liep aan het ensceneren van de voorstelling) werd er voortdurend nagedacht over de theatraaliteit van de tekst. In deze fase werd er vrij technisch naar het materiaal gekeken en waren emotionele overwegingen van minder belang.

Het acteren

Hoe speel je een persoon die in werkelijkheid bestaat, die tijdens de voorstelling in het publiek zit? Het ligt in zo'n situatie niet voor de hand om 'in de huid van' te kruipen en dat is ook niet de speelstijl waarmee Hollandia werkt. Bert Luppés speelde de rol met een zekere afstand; hij transformeerde niet. Met andere woorden: tijdens het spelen van de rol staat de acteur Bert Luppés op het toneel, en niet het personage Sam. Floor Huygens heeft veel aandacht besteed aan de muzikaliteit van de tekst, Bert Luppés heeft heel bewust het ritme van de taal opgezocht. Hij legt uit dat hij de rol met een bepaald basisgevoel speelde: hij beschouwt Sam als een monument. Het respect dat hij voelt voor deze man zorgt voor een bodem, een soort kracht van waaruit hij de rol speelt. Omdat er uiteindelijk veel tekst is weggelaten - bijvoorbeeld het hierboven genoemde verhaal van de verdwenen zoon - speelt de acteur het "topje van de ijsberg". Voor Bert Luppés is dat een prettige manier van acteren; als acteur heeft hij veel voorinformatie waarmee hij de ruimte tussen de woorden kan invullen, en kan spelen wat niet wordt gezegd.

Toen de voorstelling op een gegeven moment in een reprise werd genomen werd er ter voorbereiding daarvan opnieuw gerepeteerd. Bij de eerste doorlopen voelde iedereen dat er iets was veranderd, in vergelijking tot de eerste reeks voorstellingen, maar niemand wist precies welke verandering dat was. Na de tekst nog een keer te hebben doorgelezen werd duidelijk dat in de loop van de tijd veel slordigheden in de taal waren ontstaan. De aandacht was geleidelijk verschoven van de taal naar het spel. Daardoor veranderde het karakter van de tekst en de voorstelling. Bert Luppés heeft daarop de specifieke details in de tekst opnieuw ingestudeerd.

Afsluiting

Bert Luppés en Lex Bohlmeijer vinden het moeilijk om aan te geven waarom deze tekst uiteindelijk geschikt bleek om er theater van te maken. Tijdens het proces zijn er voortdurend twijfels geweest. Pas tijdens de eerste try-outs, toen de tekst in aanwezigheid van een (incrowd) publiek werd uitgesproken, ging de tekst 'werken' en kwam tot leven. De tekst impliceert een luisteraar - in de tekst wordt daar letterlijk naar verwezen - en de aanwezigheid van die luisteraar bleek essentieel.

Bij de eerste presentaties werd er soms veel gelachen tijdens de voorstelling. Dit bezorgde de makers een onrustig gevoel: wat als Sam naar de voorstelling komt en er dan wordt gelachen? Voelt hij zich dan beledigd? Sam vond dat echter geen bezwaar. Na afloop vroeg Bert Luppés hem naar zijn mening over de voorstelling, waarop Sam zei: "t Is de waarheid."

Het gesprek wordt afgesloten met een tip van de makers. Voor Lex Bohlmeijer is de gouden regel bij het schrijven: laat zoveel mogelijk weg. Voor Bert Luppés geldt: ga met respect om met de mensen die je benadert.

IN GESPREK MET MECHTILD PRINS

Over de voorstelling 'Global Life'

29 september 1998

Enkele gegevens bij de voorstelling

Producent: Fact theaterwerkplaats Rotterdam

Première: Rotterdam, 23 september 1998

Tekst en regie: Mechtild Prins

Spel: Diane en Jaap ten Holt

Korte geschiedenis

Mechtild Prins studeerde in 1988 af aan de Toneelschool in Maastricht (opleiding tot docent drama met accent op regie). Ze maakte verschillende theaterproducties bij onder meer Hollandia (project 'Noordpunt - Zuidpunt') en Huis aan de Werf. Een paar jaar geleden kreeg Mechtild Prins, zoals ze het zelf zegt, "last van het repertoiretoneel". De onderwerpen die haar interesseerden vond ze niet terug in bestaande theaterteksten. Op zoek naar nieuwe inspiratiebronnen begon ze met de opleiding Dasarts, een tweede fase opleiding voor podiumkunstenaars. Daar kwam ze onder meer in aanraking met het werk van regisseur Ping Chong, die een aantal voorstellingen had gebaseerd op interviews met mensen. Tijdens het cursusblok 'Culture and the Other' ontstond het idee voor wat later de voorstelling 'Global Life' zou worden.

Het ontstaan van 'Global Life'

Het thema 'Culture and the Other' bracht Mechtild Prins op haar eigen gedachten over allochtonen in de Nederlandse samenleving. Zij ervaart zelf vaak een grote afstand ten aanzien van buitenlanders. Daarom ging ze op zoek naar een manier om twee culturen bij elkaar te brengen. Ze zocht het dicht bij huis: ze besloot een vrouw uit haar eigen vriendenkring te interviewen, die getrouwd is met een Turkse man. Een relatie tussen twee mensen uit verschillende culturen is immers bij uitstek een situatie waarin culturen samenkomen. Gewapend met video- en geluidsapparatuur stapte ze de huiskamer van het echtpaar binnen, met eigenlijk geen andere vraag in haar hoofd dan 'Hoe is het nu om met iemand uit een andere cultuur te leven?' en het voornemen zoveel mogelijk informatie te verzamelen.

Mechtild Prins voerde in totaal drie gesprekken. Bij het eerste gesprek waren zowel de vrouw als haar man aanwezig, maar eigenlijk was alleen de man aan het woord. Zoals ook in de uiteindelijke voorstelling blijkt, was het voor de man een verademing om vrijuit over zichzelf te kunnen praten, met iemand die aandacht voor zijn verhaal heeft. Het was een confronterend gesprek voor Mechtild Prins, omdat ze zich nooit had gerealiseerd hoe eenzaam hij zich heeft gevoeld, al die jaren in Nederland. Het tweede gesprek voerde Mechtild alleen met de vrouw, waardoor een heel andere perspectief op de relatie ontstond. Na het eerste gesprek was ze heel erg op de hand van de man. Door dit tweede gesprek veranderde haar mening ten gunste van de vrouw: ze kreeg de indruk dat zij veel van haar vrijheid had ingeleverd. Tijdens dit gesprek werd de vrouw zeer emotioneel, waardoor ze zich bewust werd van haar dubbele functie op dat moment: "Als vriendin ben je erg begaan en wil je een arm om haar heen slaan, als interviewer / cameravrouw weet je dat het belangrijk, bruikbaar materiaal is en denk je 'yes' en heb je een soort Storygevoel". Het derde gesprek voerde Mechtild met beiden, waardoor alle verhalen nog een keer bij elkaar kwamen. Aan het eind van het gesprek kreeg ze fotomateriaal en een video van hun reis naar Turkije mee.

Van interview naar presentatie

De geregistreeerde interviews werden door Mechtild Prins woord voor woord uitgeschreven. Vervolgens ging ze op zoek naar een vorm om haar bevindingen te presenteren bij Dasarts. Deze presentatie kreeg uiteindelijk de vorm van een kleinschalige performance, die plaatsvond in een klein hoekje in de Gashouder, een gebouw op het Westergasfabriek-terrein in Amsterdam. Op één plek toonde ze het fotomateriaal; stoelen werden op willekeurige plaatsen in de ruimte gezet. Terwijl Mechtild Prins fragmenten van de interviews via een megafoon voorlas, nam het publiek plaats op de stoelen. Met behulp van een toneelkijker konden de toeschouwers langzaam inzoomen op de foto's. "Het publiek komt steeds dichterbij. Daarmee wilde ik een parallel tonen met mijn eigen ervaring tijdens het proces. Zelf kreeg ik ook steeds meer zicht op het leven achter de buitenkant van de relatie." Tijdens deze presentatie merkte Mechtild dat ze nog te emotioneel betrokken was bij het materiaal. Gelukkig kreeg ze bij theaterwerkplaats Fact de gelegenheid om dit project verder te onderzoeken.

Van presentatie naar voorstelling

Fact is een theaterwerkplaats in Rotterdam, die regisseurs met enige ervaring in de gelegenheid stelt om producties te maken, zodat hun kwaliteiten zich verder kunnen ontwikkelen. Fact biedt naast artistieke begeleiding ook productionele faciliteiten, zodat de producties in schouwburgen kunnen worden gespeeld en op tournee kunnen gaan. Sinds enkele jaren begeleidt Fact ook regisseurs in meer kleinschalige projecten: de proeven. Deze proeven zijn voorstellingen die in ongeveer een maand worden gemaakt en alleen aan een besloten publiek worden gepresenteerd. Voordat Mechtild Prins daadwerkelijk met repetities begon ging ze eerst op onderzoek uit. Ze wilde meer weten over de thematiek van het 'multiculturalisme' en voerde gesprekken met verschillende specialisten op dat gebied. Geleidelijk werd duidelijk waar voor haar de voorstelling over zou moeten gaan: over respect voor een andere leefwereld. Het moest een voorstelling worden over relaties en hoe je binnen een relatie met elkaar omgaat. De politieke lading die het onderwerp van zichzelf heeft (de relatie tussen twee culturen) verschoof dus naar de achtergrond en maakte plaats voor een universeel thema. Het lijkt tegenstrijdig: het vertrekpunt van Mechtild was een zeer persoonlijke fascinatie; tegelijkertijd moet het persoonlijke vertrekpunt leiden tot een universele thematiek in de uiteindelijke voorstelling. Mechtild citeert een opmerking van theatermaker Coleen Scott: "Hoe specifieker en persoonlijker je het maakt, hoe minder anekdotisch en meer universeel de voorstelling wordt."

Tekstbewerking

De bewerking van de interviews stond vooral in het teken van selecteren van fragmenten, er was eigenlijk geen sprake van herschrijven: "Ik heb een week geprobeerd om zelf teksten te gaan schrijven op basis van de interviews. Dat werd afschuwelijk, dat had niets met mezelf te maken." Mechtild Prins houdt van 'gewone taal', de taal die zij ook terugziet in de stukken van schrijvers als Kroetz en Achternbusch waarvan zij er een paar heeft geënceneerd.

De tekstfragmenten werden op basis van drie criteria geselecteerd:

1. intuïtie: "wat raakt me?"
2. noodzakelijke informatie: welke elementen zijn nodig om duidelijk te maken hoe de relatie in elkaar zit?
3. thematiek: Mechtild wilde het principe van geven en nemen duidelijk in kaart brengen. Zowel de man als de vrouw hebben (een deel van hun) vrijheid ingeleverd om hun relatie in stand te houden. Het geven en nemen gaat zich opstapelen gedurende de voorstelling. Een ander thema is de gouden droom waaraan beiden zich optrekken, maar die steeds minder tastbaar wordt.

Na het selecteren van de tekstfragmenten wordt de dramaturgie belangrijk. In de voorstelling wilde Mechtild de ervaring van het interviewen herhalen. Vanuit die gedachte ontstond een dramaturgische lijn: zoals Mechtild gedurende de interviews steeds van perspectief wisselde (in eerste instantie op de hand van de man, later meer aandacht voor het verhaal van de vrouw), zo moest die perspectiefwisseling een rode draad in de voorstelling zijn.

Repeteren

Tijdens de eerste repetities las Mechtild Prins met de twee acteurs de volledige interviews. Door het lezen werd de tekst hier en daar aangepast. Mechtild heeft de acteurs geen voorbeelden laten zien of horen van de geregistreerde interviews. De rolopbouw ontstond vanuit de tekst; door het karakter van de tekst, met name door de manier waarop de personages praten, kregen de acteurs een beeld van het karakter van de personages (de man is een redenaar, de vrouw is intuïtiever: "ik weet niet, maar hier klopt iets niet"; beiden hebben een positieve levenshouding). De acteurs beschouwden de personages dus als niet-bestaande personen. Mechtild: "We zijn gewoon aan de slag gegaan, zoals je dat bij een normale repetitie ook doet. Dan begin je ook met het lezen en analyseren van de tekst." Vanuit de tekstlezing ontstaat de rolopbouw. Een goed voorbeeld daarvan is het Turks accent dat de Nederlandstalige acteur Jaap ten Holt in de voorstelling gebruikt. Hij ontdekte dat hij de taal van de man niet 'op z'n Nederlands' kon uitspreken. Met een Turks accent kwamen de woorden veel natuurlijker uit zijn mond. Er is lang nagedacht of het Turks accent ook in de voorstelling gebruikt zou worden. Uiteindelijk werd besloten van wel. De motivatie van deze keuze is tweeledig: enerzijds het 'gemak' voor de acteur, anderzijds een dramaturgische keuze. De Turkse man had ook door een Turkse acteur gespeeld kunnen worden. Mechtild vond die keuze "te politiek correct. In deze encenering ligt het accent bij de poging jezelf te verplaatsen in de ander. Daarom ook verliest Jaap gedurende de voorstelling geleidelijk zijn accent." Na de tekstanalyse gingen de acteurs de vloer op. Er werden afzonderlijke scènes gerepeteerd. Elke scène stond in het teken van een bepaald onderwerp, zoals 'trouwen' of 'moslim'. De overgangen tussen de scènes werden niet gerepeteerd, opdat de uiteindelijke voorstelling openheid en transparantie zou bezitten. Het regisseren van de acteurs bestond met name uit het geven van kaders. Daarnaast was er voor de acteurs veel vrijheid om de rol naar eigen inzicht vorm te geven.

Encenering

Uitgangspunt voor het enceneren was het herhalen van de interviewsituatie. Het publiek komt bij de acteurs op bezoek. Acteurs lijken tegen het publiek te praten, maar feitelijk spreken ze de (denkbeeldige) camera aan. Het herhalen van de interviewsituatie komt ook terug in het gebruik van de ruimte tijdens de voorstelling. Als het publiek binnenkomt staan de acteurs voor een houten wand, naast een projectiescherm waarop blije mensen te zien zijn. Het publiek staat in een cirkel om hen heen. De acteurs vertellen over de trouwerij en het feest dat daarop volgde. Daarna mag het publiek achter de houten wand plaatsnemen op de tribune: het publiek gaat naar 'binnen', de huiskamer in, en krijgt dan te horen wat er zich achter de vrolijke façade bevindt. Deze weg van buiten naar binnen is vergelijkbaar met de ontwikkeling die Mechtild Prins zelf doormaakte.

Meer algemeen: de kunst van het interviewen

Na 'Global Life' maakte Mechtild Prins 'Het land in mij', een voorstelling waarvoor veel verschillende mensen werden geïnterviewd. Ze is inmiddels een ervaren interviewster geworden. Ze ontdekte dat 'bruikbare' gesprekken eigenlijk alleen ontstaan wanneer er een goed contact is tussen de interviewer en de geïnterviewde: "Je moet wel iets met iemand hebben, het moet klikken." Een heel belangrijk aspect bij het afnemen van een interview is je eigen houding: "Je moet jezelf gelijkwaardig opstellen, je moet jezelf ook ter discussie durven stellen." Je moet dus niet de houding van een journalist aannemen, maar gewoon jezelf zijn. Het is van belang dat je tijdens het gesprek je eigen fascinatie blijft volgen. Wanneer je alleen een algemeen gesprek voert ontstaan er vaak geen bruikbare teksten. Interviewen is lastig wanneer je het gevoel hebt dat iemand iets verbergt. Je gaat op zoek naar de kern van het verhaal dat iemand vertelt. Je hoeft die kern niet helemaal bloot te leggen, maar dichtbij komen is altijd het doel. Het is balanceren op een grens: wanneer ben je een gluurder, wanneer ben je te nieuwsgierig? Voor Mechtild Prins is integriteit heel belangrijk: "Zolang je zelf het gevoel hebt dat je integer bezig bent, zowel tijdens de gesprekken als tijdens het maken van de voorstelling, dan ben je op een goede manier bezig." Een tip van Mechtild: Kondig altijd aan wat het doel van het gesprek is. Vermeld dat je registratiemateriaal meeneemt. Tijdens het gesprek kun je vragen naar een bijzonder voorwerp, dat verband houdt met de inhoud van het gesprek. Het is ook goed om na afloop van het gesprek te zeggen dat iemand altijd contact kan opnemen wanneer diegene nog vragen heeft of achteraf spijt heeft van dingen die gezegd zijn.

Mechtild Prins heeft de gesprekken niet alleen op een geluidsdrager geregistreerd maar ook op video. Het voordeel daarvan is dat het videomateriaal mogelijk in de voorstelling verwerkt kan worden en daarnaast werkt het goed als geheugensteun. De tekstbewerking heeft ze echter voornamelijk gebaseerd op de geluidsband. Eén van de moeilijkste aspecten bij de bewerking is het selecteren van fragmenten: "Soms heb je een leuke avond met iemand gehad, maar moet je achteraf toch concluderen dat het materiaal niet boeiend genoeg is. Intuïtieve keuzes werken dan vaak toch het beste. Tijdens de interviews en het werkproces kom je er eigenlijk pas achter wat je nu eigenlijk fascineert in het onderwerp. Het is belangrijk om trouw te blijven aan die fascinatie. Dan kom je uiteindelijk bij de dramaturgie terecht."

IN GESPREK MET RENATE ZENTSCHNIG

Over de voorstelling 'De jeugd van tegenwoordig'

27 oktober 1998

Gegevens bij de voorstelling

'De jeugd van tegenwoordig'

Producent: Huis a/d Werf

Première: 21 februari 1998

Regie: Renate Zentschnig

Dramaturgie: Floortje Doornik

Korte geschiedenis

Renate Zentschnig studeerde Theaterwetenschap in Amsterdam en werkte daarna als dramaturge en regieassistente bij verschillende theatergroepen. In 1992 bezocht zij een verteltheaterfestival in De Balie (Amsterdam), waar zij tot de ontdekking kwam dat die vorm van theater haar bijzonder ontroerde en fascineerde. In 1993 maakte Renate Zentschnig - op uitnodiging van het inmiddels niet meer bestaande Polanentheater te Amsterdam - een voorstelling met communisten uit de Spaarndammerbuurt. Daarna volgde in 1994 haar eerste zelfstandige voorstelling, tevens haar eerste jongerentheatervoorstelling. In deze voorstelling stonden skaters centraal: jongeren vertelden over hun hobby en over de plaats die skaten inneemt in hun leven. Vervolgens maakte Zentschnig een voorstelling in een Turks Badhuis, getiteld 'Verhalen van water, henna en zeep'. De twee meest recente producties zijn 'De Nacht' - over mensen die 's nachts werken of wakker zijn - en 'De jeugd van tegenwoordig'. Het werk van Zentschnig wordt vaak getypeerd als verteltheater.

Het ontstaan van 'De jeugd van tegenwoordig'

Deze voorstelling is een vervolg op de voorstelling over skaters. In beide producties komen jongeren van rond de 18 jaar aan het woord. Waar bij de eerste voorstelling één onderwerp, en daarmee één subcultuur centraal stond, komen nu veel meer verschillende facetten aan bod. De achtergrond en leefwereld van de deelnemende jongeren zijn dan ook zeer verschillend. Met 'De jeugd' vraagt Renate Zentschnig zich af hoe jongeren denken over liefde, relaties, seks, de toekomst. Tegelijkertijd vraagt ze zich af hoe ze zelf over die onderwerpen nadacht toen zij een jaar of 18 was. Die laatste vraag is belangrijk in het werk van Renate Zentschnig: een idee voor een voorstelling ontstaat vaak doordat zij gaat nadenken over wat iets voor haar zelf betekent. Met andere woorden: haar eigen verwondering, verbazing of nieuwsgierigheid vormt vaak de basis voor een voorstelling.

Werkwijze

Eén van de grootste struikelblokken bij het maken van deze voorstelling was het 'verzamelen' van jongeren. Er werden briefjes met oproepen opgehangen bij jongerencentra, maar dat leverde niets op. Uiteindelijk werden de jongeren via vrienden en bekenden gevonden. Er was geen sprake van selectie, aangezien het aantal jongeren nog steeds niet groot was. Renate sprak met deze jongeren over hun hobby's en hun verwachtingen van de toekomst. Deze gesprekken vonden plaats in groepsverband, in een repetitieruimte. De jongeren presenteerden hun verhaal aan elkaar, waardoor zij vanaf het begin gewend raakten aan het vertellen van hun verhaal aan een groep. Deze verhalen werden door Renate en haar dramaturg genoteerd. Vervolgens maakten zij een selectie uit de verhalen. Op basis van die selectie ontwikkelden zij voor iedere jongere 'het

verhaal', zoals Renate het noemt. 'Het verhaal' bestond voor elke jongere uit twee onderwerpen, ten eerste het onderwerp 'wat doe ik nu en waarom' en ten tweede hun toekomstplannen. De montage van die verschillende verhalen werd grotendeels geleid door het zoeken naar variatie: sommige jongeren vertellen hun verhaal alleen, anderen in duo's of drietallen. Daarnaast speelt spanningsopbouw, hoewel er in de voorstelling geen sprake is van spanningsopbouw in traditionele zin, een belangrijke rol.

Nadat het 'het verhaal' was ontwikkeld werd er gerepeteerd. Repeteren betekent voor Renate Zentschnig vooral goed luisteren. Ze luistert naar de inhoud van het verhaal. Is het begrijpelijk, spannend, goed te volgen? "Je hoort vanzelf of iemand speelt of echt meent wat hij vertelt. Je hoort vanzelf of iets niet klopt, of het niet lekker zit. Vaak vragen mensen zich af of hun verhaal wel interessant genoeg is om voor een publiek te vertellen. Het is dan ook belangrijk dat je als regisseur mensen het gevoel kunt geven dat hun verhaal boeiend is." Ze praat met de jongeren over hun verhaal en geeft aanwijzingen over de manier van vertellen. Ze reikt kapstokken aan, en probeert daarnaast niet teveel beperkingen op te leggen. Pas in een heel laat stadium wordt er aandacht besteed aan presentatie (houding, verstaanbaarheid, articulatie).

Er is één keer per week gerepeteerd, zodat de verhalen konden bezinken. Ook de beperkte beschikbaarheid van amateur-spelers speelde natuurlijk een rol. In het oorspronkelijke uitgangspunt van de voorstelling waren ook de ouders van de jongeren bij de voorstelling betrokken. Renate verwachtte dat er sprake zou zijn van een conflict tussen ouder en kind. Elke jongere kreeg een videocamera mee om zijn of haar ouders te interviewen. Dat interview moest gaan over een onderwerp dat de jongeren zelf bezighoudt (via de jongeren stelde Renate aan ouders dezelfde vraag die zij zichzelf stelde: hoe verhoud je je als ouder(e) ten opzichte van je eigen kind-zijn?). De videoregistraties bleken uiteindelijk niet echt bruikbaar. Ten eerste was er nauwelijks sprake van een conflict. Daarnaast kwamen de jongeren soms met andere videobeelden (drie meiden hadden bijvoorbeeld een filmpje over zichzelf gemaakt), die erg leuk waren, maar geen verband hielden met het uitgangspunt. Voor sommige jongeren, met name de Turkse jongens die in de voorstelling spelen, was het moeilijk om hun ouders te interviewen. Uiteindelijk zijn de 'ouders' nauwelijks in de voorstelling aanwezig. Een uitzondering daarop zijn twee videofragmenten waarop ouders vertellen hoe ze tegen hun eigen kinderen aankijken.

Aspecten van verteltheater

Wanneer je als maker het vertrouwen hebt gewonnen van de mensen wiens verhaal je in een voorstelling wilt gebruiken, ben je al een grote stap verder. Mensen praten graag over zichzelf. Vaak krijg je persoonlijke dingen te horen. Bij het maken van een verteltheatervoorstelling sta je vaak op de grens van het persoonlijke en het te persoonlijke (wat pijnlijke of genante situaties kan opleveren). Een vertelvoorstelling mag geen Amerikaanse talkshow worden. Waar ligt de grens? Renate Zentschnig geeft bij het beschrijven van die grens een voorbeeld uit de voorstelling in het Turkse Badhuis. Eén van de (Turkse) vrouwen vertelde over haar huwelijk met een Nederlandse man. Het was geen gelukkig huwelijk en er ontstond dan ook een triest verhaal. Voor Renate viel dit verhaal onder de categorie 'te persoonlijk'. Ze heeft vervolgens lang gezocht naar een manier om dit verhaal toch te vertellen, zonder te persoonlijk te worden. Uiteindelijk vond ze de oplossing in een sprookje met een vergelijkbare thematiek. De vrouw vertelt dit sprookje tijdens de voorstelling: geen eigen verhaal, maar indirect ook weer wel. "Soms mag je liegen," vindt Renate (althans, op deze manier).

"Niet iedereen die kan praten is een goed verteller," zegt Renate. Er zijn mensen die veel woorden gebruiken, maar eigenlijk niets te melden hebben. Als voorbeeld beschrijft ze een gesprek met een buschauffeur (in het kader van 'De Nacht'). Na drie uur praten en proberen moest

ze helaas tot de conclusie komen dat deze man zich aan de oppervlakte hield. "Op de één of andere manier werd het niet persoonlijk genoeg". Uit het voorbeeld blijkt wel dat de selectie van verhalen of vertellers vaak op intuïtie is gebaseerd. Het is belangrijk dat iemand zijn eigen verhaal durft te vertellen en zich niet schaamt om minder leuke aspecten van zichzelf op tafel te leggen. Iemand die een boeiend verhaal heeft, maar dat verhaal niet zo goed kan presenteren, is veel 'bruikbaar' dan iemand die met veel poeha gebakken lucht verkoopt. Presentatie, daar kun je immers aan werken. Verteltheater balanceert op de grens tussen het persoonlijke en het persoonlijke, tussen realiteit en theater. Is verteltheater nog wel theater? Renate Zentschnig denkt van wel, gezien haar eigen definitie van theater: wanneer je mensen op het podium zet en er een lamp op richt, dan is het theater. Bovendien speel je als verteller in een verteltheatervoorstelling nog steeds een rol. Je speelt jezelf, of laat slechts delen van jezelf zien.

De voorstelling

Zwak punt van verteltheater is vaak het statische karakter van de voorstelling. Het voorkomen van saaiheid is voor Renate Zentschnig een uitdaging: ze heeft geprobeerd 'De jeugd' zoveel mogelijk theatraaliteit mee te geven. Enerzijds heeft ze theatraaliteit gezocht in de combinaties van vertellingen: monologen, dialogen, trio's. Als voorbeeld noemt ze de Turkse percussiespeler Rabi en zijn vriend Saïd. Aanvankelijk waren er twijfels over de deelname van Saïd: hij had weinig te vertellen, had geen bijzondere hobby. Echter, dankzij zijn manier van communiceren met Rabi ontstaat er in de voorstelling een geestige dialoog die het verhaal van Rabi levendig maakt. En passant worden de verschillen tussen de twee jongens duidelijk: de één leeft veel traditioneler dan de ander. Een andere middel om theatraaliteit te bereiken is het scènebeeld. Alle jongeren - inclusief de technicus - zijn voortdurend aanwezig op het toneel. Er waren twee afspraken gemaakt: 'je mag de ander niet storen tijdens zijn verhaal' en 'je bent actief'. Met name dat laatste zorgt ervoor dat er veel te zien is in de voorstelling.

In totaal zijn er ongeveer tien voorstellingen gespeeld. Renate geeft aan dat dit ook wel het maximum is: "Je werkt met amateurs: je kunt het verhaal niet tot in het oneindige vertellen." De voorstelling is ruim anderhalf jaar geleden gemaakt, en er zijn inmiddels een aantal dingen veranderd in het leven van de jongeren (de drie vriendinnen van toen hebben bijvoorbeeld ruzie op dit moment). Het kost teveel tijd om die veranderingen nu nog in de voorstelling te verwerken. Ook om die reden is het goed dat de voorstelling nu voor het laatst gespeeld is. Vertellen is steeds meer spelen geworden, omdat de jongeren vertellen over hun eigen verleden. Opnieuw komt de grens tussen realiteit en theater om de hoek kijken.

Afsluiting

De verhalen in de voorstelling schetsen allemaal een positief mens- of wereldbeeld. Is dit een bewuste keuze? Renate: "Dat is geen bewuste keuze, maar mijn uitgangspunt voor de voorstelling was wel positief. Ik wilde jongeren van nu leren kennen en hun vragen stellen over de toekomst. Ik vind deze jongeren hartstikke leuk en heb veel van ze geleerd. Die ervaring wilde ik met de voorstelling overbrengen aan het publiek." Er werd veel gelachen tijdens de voorstelling. De herkenbaarheid van de persoonlijke vertellingen speelde daarbij vast een rol. Daarnaast creëerden de jongeren met elkaar een sfeer waarin gelachen kon worden.

Een laatste tip van Renate: "Het is belangrijk dat je voor jezelf een duidelijke probleemstelling of vraag formuleert. Met die vraag selecteer je de mensen, ga je de gesprekken in. Vanuit die vraag maak je de voorstelling." Het zoeken van mensen ervaart zij als het meest lastige aspect van deze manier van theater maken. Het kost veel tijd en moeite om mensen te benaderen en hun vertrouwen winnen. Daar moet je dan ook veel tijd voor reserveren.

CONCLUSIE

Drie maakprocessen passeerden de revue. We zagen verschillen maar toch ook veel overeenkomsten. Zo zijn in elk werkproces steeds vijf fases te herkennen:

1. begin / vertrekpunt
2. verzamelen (mensen en materiaal)
3. bewerken (selecteren, schrijven)
4. repeteren (acteren)
5. voorstelling (publieksreacties, reactie op het materiaal)

In de eerste fase domineert de intuïtie, het herkennen van een mogelijk interessant verhaal, en de behoefte om verhalen te vertellen die zich uitspreken over de huidige tijd (een zich niet zo herkennen in het bestaande repertoire). De tweede fase is heel belangrijk in het proces. Drie keer bleek dat het veel tijd en moeite kost om materiaal te verzamelen, in het bijzonder materiaal dat geschikt is voor een theatervoorstelling. Het is belangrijk dat mensen en hun verhalen met respect benaderd worden en dat er een zeker wederzijds vertrouwen ontstaat.

In de derde fase zien we dat alle makers er uiteindelijk voor kozen om het gevonden materiaal wel te bewerken maar niet radicaal te herschrijven. Het bewerken bestond vervolgens voornamelijk uit het selecteren en monteren van interviewfragmenten, geleid door een keuze voor waar de voorstelling uiteindelijk over zou moeten gaan. Hollandia koos daarbij voor een focus op het 'kleine verhaal' ten gunste van de 'tien Grote Vragen', Mechtild Prins liet haar bewerking leiden door de keuze voor het thema van geven en nemen in een relatie, Renate Zentschnig was op zoek naar 'het verhaal' van elke jongere en naar variatie in de vorm. Renate Zentschnig volgde bij het bewerken een wat andere route: zij legde de kaders van de vertelling vast (en daarnaast wel de montage van scènes) maar niet de exacte tekst van die vertelling. Dat hangt direct samen met de wijze van acteren: hoewel de jongeren in zekere zin een rol spelen, lijkt het alsof zij op het toneel zichzelf zijn. Acteren beweegt zich dan heel erg in de richting van presenteren. Die 'speelstijl' bepaalde ook de aard van de repetities, waar de aandacht lag bij de manier waarop dat verhaal verteld kan worden. De acteurs in 'Global Life' hadden een meer traditionele spelbenadering: op basis van de gegeven tekst ontwikkelden zij hun rol. Bert Luppès hanteerde weer een andere wijze van acteren: door zijn voorinformatie over zijn 'personage' en de muzikale tekstbehandeling suggereerde hij een personage, zonder dat personage daadwerkelijk te spelen. In de vijfde fase wordt het materiaal gepresenteerd aan het publiek en ontdekken de makers dat het materiaal vooral in die fase zijn 'werking' gaat krijgen. Door in een eerdere fase te kiezen voor 'onbewerkte' (i.e. alleen geselecteerde, gemonteerde) of oorspronkelijke tekst is in die tekst steeds vrij expliciet de functie van luisteraar of aangesprokene aanwezig. De tekst was als het ware nog niet compleet, die had een toehoorder nodig!

In alle drie de werkprocessen herkennen we het thema van het persoonlijke versus het algemene. Wanneer wordt het té persoonlijk, wanneer word je een gluurder? Je balanceert op een grens die voornamelijk bepaald wordt door je eigen gevoel voor integriteit. Daarnaast dienen op een zeker moment in het proces de persoonlijke verhalen heel technisch benaderd te worden: wat is theateraantal interessant, wat is noodzakelijke informatie om het verhaal te kunnen volgen, wat is een boeiende montage? We hebben gezien hoe belangrijk het is om je dat moment te kunnen distantiëren, of het materiaal voor te leggen aan een persoon die afstand heeft. Bij Hollandia was dat Johan Simons, die Bert Luppès en Lex Bohlmeijer terugstuurde met een nieuwe opdracht, Renate Zentschnig werkte samen met een dramaturg. Mechtild Prins kon zich distantiëren van het

materiaal door in een vroeg stadium een presentatie (bij Dasarts) te geven en zich vervolgens in een breder perspectief (gesprekken met specialisten) in haar onderwerp te verdiepen. Dat zij zich vervolgens concentreert op toch dat persoonlijke verhaal van de twee mensen die zij heeft geïnterviewd, wordt dan een bewuste keuze, geleid door een opmerking van theatermaker Coleen Scott: hoe specifiek of persoonlijker je het maakt, hoe minder anekdotisch en meer universeel de voorstelling wordt.

Het is opvallend dat het publiek zich in het algemeen sterk aangesproken voelde door de persoonlijke verhalen die dit 'biografisch theater' oplevert. De voorstellingen zijn herkenbaar en werken tegelijkertijd als 'eye-opener' omdat kennis wordt gemaakt met een vaak minder bekende leefwereld. Blijkbaar is er niet alleen bij theatermakers, maar ook bij toeschouwers behoefte aan verhalen over de eigen tijd, en daarnaast wellicht een behoefte aan authenticiteit, aan het kleinmenselijke als anker voor een complexe informatiemaatschappij. De realiteit van vandaag de dag is theater, en in het theater zoeken we de realiteit.