


Oren dicht en luisteren maar

Een zoektocht, een twijfelroute, naar werken vanuit verbondenheid en integriteit.

A photograph showing two hands, one from the left and one from the right, reaching towards each other. The hands are positioned as if about to clasp or touch, set against a solid black background. The lighting highlights the texture of the skin and the individual fingers.

Stéphanie Kersbergen
Docent theater
ArtEZ Hogeschool voor
de kunsten Arnhem
April 2018

Oren dicht en luisteren maar

**Een zoektocht, een twijfelroute, naar werken vanuit
verbondenheid en integriteit**

Door: Stéphanie Kersbergen

Begeleiding: Bart Bleijerveld

Tweede lezer: Sarah Rienstra

April 2018

Inhoudsopgave

Aanleiding.....	5
Bestaansrecht van een vraag.....	9
Monopolie op cultuur.....	17
Theater als kunst van de ontmoeting.....	23
Het hart van de jonge kunstenaar.....	33
Overpeinzingen over cultuur en regie aan de hand van Erik Vos.....	39
Regisseren in een vreemde taal.....	49
De rol van de onderdrukker.....	55
Theatraal gebruik van gebarentaal.....	62
Toegankelijkheid van theater.....	73
Theatraliteit en rolneming.....	79
Creatierecht verwerven.....	87
Toekomstdroom.....	93
Woord van dank.....	95
Fotoverantwoording.....	97
Geraadpleegde bronnen.....	103



Aanleiding (13-03-2018)

Voor je ligt een scriptie. Een onderzoek. Een zoektocht. Een ontdekkingsreis. In ieder geval een serie essays. Deze vorm is tot stand gekomen door een grote twijfel. Een twijfel over waar ik over kon, wilde en moest schrijven en een twijfel over wat ik dan wilde vertellen. Twijfel die zorgde voor chaos, in mijn hoofd en in mijn schrijven.

Mijn onderzoek is begonnen bij de plaats van Gebarentaal binnen modern theater. Een plaats die bijna niet bestaat, in Nederland in ieder geval. In Amerika, Engeland en Duitsland heb je wel een aantal producties waar Gebarentaal in gebruikt wordt en waar Dove acteurs in spelen. In Nederland echter is de enige professionele groep die er was (het Handtheater) verdwenen door de bezuinigingen in subsidies. Momenteel zijn er alleen een paar kleine amateurverenigingen en één grotere organisatie die theaterlessen organiseert voor kinderen (de Jean Couprie theaterstichting). Dove mensen kunnen geen opleiding volgen tot acteur en daardoor is het ook erg moeilijk om te professionaliseren. Daarbij is er vrijwel geen literatuur geschreven over Gebarentaal en theater en ik heb geen makers kunnen vinden die zich vrij willen uitlaten over hun beweegredenen om wel of geen gebarentaal te gebruiken. Ann van den Broek bijvoorbeeld, gebruikt al jaren Gebarentaal in haar dansvoorstellingen, maar na verscheidene pogingen is het niet gelukt hierover een afspraak te maken voor een interview.

Omdat ik niet wist hoe ik een onderzoek moest starten in een gebied waar verder niemand in geïnteresseerd leek te zijn (let op: **leek** te zijn) voelde ik mij genooddaakt om van richting te veranderen. Mijn onderzoek verschoof zich toen richting de Dovencultuur (als achtergrond van de Gebarentaal) en het theater, omdat ik dan wellicht zelf iets kon gaan zeggen over waar deze twee gebieden bij elkaar komen. Zeker aangezien ik op dat moment zelf midden in een maakproces van een voorstelling zat met een aantal Dove acteurs die voorstelling, Kijken, kijken, kijken (Kersbergen, 2018), dus op zijn minst gedeeltelijk in Gebarentaal zou zijn.

Echter, het tegenovergestelde bleek het geval. Hoe meer ik te weten kwam over de Dovencultuur, hoe minder ik erover kon schrijven. Ik leerde over de onderdrukking van dove mensen door horende mensen die jarenlang aan de hand is geweest en nog steeds doorwerkt van horende mensen richting dove mensen. Ik ontdekte het verbod op Gebarentaal dat tot en met de jaren 80 van kracht was op de Dovenscholen over de hele wereld. Ik ontdekte hoe groot de werkeloosheid is onder dove mensen en hoe dramatisch taaldeprivatie kan werken op de ontwikkeling van kinderen. En ik ontdekte hoe ik zelf daar onbewust ook een rol in speel. Ik werkte mijzelf vast in schuldgevoelens en twijfel over mijn eigen plaats in de wereld en het theater en zeker binnen het werken met Doven terwijl ik zelf niet doof ben. Tot ik tot stilstand kwam. Toen ik erachter kwam hoe erg de onderdrukking is (geweest) van Doven in onze maatschappij kon ik als horend meisje mezelf niet meer tot schrijven krijgen over de Dovencultuur en wat ik zou willen dat het theater wordt voor Doven. Ik wilde niet meedoen aan deze onderdrukking. Ik moest eerst opnieuw naar mijzelf kijken. Naar mijn beweegredenen om hiermee bezig te willen (of moeten) zijn. Naar mijn fascinatie als maker en als mens. Naar mijn definities van theatermaken, lesgeven, samenwerken, samenleven en zijn. Maar ik stond nog steeds stil. Op deze manier kon ik hier niet over schrijven. Ik wist niet waar ik uit zou komen en wilde stoppen met het ophouden van pretenties. Ik had het gevoel met antwoorden te moeten komen. En als ik die niet wist dan moest ik doen alsof tot ik ze gevonden had. Daar wilde ik niet meer aan meedoen. Ik wilde vragen stellen tot ik geen vragen meer kon bedenken en dan kijken of ik ergens een mogelijk antwoord op kon vinden en zo niet, ook goed. Ik wilde dit onderzoek oprecht en open aanpakken, en daarbij de consequentie van de onzekerheid over de uitkomst helemaal accepteren. Wat mij daarbij in de weg zat was het schrijven van een scriptie. Als ik echt geen idee had van waar ik uit zou komen, hoe moest ik dan beginnen? Hoe wist ik dan wanneer ik op de goede weg zat? En wanneer moest ik dan richting kiezen en bijsturen?



Om dit behapbaar te maken heb ik toen besloten om geen scriptie te schrijven, maar een serie essays. In deze essays neem ik je mee in mijn onderzoek, mijn vragen, mijn gedachten, laat ik je zien wat ik ben tegengekomen in mijn zoektocht binnen het sociaal-artistische domein van het theater (en dan voornamelijk gericht op de Dovencultuur). Ik kwam uit bij veel grotere thema's dan alleen culturele diversiteit. Ik vond thema's die veel fundamenteeler met het mens-zijn, docent-zijn of theatermaker-zijn te maken hebben. Ik begon me af te vragen of er eigenlijk wel verschil is in het werken met iemand uit een andere cultuur ten opzichte van werken met iemand uit dezelfde cultuur als jij.

Deze essays heb ik op een denkende manier geschreven. Daarmee bedoel ik dat door alle informatie die ik tegen was gekomen mijn hoofd was gaan overlopen, en om deze overvloed aan gedachten weer werkbaar te maken moest ik mijn gedachten vertragen. Dit deed ik door eerst in een stroom alle gedachten uit te spreken en op te nemen op mijn telefoon. Doordat ik mijzelf hoorde praten en hoorde denken kon ik daar in het moment ook weer op reageren en zo de gedachte verder uitleggen of verdiepen. Na alles gezegd te hebben wat ik wilde zeggen ging ik het terugluisteren en uitwerken tot een geschreven tekst. Deze essays zijn dus een reeks gedachten. Gedachten van mij en van anderen, of van mij aan de hand van anderen. Ik hoop dat je ze ook zo kunt lezen. De waarheid zal hier niet te vinden zijn, maar laten we samen zoeken.

Elke linker pagina van deze scriptie bevat een foto. Deze serie foto's vormen samen een fotografisch essay. Soms zullen ze een letterlijk verband hebben met de tekst die naast de foto staat, soms zal er een verband bestaan tussen de foto's onderling die bij een geschreven essay geplaatst zijn en soms zal er helemaal geen verband (lijken te) bestaan. De foto's zijn van handen in Gebarentaal, in handeling, in contact en in beweging. In de foto's heb ik gepoogd een vorm van de artistieke en visuele kwaliteit van handen en Gebarentaal te vangen.

De essays zijn mogelijk in tegenspraak met elkaar – en soms met zichzelf. Dit heeft te maken met het voortschrijdend inzicht dat zich tijdens het schrijven van deze scriptie heeft voorgedaan. Ook hoeven de essays niet in deze volgorde gelezen te worden: maak vooral je eigen volgorde. Er is geen begin en geen einde. Het werk bestaat uit de voortdurende onderdompeling in de thematiek en in het leven. De chronologie van het schrijven staat aangegeven aan het begin van elk essay, maar dit is niet perse de chronologie van het bedenken of realiseren. Regelmatig heb ik een inzicht al veel eerder opgedaan en het onderwerp daarna nog een tijdje laten liggen omdat ik het eerst wilde laten bezinken, doorleven en proberen toe te passen voor ik erover wilde schrijven. Ik heb mijn eigen volgorde gemaakt door essays bij elkaar te plaatsen die voor mij met elkaar te maken hebben. Zo mag jij het dus ook behandelen. Lees hem van voor naar achteren of andersom. Leg je eigen verbanden, trek je eigen conclusies en pas het vooral toe op jouw verhaal.



Bestaansrecht van een vraag (03-01-2018)

De huidige vraag is of ik wel recht heb om met dit onderwerp, en dan bedoel ik Doof zijn en Gebarentaal, bezig te zijn. Of ik wel recht heb om daarover te schrijven of kunst over te maken, omdat ik niet Doof ben. De vraag is of ik als niet-lid van deze minderheidscultuur iets van deze minderheidscultuur mag gebruiken voor mijn kunst, of dat dat iets is waar ik vanaf moet blijven omdat het niet van mij is. Ik weet het antwoord hierop niet. Ik heb er alleen gedachten en vooral gevoelens over.

Mijn kunstenaarshart zegt dat ik dit mag doen; dat ik recht heb om hierover te schrijven of hier mee bezig te zijn puur omdat ik kunst maak. Ik pretendeer niet de waarheid te weten of het antwoord te hebben. Ik laat alleen een klein stukje van wat ik weet, of wat ik voel, of wat ik zie, zien aan de wereld, aan de mensen die mijn kunst bekijken of dit lezen. Volgens mij is dat niet iets waar je wel of geen recht op hebt, maar iets wat je mag doen. Altijd. Jouw visie op de wereld mag je volgens mij altijd laten zien. *-Dit is best wel een stelling. Ik weet eigenlijk niet of dat waar is. Wat nou als jouw visie heel erg racistisch is? Als jouw visie op de wereld is dat alle mensen dood moeten, mag je dat dan laten zien? Dat weet ik niet. Maar dat is mijn visie niet.* - Waarom zou de Dallai lama meer recht hebben om zijn visie te verkondigen dan ik? Omdat men ervanuit gaat dat hij her lang en goed over heeft nagedacht. Nou, dat heb ik ook.

Ik gebruik iets van een andere cultuur, iets wat ik heel mooi vind, omdat ik dat een stukje van de wereld vind dat te weinig belicht wordt. Maar heb ik recht om dat te doen terwijl het niet iets van mij is? Het is niet persoonlijk aan mij verbonden en je zou kunnen zeggen dat ik me niet persoonlijk beledigd voel als iemand dat 'verkeerd' zou gebruiken. Maar ook daarvan weet ik niet of het waar is. Nee, ik beheers geen Gebarentaal, al ben ik wel aan het leren, maar toch voel ik er een liefde voor. Ik ben er voorzichtig mee en ga vol respect te werk, omdat ik het zo mooi vind, zo bijzonder.

Ik ben al sinds mijn zestiende gefascineerd door de Gebarentaal. Ik ben nu tweeëntwintig en ik blijf die fascinatie voelen. Ik wil leren, ik wil het weten, ik wil het begrijpen. Ik voel dat die taal die iets met mij te aken heeft op een manier die ik nog niet eens begrijp. Ik denk dat het

een verrijking is van mijn wereld en mijn wereldbeeld. Dat ik er daarom iets mee wil, moet.

Maar toch merk ik een weerstand bij het schrijven van deze scriptie en bij het maken van voorstellingen. Alsof ik op mijn tenen moet lopen en niet kan

Aanvulling van 27-03-2018:

*De Dovencultuur is een minderheidscultuur. Ja, een echte cultuur. Veel mensen stellen zich in eerste instantie de vraag: 'hoezo een cultuur? Doof zijn is toch gewoon een handicap?' Hoogstens wordt de Gebarentaal gezien als een aparte taal. Maar dat de Dovencultuur een volledige cultuur is, is eigenlijk vrij duidelijk. Oliver Sacks schrijft hier heel treffend over in zijn boek *Stemmen zien* (Sacks, 1990). Dove mensen voelen zich enorm verbonden met andere Dove mensen. (Dit is ook waarom er een verschil is tussen Doof en doof. Een doof persoon is iemand die niet kan horen. Een Dove is iemand die bij de Dovencultuur hoort. Zo wordt er binnen de Dovencultuur ook wel eens gesproken over iemand met een Doof hart. Dit is iemand die wel kan horen, maar die zo bij de Dovencultuur past dat die persoon eigenlijk Doof zou moeten zijn?). Sacks schrijft in zijn boek over de onderdrukking die Dove mensen hebben ervaren en nog steeds ervaren. Ook hierin is te zien dat de Dovencultuur een cultuur is, er is een eigen geschiedenis. Ook zijn er een aantal andere omgangsnormen dan horende mensen gewend zijn. Cultureel Dove mensen zien het doof zijn niet als een handicap, maar juist als een pluspunt. Het is onderdeel van hun identiteit.*



zeggen of doen wat ik wil. Niet omdat iemand anders mij daarin belemmert, maar omdat ik zelf het gevoel heb dat het te kwetsbaar is. Ik heb het gevoel dat ik mijn eigen kansen kan verpesten als ik dit niet goed doe. En dan bedoel ik kansen niet alleen professioneel of zakelijk gezien, maar de kans op een verrijking van mijn leven. Om de wereld te verrijken. –zonder pretentius te klinken.– Maar waarom voel ik dat dan? Wat is dat dan wat ik voel?

Ten eerste voel ik een angst om mensen te kwetsen, omdat ik weet en voel dat dit een beladen onderwerp is. Niet voor iedereen, voor heel veel mensen is het zelfs onbegrijpelijk dat dit een beladen onderwerp is, maar voor de mensen die hiermee te maken hebben is het een beladen onderwerp. Dove mensen voelen zich enorm verbonden met hun taal. Die is onderdeel van hun cultuur en hun identiteit. Er zijn al veel conflicten geweest waar horende mensen zich op een verkeerde manier hebben geuit over de Gebarentaal of de Dovencultuur. Die verkeerde uitingen zijn niet alleen onjuist, maar omdat de cultuur zo verbonden is met de identiteit van Dove mensen doen ze ook nog eens veel pijn. Dat beangstigt me. Kan ik er dan wel over schrijven terwijl het niet van mij is? Ik voel die beladenheid, maar ik voel hem vanuit anderen en niet vanuit mijzelf. –dat is niet waar, tot op bepaalde hoogte voel ik hem wel zelf, maar ik zal hem nooit echt voelen; niet zoals hij voor veel Dove mensen voelt.– De vraag is dan of ik daar op de juiste manier mee om kan gaan, met die beladenheid. Ik heb een angst om het verkeerde te zeggen en daarmee mensen te kwetsen. Wat niet mijn bedoeling is. Sterker nog, ik wil leren van die mensen. Is deze angst terecht? Dat weet ik niet. Aangezien de Dovencultuur nog steeds een minderheidscultuur is in Nederland, en dat waarschijnlijk altijd zal blijven,

heerst er ook minderheidsgedrag rond deze minderheidscultuur¹. Een onderdeel daarvan is de bescherming van eigen gebruiken en ideeën. De taal is zo'n sterk eigen gebruik van de Dovencultuur, dat dat behoorlijk beschermd wordt door de mensen die de Gebarentaal ook echt gebruiken. En aangezien ik niet bij deze minderheidscultuur hoor, aangezien ik niet Doof ben, wordt de taal dus ook beschermd tegen mij. Niet dat ik iets kwaads in de zin heb met de taal, maar dat kan je niet weten als je mij voor het eerst leert kennen. Daarvoor zal je mij meer moeten leren kennen, mijn motieven moeten leren begrijpen, en dus de tijd nemen om samen met mij te onderzoeken of in ieder geval even

Dove mensen zijn vaak nog erg beschermend opgesteld richting hun cultuur. Dit is een logisch gevolg van de onderdrukking die lang heeft plaatsgevonden waar horende mensen bepaalden hoe dove mensen zich moesten gedragen, naar welke scholen of opleidingen ze konden en of ze wel of geen Gebarentaal mochten gebruiken.

Dit is ook heel herkenbaar gedrag van een minderheidscultuur. In het zichzelf vrij vechten van de onderdrukking zijn verschillende fasen aan te wijzen. Eén van deze fasen is de bescherming van de eigen cultuur. Daar bevindt de Dovencultuur zich momenteel. (Al zou ik willen stellen dat dat ook weer aan het verschuiven is. Steeds vaker staan Doven wel open voor samenwerking met horende mensen. De directe angst voor onderdrukking begint af te nemen.)

Mijn vraag was dus of ik als horende wel theater kon maken met Dove mensen of hierover kon schrijven omdat ik zelf niet tot deze minderheidscultuur behoor. Als ik niet wil bijdragen aan de onderdrukking, ben ik dan wel de juiste persoon om hiermee bezig te zijn, of is het al een vorm van onderdrukking als ik als horende deze rol op mij neem en die niet over laat aan een Doof persoon? Hoe kan ik het zo aanpakken om wel hiermee bezig te kunnen zijn zonder mensen bewust of onbewust te onderdrukken of mijzelf superieur op te stellen?

¹ O. Sacks, Stemmen zien (1990)



naar mij te luisteren. En daarmee kom ik bij het volgende punt. Ik heb het gevoel dat ik mijn motieven zo veel moet uitleggen zonder dat ik de juiste woorden heb omdat ik zelf ook niet precies begrijp wat mij zo fascineert. En als ik het niet kan uitleggen, heb ik dan wel het recht om het te gebruiken? Als ik niet eens aan iemand kan uitleggen waarom ik het wil gebruiken of waarom het mij zo fascineert, is mijn motief dan wel sterk genoeg? Door deze vragen en twijfels lukt het me niet om onbevangen te werken met onderdelen of mensen uit deze cultuur. Ik voel me geremd en beperkt, terwijl ik nog niet eens helemaal begrijp wat er wel of niet mag/kan en waarom dan.

Sinds ik mij heb verdiept in de Dovencultuur en de geschiedenis daarvan voel ik me ook schuldig. Schuldig om iets waar ik eigenlijk niets aan kan doen. Ik voel me schuldig dat ik niet Doof ben, en dat mijn voorouders en misschien ik zelf ook onbewust, de Dove mensen zo ontzettend onderdrukt hebben. Wij als horende mensen –*ironisch genoeg heb ik dit eerst ingesproken in mijn telefoon en daarna pas uitgewerkt.*- hebben zo lang bepaald hoe het voor Dove mensen moet gaan; wat goed voor hen is, hoe hun onderwijs eruit moet zien. En dat geeft mij nu het gevoel dat ik geen enkele uitspraak mag doen zonder die te checken bij een Doof persoon; dat zelfs de gebarentaalwetenschappers die ik heb geïnterviewd wellicht niet de juiste bronnen zijn omdat ze niet Doof zijn.

Voorbeeld:

Toen ik vorig jaar op het dovenfestival Mutesounds (www.mutesounds.nl) was om onderzoek te doen voor mijn voorstelling heb ik veel mensen gesproken. De meeste mensen reageerden heel enthousiast op mijn plannen, maar een enkele keer kreeg ik scheve gezichten en strenge vragen. Waarom ik? Wat was mijn verbinding met Gebarentaal? Hoezo wilde ik een voorstelling maken? Wat was mijn doel dan precies? Allemaal legitieme vragen vanuit een drang om de eigen cultuur en identiteit te beschermen.

Twijfelmoment (terugkerend element, 01-2018 tot heden)

Mag ik ook een onjuiste stelling nemen in mijn scriptie? Als ik er dan bij vermeld dat dit mijn idee is? Dan kan iemand mij daarna een nieuw inzicht geven. Dan kan ik inzien dat mijn idee niet klopt. Mag ik de verkeerde dingen denken en daarna leren hoe het wel zit? Even ergens van overtuigd zijn zodat ik ook echt iets heb om later te weerleggen? Aangezien er zo weinig over dit onderwerp is geschreven tot nu toe voel ik een druk 'het juiste' te schrijven. Maar wat is dat dan? Ik zou soms zo graag willen dat ik zelf Doof was, zodat ik een soort bestaansrecht voelde binnen dit onderzoek en binnen mijn werk. Nu voel ik zo veel twijfel en voor mijn gevoel kan ik die pas oplossen als ik de ervaring echt ken. Dat is alleen iets wat niet gaat gebeuren. Dus ik zal iets anders moeten bedenken. Geen truc, geen illusie van een ervaring, maar bestaansrecht, creatie-recht, zónder de ervaring. Kan ik dat bestaansrecht ergens anders vandaan halen? Kan ik honoreren dat ik de ervaring niet heb en op een andere manier mijn vragen en onderzoek valideren? Mag je ook gewoon onderzoeken omdat jij iets wilt weten, als mens en als kunstenaar? Is het feit dat ik een onderzoek doe, en dat het voelt als oprecht onderzoeken, niet al genoeg teken van integriteit om onderzoeksrecht te krijgen? Ik wil niet iets stellen of iets bepalen voor een ander. Ik wil iets leren. En in dat leren wil ik ook fouten mogen maken. Een verkeerde opvatting mogen hebben, die volledig uiten en er dan achter komen dat hij niet klopt. En dan niet mijn woorden terug hoeven nemen, maar er iets anders tegenover zetten. En dat zou ik ook graag willen in mijn kunst. Toch op een gegeven moment een standpunt innemen dat op dat moment goed is, en er later achter komen dat dat wel of niet heeft geklopt. –*Als kloppen een juist woord is in deze situatie. Misschien klopt het allemaal niet, maar was het 'gepast' op dat moment of niet.*-



Is het feit dat hier geen onderzoek naar is gedaan door Dove mensen een bewijs dat Dove mensen dit eigenlijk wel weten en dus niet de noodzaak voelen het te onderzoeken? En is het dan dus een bewijs van mijn onkunde en onwetendheid? Of is het iets anders? Met mijn kunst en met deze scriptie wil ik niet Dove mensen, of wie dan ook, vertellen hoe het moet. Hoe ze kunst moeten maken met een Doof iemand of met iemand uit een minderheidscultuur, of iets anders in die gedachte. Ik wil alleen een aantal punten blootleggen waar ik tegenaan ben gelopen. Een aantal vragen oproepen bij iemand anders die wellicht ook zo'n onderzoek aan wil gaan, artistiek of niet. Zodat de volgende, de ander of ikzelf, hier de volgende keer alvast over na kan denken.

Niet om het dan wel te weten, maar om dan te weten dat je het niet weet, of in ieder geval dat ik het nu niet weet.

Misschien is dat ook wel een punt. Tegen mijn leerlingen zeg ik altijd: 'Je mag alle vragen stellen. Geen enkele vraag is dom of fout. Het feit dat je het moet vragen betekent alleen dat het je niet goed genoeg is uitgelegd, en dat is dan meestal mijn fout.' Dus alles mag je vragen, maar vraag het dan. Doe niet alsof je alles weet terwijl dat niet het geval is. Mag ik dan ook alles vragen in deze scriptie, zonder een antwoord te geven? Mag ik alles vragen binnen dit onderzoek, zonder wellicht op een antwoord te komen? Ik weet in ieder geval dat ik geen stelling wil doen over iets wat ik niet weet.



Monopolie op cultuur (23-01-2018)

Wij leven in een tijd waarin culturele uitingen regelmatig ter discussie worden gesteld. Is Zwarte Piet racisme? Wat betekent het om als blank persoon rastahaar te hebben? Er is veel ophef over Halloweenkostuums die een specifiek raciaal element vertonen, zoals 'Japanese warrior princess' of 'Kung fool'. Maar ook taalgebruik kan hier onderdeel van zijn. Deze uitingen van culturele minderheden die opgepakt worden door mensen uit de dominante cultuur worden vaak gezien als slechte smaak of zelfs racistisch. De vraag is steeds: mag ik iets van jouw cultuur gebruiken voor mijn eigen doel? Anousha Nzume schrijft hierover in haar boek Hallo witte mensen. (Nzume, 2017)

Deze vraag kwam ook in mij op toen ik aan de slag ging met theater maken in Gebarentaal. De Gebarentaal (of NGT) is de belangrijkste culturele uiting van de Dovencultuur in Nederland. Het is een manier van contact leggen, van jezelf uiten, van een plaats voelen in een gemeenschap. Voor veel Dove Nederlanders is het zo dat waar er gebaard wordt, zij zich thuis voelen. En het is meer dan alleen de taal, er komen omgangsnormen bij kijken die anders zijn dan bij gesproken Nederlands. Etiquette die in de horende cultuur helemaal niet geldt.

Zo is het bijvoorbeeld heel ongeleefd om even weg te kijken van iemand die aan het gebaren is, terwijl dat in een gesproken conversatie heel normaal is. Het zou bijna ongemakkelijk zijn als je constant geforceerd oogcontact blijft maken. In Gebarentaal is dit compleet anders. Zo lang er oogcontact is is er contact, zodra je dat verbreekt is het gesprek ten einde. (Sacks, 1990) Even iets pakken terwijl je praat, kijken hoe laat het is, of zwaaien naar iemand anders is dus iets wat zelden gebeurt.

Een ander voorbeeld is de beurtname. Horende mensen zijn eigenlijk heel erg gewend door elkaar heen te spreken. Nog voor iemand zijn zin heeft kunnen afmaken wordt de volgende vraag al gesteld of even een korte opmerking tussendoor gemaakt. Dit alles is niet ongeleefd; dit is gewoon hoe wij gewend zijn te communiceren. Het wordt zelfs als een beetje vreemd ervaren als je de gehele tijd dat een ander spreekt stil bent en bijna niet reageert. Dit is iets wat binnen de Dovencultuur heel anders werkt. Zeker als er in of voor een groep gesproken wordt, wacht je tot de ander klaar is met praten, vraag je dan eerst om aandacht en dan pas begin je met jouw verhaal. Dit heeft onder andere te maken met het soms fysiek moeten bijdraaien om de spreker te kunnen zien. (Solomon, 2016) Voor horende mensen is het geen probleem als er achter hen iemand een toevoeging doet aan wat er gezegd wordt. Mensen draaien zich niet eens altijd om, en als ze dat wel doen is het alleen om te checken wie de opmerking maakte. Doven kunnen de opmerking pas meekrijgen als ze zich volledig op de spreker hebben gericht. Hiervoor moeten ze dus eerst de bron van informatie lokaliseren en daar hun aandacht op vestigen.

Dit zijn dingen die in de Dovencultuur 'Deaf Gain' worden genoemd; 'voordelen' of positieve uitkomsten van het Doof zijn, dingen die horende mensen kunnen leren van Doven. Dove mensen kunnen vaak veel beter 'luisteren' dan horende mensen. Ze geven veel meer hun volledige aandacht aan de persoon die spreekt. De Doven zijn heel trots op deze speciale uitingen die bij hun cultuur horen, en hun taal is daar het

grootste onderdeel van. Bijna alle culturele uitingen die specifiek zijn voor Dovencultuur zijn verbonden aan de Gebarentaal. Mag je dan als Horende (niet Gebarentaalgebruiker) zo'n belangrijk deel van de Dovencultuur 'gebruiken' voor bijvoorbeeld een kunstuiting?

Veel Dove mensen waren heel erg boos toen de film 170 Hz uitkwam. (Bolier, 2012) Dit is een coming-of-age film over twee Dove tieners die verliefd worden. Echter zijn beide Dove tieners

Toevoeging van 05-04-2018:
Dit heeft natuurlijk direct invloed op theater. Koorspraak is bijvoorbeeld iets ingewikkelds. Of een dialoog van mensen die ver uit elkaar staan. Door elkaar heen gebaren is voor het publiek ook niet te volgen omdat ze maar naar één persoon tegelijk kunnen kijken.



gespeeld door horende acteurs, Gaité Jansen en Michael Muller. In deze film gebruiken zij Gebarentaal, maar deze beheersen zij eigenlijk niet. Voor de niet-Dove kijker is dit eigenlijk niet te zien. De Gebarentaal is een te onbekend fenomeen waardoor er niet herkend wordt of er juist of onjuist wordt ge-gebaart. Voor een Dove kijker is dit echter heel erg zichtbaar. Veel Dove Nederlanders waren ontevreden na het zien van de film omdat ze vonden dat hun taal (hun grootste uiting van cultuur) verbasterd werd. Het was erg duidelijk dat de twee acteurs eigenlijk de taal niet beheersten. De subtiele intonaties, de manier van spreken, de schoonheid van gebaren werd gewoon niet bereikt. Om een voorbeeld te geven zou ik je willen vragen naar dit fragment van Friends te kijken.

<https://www.youtube.com/watch?v=dfD1WQCEzAI> -Dutch friends (for dutch people very fun)-. Hierin zie je Amerikaanse acteurs Nederlands spreken. Voor Amerikaanse kijkers zal hier niets bijzonders aan te zien of horen zijn. Voor zover zij weten zijn dit Nederlanders. Maar de Nederlandse kijker herkent direct dat dit Amerikaanse acteurs zijn die enkel de klanken uit hun hoofd hebben geleerd. Je zou kunnen zeggen dat het voor de Dove kijkers van 170 Hz net zo duidelijk was dat de acteurs geen gebarentaal beheersten. Veel Dove mensen waren beledigd door deze weergave van hun cultuur en taal.²³ Niet de rijkdom van hun taal werd weergegeven, maar mensen die een trucje uit hun hoofd hadden geleerd. Alsof de Gebarentaal iets is wat je zo even leert en dan volledig kunt toepassen. Waarom waren er geen Dove acteurs gekozen? Zij konden toch het beste hun eigen cultuur vertegenwoordigen? Voor de rol van een slaaf in een film over de kolonisatie zou je toch ook geen blanke acteur kiezen?

Deze punten zou je ook kunnen opwerpen bij het fragment van Friends. Waarom was daar niet gekozen voor echt Nederlandse acteurs? Het grote verschil is natuurlijk dat de meeste Nederlanders (in ieder geval ik zelf) de Amerikaanse acteurs die Nederlands proberen te spreken vooral heel grappig vinden. We kunnen ze net verstaan, maar het is heel duidelijk nep. Ik voel me niet beledigd door deze vertolking van 'een Nederlander'. Maar Dove mensen voelden zich wel erg beledigd door de vertolking van 'een Doof meisje'. Waar komt dit verschil vandaan?

Zoals benoemd is de Gebarentaal de grootste culturele uiting van de Dovencultuur. Dit is het element waarin zij zicht onderscheiden van de horende cultuur. En je mag nooit vergeten dat de Dovencultuur een minderheidscultuur is die jarenlang onderdrukt is door de meerderheidscultuur (de horende mens). In de Nederlandse cultuur is het Nederlands als taal niet perse de belangrijkste culturele uiting. Ik zou bijvoorbeeld veel meer beledigd zijn als er in een serie als Friends een Nederlander wordt afgebeeld die alleen maar op klompen loopt, de hele dag een stuk kaas bij zich heeft en altijd een joint in zijn mond heeft hangen. Dit stereotype raakt mij veel meer dan de verbastering van mijn taal. Of als er een Sinterklaasfeest wordt getoond waarbij de context echt niet klopt.

Een mogelijke verklaring is dat onze gebruiken en rituelen in de Nederlandse cultuur belangrijker zijn voor het Nederlander-voelen dan onze taal. En dus dat de Nederlandse taal niet de grootste culturele uiting is die wij hebben.

Maar als dat nu wel het geval zou zijn? Stel je voor dat onze taal de belangrijkste uiting was van onze cultuur. Mag iemand die geen Nederlands spreekt dan doen alsof in een televisieserie? Mag een kunstenaar die geen Nederlands begrijpt de taal gebruiken in een kunstwerk? Hoeveel moet je dan van het Nederlands weten voor je het mag gebruiken in je werk? Moet je de taal kunnen spreken? En hoe lang moet je dan gestudeerd hebben? Moet je accentloos Nederlands kunnen spreken? Of moet je Nederlander zijn om het Nederlands te mogen gebruiken? Dit vind ik nogal onredelijk klinken.

² (Bolier, 2012)

³ Ook beaamd door mw. prof. dr. E.M. Bepie van den Bogaerde, Gebarentaalwetenschapper.



Mag je zeggen: ‘Dit is mijn cultuur en niet die van jou, dus jij mag hem niet gebruiken’? Of is de vraag dan eigenlijk: ‘Dit is mijn cultuur, dus wil je er alsjeblieft respectvol mee omgaan?’

Volgens mij moet wel iets weten van de cultuur om er respectvol mee om te kunnen gaan. Je moet een beetje weten waar iets vandaan komt en waar het voor wordt gebruikt. Je moet iets weten van de geschiedenis en de moderne waarde van hetgeen jij wilt gebruiken.

En daarbij denk ik dat het belangrijk is om helder te hebben voor welk doel je datgene wil gebruiken. Waarom kies je voor deze vorm en niet een andere? Eigenlijk vragen die je als kunstenaar in mijn optiek altijd helder moet hebben voor jezelf. Zoals je ook een verklaring hebt voor welk decorstuk je kiest, welke acteur je een rol laat spelen of welk kostuum je op het podium zet. Je zet nooit zomaar iets op het podium. Je artistieke keuzes kun je onderbouwen vanuit je concept of filosofie van de voorstelling. Als een keuze vanuit daar niet onderbouwd kan worden, maar alleen ‘mooi’ of ‘spannend’ is, is het misschien niet de juiste keuze. Het draagt dan niet bij aan wat jij wil vertellen met de voorstelling.

Toevoeging van 19-04-2018:

Hierbij moet je altijd in gedachten houden dat de Nederlander onderdeel is van een meerderheidscultuur. ‘Wij’ kennen de onderdrukking niet. Dit is een cruciaal onderdeel van de culturele toe-eigening. Nzume benoemt vier belangrijke aspecten in haar boek:

- *Er is sprake van privilege en een machtsverhouding.*
- *De cultuur waar het element uit gebruikt wordt is gemarginaliseerd.*
- *De dominante cultuur neemt een element over dat daarvoor werd beschouwd als inferieur of etnisch.*
- *De dominante cultuur verdient status of geld door gebruik van het element.*

(Nzume, 2017)

Ik denk niet dat je kunt zeggen dat iets jouw cultuur is en niet die van iemand anders. Volgens mij mag iedereen zich in cultuur verdiepen en daar iets uithalen wat hij/zij mooi vindt. Zo lang dit in gelijkwaardigheid en met respect gebeurt in ieder geval. Dan is er namelijk geen sprake van culturele toe-eigening, maar van culturele uitwisseling, omdat de machtsverhouding is verdwenen. Cultuur is er om te delen, om samen van te genieten. Waarom zou je jouw gebruiken niet aan iemand anders willen laten zien? Waarom zou je niet iemand anders laten meegenieten van jouw achtergrond en kennis, of zelf op zoek gaan naar kennis buiten jouw eigen achtergrond als verrijking van je visie op de wereld? Zolang je dit met een open hart en een gevoeligheid voor de ander doet is dit denk ik het mooiste dat er bestaat.



Theater als kunst van de ontmoeting (06-03-2018)

Naar aanleiding van een college van Chiel Kattenbelt en een seminar van Jeroen Lutters. Chiel Kattenbelt is universitair hoofddocent Intermedialiteit en Mediavergelijking aan de Universiteit Utrecht in het Departement Media- en Cultuurwetenschappen. Van 2002 tot 2007 was hij in deeltijd gedetacheerd als lector "Nieuwe Theatraliteit" en vervolgens "Autonomie en Openbaarheid in de Kunsten" aan de Hogeschool Zuyd. Dr. Jeroen Lutters is lector kunst- en cultuureducatie bij ArtEZ. Daarnaast is hij honorary lector Didactiek en Inhoud van de kunstvakken bij de Hogeschool Windesheim. Jeroen Lutters promoveerde op Art Based Learning (ABL) als methode bij de kunst- en cultuuranalytica Mieke Bal.

Chiel Kattenbelt stelt dat het kernaspect van theater, het element dat theater tot een autonome kunst maakt en dus méér dan een verzameling of samenkomst van andere kunstvormen, is dat theater draait om de fysieke ontmoeting tussen performer en publiek in de absolute waarachtigheid van het hier en nu. De ontmoeting.

De ontmoeting die niet zo direct plaatsvindt bij beeldende kunst, muziek, film omdat die ervaren kunnen worden zonder dat de kunstenaar aanwezig is in de eenzaamheid van het publiekslid. In het theater is dat onmogelijk. Theater draait om het moment van ontmoeting tussen publiek en performer. Dat is wanneer wij het getoonde 'theater' noemen en er niet een andere naam voor kiezen.

Als de ontmoeting het kernelement is van het theater is de ontmoeting dan ook niet het belangrijkste aspect in het werkproces? Als het theater draait om het creëren van ontmoetingen, moeten het proces, de voorbereiding en de repetities dan niet gericht zijn op het faciliteren van die ontmoeting? En om die ontmoeting te kunnen faciliteren, moet je elkaar dan niet ook ontmoeten in het werkproces? En wat betekent ontmoeten dan precies?

Ik zou vier categorieën willen onderscheiden in de ontmoeting: de ontmoeting met de ander, de ontmoeting met het onderwerp, de ontmoeting met jezelf en de ontmoeting met het al. Deze vier categorieën van ontmoetingen komen volgens mij samen binnen het theater, binnen die ontmoeting waar theater om draait.

Ten eerste, de ontmoeting met de ander. De ander kan hierin zijn: het publiek, de performer, de medemens. Chiel Kattenbelt stelt, naast het feit dat theater draait om de ontmoeting, ook dat kunst in het algemeen gaat om het ervaarbaar en waarneembaar maken van de ervaring; het delen van ervaringen. En om ervaringen te kunnen delen bestaan er een aantal middelen en mogelijkheden tot communicatie. Daar hoort wel direct bij vermeld te worden dat de communicatie van een ervaring nooit helemaal subjectief is. Je kunt nooit de pure ervaring communiceren zoals jij die in jouw ervaringswereld beleefd hebt omdat je onderworpen bent aan de middelen en mogelijkheden tot communicatie. Die middelen en mogelijkheden (zoals taal) zijn nu eenmaal beperkt en beperken jou in de uitdrukking van de ervaring. Altijd. Dit begint al bij het waarnemen van de ervaring en de toegankelijkheid van onze eigen ervaringswereld. Ook deze worden namelijk gevormd door die middelen en mogelijkheden tot communicatie. Om hier een heel concreet voorbeeld van te geven; onze wereld is gevormd door taal. Wij leren de wereld kennen door woorden toe te kennen aan objecten en ervaringen. Eerst heel eenvoudig door concrete objecten een naam te geven, maar al snel wordt dit abstracter en krijgen ervaringen, ideeën en gevoelens ook woorden toegekend. Als jij als kind geen taal leert kun je je ervaringen niet benoemen en daardoor uitdrukken, maar je kunt je ervaringen ook nooit begrijpen, omdat jouw ervaringswereld niet volledig functioneert zonder die communicatie. Er kunnen geen verbanden gelegd worden en het begrip van de wereld en van jezelf wordt zo dus ernstig beperkt. *Hierin is Gebarentaal dus een volwaardige taal omdat je hiermee wel een volledige ervaringswereld mee kunt creëren en jouw*



ervaringen kunt plaatsen, verwerken en uitdrukken. De communicatie is van belang om door te dringen tot je eigen ervaringswereld en die te kunnen doorgronden en begrijpen. Je hebt die middelen tot communicatie nodig om de ervaring te kunnen uitdrukken en het is belangrijk dat je zelf niet die middelen tot communicatie hoeft te creëren. Dan ben je namelijk bezig met het ontwerpen van een manier, een middel, om je eigen wereld te begrijpen en te communiceren en kun je niet volledig doordringen tot de kernen van die ervaringswereld. De eerste generatie van een nieuwe taal is altijd oppervlakkig, pas bij de tweede generatie kom je tot meer abstracte termen en uitdrukkingsvormen. (Sacks, 1990)

Het is dus belangrijk dat maker, performer en publiek een zelfde taal delen, of een zelfde middel of mogelijkheid voor communicatie, zodat hetgeen de maker of performer wil communiceren, of het publiek wil laten ervaren, overgedragen kan worden. Zodat de ontmoeting via de ervaring kan plaatsvinden die de maker wil overdragen. Zodat de ervaring ervaarbaar gemaakt is voor het publiek. Zodat de ontmoeting de ervaring kan worden.

In het seminar van Jeroen Lutters riep hij ons op om te luisteren; te luisteren naar de ander, naar de wereld en naar jezelf. En hij bestempelde luisteren als een handeling waardoor je ontvankelijk wordt voor de wereld, voor de ander, en waarbij je open staat om te ontvangen. Hij riep ons op om niet alleen te luisteren met onze oren, maar vooral met onze psyche, onze ziel, met het hart: mentaal luisteren, luisteren naar wat de ander nu eigenlijk te melden heeft.

Hij verwoordde het zo: 'Kijken is een handeling waarbij je altijd vooruit denkt; waarbij je vanuit een egocentrisch perspectief probeert jezelf vooruit te krijgen. De ogen zijn altijd vooruit gericht en je kijkt daarmee naar waar jij jezelf zou willen plaatsen. Luisteren is meer om je heen gericht, op de wereld. Daarmee kun je jezelf niet in één richting plaatsen omdat aan beiden kanten van je hoofd een oor zit. Je moet dus ontvankelijk zijn om te kunnen luisteren. Je moet datgene wat gehoord dient te worden naar je toe laten komen omdat je niet eenduidig naar het geluid toe kunt bewegen.'

Om mentaal te luisteren ben je dus niet op zoek naar wat de ander jou kan bieden, maar sta je open voor wat de ander jou te melden heeft. Je laat de ander naar jou toe komen, of dat nu een persoon, een onderwerp, of een voorwerp is, en je luistert met je hart/je ziel/je psyche naar wat die ander jou te vertellen heeft. Je geeft de ander ruimte om te vertellen. Dat vraagt om verstillig. Er is stilte nodig om te kunnen luisteren; stilte in jezelf om gevuld te kunnen worden door wat de ander jou te vertellen heeft.

Dit is een houding die voor theatermakers ultiem wenselijk is in je publiek. Als het publiek naar jou en jouw werk wil luisteren met een open blik, een open hart en een ruimte in zichzelf dan krijg jij de kans om die ruimte te vullen en jouw ervaring zo zuiver mogelijk over te dragen. Veel makers hopen deze houding op te wekken bij hun publiek, zodat zij de ruimte krijgen het publiek iets nieuws te laten horen of te laten zien. Zij streven naar een bepaalde mate van verstillig binnen het publiek om de ander echt te kunnen ontmoeten. Door te luisteren naar de ander maak je ruimte voor de ander om de ander echt te kunnen ontmoeten. *Dit gaat dus niet over auditief luisteren. Dit gaat over een gevoeligheid die je kunt trainen, die je kunt verwerven. Een gevoeligheid voor de ander, de wereld en wat iemand jou echt probeert te vertellen.* Deze houding is denk ik ook noodzakelijk in het maakproces. Je moet open staan voor de ander, voor je acteur, voor je publiek om te kunnen horen wat zij meemaken. Om te kunnen invoelen wat zij nodig hebben. Om te kunnen regisseren/doceren. Om hen te kunnen ontmoeten.

Dan de ontmoeting met het onderwerp. Ik denk dat dit een belangrijke stap is binnen het creatieproces. Je moet ruimte en stilte creëren om zelf, als maker/performer/mens/docent, het onderwerp/de lesstof/het thema te kunnen ontmoeten; om daar een verbinding mee aan te kunnen gaan. Vanuit jezelf, vanuit jou als mens. Voor een ontmoeting heb je altijd twee partijen nodig, dus ook hierbij draait het niet alleen om het onderwerp, maar draait het ook om



Virginia

jou. In *Leraar met hart en ziel* (Palmer, 2005) beschrijft Palmer hoe jij om les te kunnen geven moet weten wie jij bent.

Hij stelt dat je jezelf moet kennen om de mensen met wie jij werkt en de stof die jij behandelt te kunnen kennen. Als je jezelf niet kent kun je niet oprecht naar de stof kijken en als jij de stof niet kent of niet kunt zien kun je er geen verbinding mee maken. Dan kun je het niet aan je persoonlijke ervaringen koppelen en daarmee de stof tot leven brengen. *Daarin hoef jij jezelf niet te kennen als vaststaand object. Als mens ben je altijd in beweging en aan verandering onderhevig. Juist dat inzicht, de wetenschap dat je als mens nooit 'af' bent en niet voor altijd zo zult blijven als je nu bent is onderdeel van deze zelfkennis. Het gaat om een reflectief vermogen waarmee je in het moment in deze situatie naar jezelf kunt kijken en kunt bepalen wat jouw rol is in het geheel.* Ik denk dat dit ook zo geldt in het werken als theatermaker en misschien zelfs in het leven; dat je tijd, ruimte en een stukje zelfkennis en reflectievermogen nodig hebt om je met de thema's te kunnen verbinden waarmee jij wilt maken, wilt werken, waar jij mee bezig wilt zijn. Dat je die thema's of onderwerpen oprecht moet kunnen ontmoeten om vanuit daar aan het werk te kunnen gaan. Wellicht is die oprechte ontmoeting, in die ruimte en stilte de enige studie die er absoluut nodig is. Misschien is dat wat je moet doen en blijven doen, als constante onderdompeling, om het recht te vergaren ergens mee bezig te zijn. Zodra je het onderwerp oprecht ontmoet en tijd maakt om dat herhaaldelijk te blijven doen en je niet na één ontmoeting afsluit voor wat er nog meer kan zijn, krijg je misschien ook het recht om iets met die ontmoeting te doen. Omdat die ontmoeting inmiddels persoonlijk is geworden. Omdat het thema niet meer buiten jou staat maar wezenlijk met jou te maken heeft. Omdat jij jezelf verbonden hebt aan het thema. Omdat je een ervaring hebt opgedaan met de thematiek en deze zo dus onderdeel van jou is geworden. Na een oprechte ontmoeting zal jij dus veranderd zijn en zal je jouw visie op 'het zelf' moeten of kunnen bijstellen. Jij zal niet meer dezelfde zijn als voor de ontmoeting. Tenminste, als deze ontmoeting voor jou van waarde is geweest. Het recht om ergens mee bezig te zijn heeft dan niet zo zeer met kennis van de thematiek te maken, maar met de ontmoeting van de thematiek; met een kennis van wat je nog niet weet. Wellicht. Of met het weten hoe groot het is en wat het met jou te maken heeft.

En daar komen we direct bij de volgende ontmoeting, namelijk de ontmoeting met het zelf.

We hebben al gesteld dat je jezelf moet kennen om de stof te kunnen begrijpen en daarvoor is er dus een ontmoeting met jezelf nodig. Het is belangrijk om jezelf niet alleen 'wat'- , 'hoe'- en 'waarom'-vragen te stellen als 'Wat is de stof die ik ga behandelen?'; 'Hoe ga ik dat aanpakken met mijn studenten/acteurs/ouders/vrienden?'; 'Waarom is het belangrijk dat zijn hier iets over te horen krijgen of iets mee ervaren?' – maar vooral ook de vraag 'Wie?'. Wie vertelt het? Wie ben ik en wat heeft mijn persoonlijkheid voor invloed op hetgeen ik ga vertellen en op hoe ik het ga vertellen? Hoe beïnvloed mijn persoonlijkheid de manier waarop ik om ga met de leerlingen, de acteurs, of met de stof en met de wereld?

Jeroen Lutters had het in zijn seminar ook over een manier van denken over lesgeven die ik graag zou willen doortrekken naar het regisseren of maken van theater. *Omdat ik intussen wellicht tot de conclusie ben gekomen dat dat hetzelfde kan zijn. Ik zeg expres kán zijn, omdat ik ook voel en ervaren heb dat met andere ideeën over lesgeven of regisseren deze twee dingen zeker niet hetzelfde hoeven te zijn.* Jeroen Lutters bepleitte de afschaffing van de woorden 'learners' en 'teachers' en zou daarvoor in de plaats de woorden 'learners' en 'leading-learners' willen gebruiken. Hij maakt dit onderscheid omdat hij stelt dat in de woorden 'learner' en 'teacher' besloten ligt dat de teacher het allemaal weet en de antwoorden heeft en dat hij dat aan de learner gaat vertellen. Dit maakt de learner direct passief en altijd ondergeschikt aan de teacher. De learner zou hiermee nooit zoveel weten als de teacher. In de woorden 'teacher' en



'learner' ligt besloten dat de Teacher alle antwoorden heeft en daarmee uitgestudeerd is. Hij is immers geen learner meer. En de learner staat hiermee altijd onder de Teacher. Dit is een machtsverhouding waar niet alleen Jeroen Lutters maar een grotere beweging van docenten vanaf wil.⁴ Daarom wordt voorgesteld om de woorden 'learner' en 'leading-learner' te gebruiken: deze termen dragen uit dat je als docent een leading-learner bent en daarmee ook aan het leren bent. Het verschil is niet dat jij nu de antwoorden hebt en dat nu aan de studenten gaat vertellen, maar dat je al langer aan het leren bent en daarmee interessantere vragen hebt ontwikkeld. Je hebt niet perse antwoorden vergaard, maar bent verder gekomen in het denkproces. Dit betekent niet dat jij het nu weet, maar dat je nog steeds samen met je studenten de lesstof gaat onderzoeken om tot een volgend inzicht te komen. En als je deze theorie ook toepast op het theatermaken, dan betekent dat dat je niet als regisseur weet hoe het allemaal zit en dat aan je acteurs gaat vertellen, maar dat je samen met je acteurs, of met de mensen met wie je werkt, gaat zoeken naar de manier waarmee jij voor nu een deel van wat je wilt vertellen kunt communiceren naar je publiek. Een manier waarmee jij een deel van de ervaring die jij wilt overdragen waarneembaar en erfahrbaar kunt maken, zonder dat jij als regisseur alle methodes kent of het beste antwoord paraat hebt. Waarbij natuurlijk niet wordt weggenomen dat de regisseur/maker/docent ervaring heeft en zo wellicht ingangen kent waarmee je tot creëren of dieper onderzoek kunt komen. Maar hierin blijft het altijd noodzakelijk dat je deze met de learners/de acteurs/de performers/de studenten gaat onderzoeken. Je moet opnieuw gaan zoeken naar nieuwe opties of mogelijkheden of inzichten voor nu. Als je op die manier naar jezelf kijkt als maker/docent/mens heb je een andere instelling in het creëren of doceren. Als je op deze manier naar jezelf kijkt kom je ook tot de conclusie dat je altijd nog iets nieuws kunt leren over jezelf. Dat je nooit jezelf helemaal kent, omdat je niets helemaal kunt kennen. Dit inzicht geeft als logische voorwaarde dat je in elk proces, elke opdracht, in alles wat je doet altijd opnieuw moet kijken naar wie jij nu bent in deze situatie. Dat je elk moment weer jezelf opnieuw moet ontmoeten om jezelf ergens anders tegenover te kunnen zetten. Niet om jezelf uiteindelijk ultiem te leren kennen, maar om te blijven ontdekken wie jij allemaal kunt zijn, bent of was.

Jeroen Lutters voegt daar nog twee aspecten aan toe die altijd in ontwikkeling moeten blijven. Namelijk de professional skills en de liberal skills, het vakmanschap en de levenskunst. Dit zijn twee aspecten die samenwerken en die eigenlijk tegelijk en voortdurend getraind zouden moeten worden; twee aspecten die nooit volledig 'af' zijn. In scholen en instituten wordt nu voornamelijk aandacht besteed aan de professional skills, het vakmanschap. *Dit komt voort uit de ideologie van de industriële cultuur waarin iedereen opgeleid werd om een vak uit te oefenen. De opleiding was gericht op het worden van een arbeider, een vakman, en niet op het worden van een mens; terwijl dit vakmanschap niet ontwikkeld kan worden als de levenskunst niet ook getraind is.* Zeker in het kunstenaarschap, in het werken met andere mensen, is het in mijn optiek belangrijk dat de liberal skills net zo zeer getraind worden als de professional skills, omdat ik denk dat een deel van de liberal skills een onderdeel wordt van de professional skills in het docentschap of makerschap. Als theaterdocent is het belangrijk dat je luistert naar je leerlingen of je acteurs. Als theaterdocent is het belangrijk dat je een visie ontwikkelt. Als theaterdocent is het belangrijk dat je leert om voor een ander te zorgen en voor jezelf te zorgen. Als theaterdocent is het belangrijk dat je weet hoe je een mens moet zijn, of daar in ieder geval een tijdelijk idee van hebt dat elk moment weer aangescherpt of zelfs omgegooid kan worden.

⁴ Een snelle ronde googlen levert op: <https://leadinglearner.me/>, <http://www.educationalleaders.govt.nz>, <http://connectedprincipals.com>, <https://www.americaachievesednetworks.org/>



En als theaterdocent is het belangrijk dat je met het zelf in contact staat. Het zelf waarvan je ervanuit mag gaan dat het er gewoon is, in jou en in de wereld, en waar vanuit je een bepaalde vorm van vertrouwen mag voelen dat het waar is.

Daarmee kom ik uit bij de laatste ontmoeting. De ontmoeting met het al, de wereld, het universum, Alles. Parmenides schreef lang geleden al dat alles één is. Dat 1 het grootste getal is dat er bestaat en dat alle andere getallen een quotiënt zijn van dat één. Als dat zo is, dan bestaat daarmee een samenhang tussen alle dingen omdat alles één is. En dan ben jij als mens een onderdeel van die samenhang. Als we stellen dat alles één is dan kun je niets meer los van elkaar zien. Het meest bekende voorbeeld hiervan is het butterfly-effect. Ergens ter wereld slaat een vlinder met zijn vleugels en dat veroorzaakt ergens anders een orkaan. Ook al zie je op dat

moment de samenhang niet, je moet ervan uitgaan dat die er altijd is. Daarmee ontstaat er dus een samenhang tussen jou als mens/docent/theatermaker en de acteurs/leerlingen/anderen/omgeving en de wereld. Daarmee bestaat er geen toeval meer en heeft alles invloed op de rest. Jij bent dus nooit insignificant. Alles wat jij doet, doet ertoe en je kunt niets meer uit de weg gaan. Je kunt nergens meer jouw verantwoordelijkheid ontlopen. Je hebt een stem en een mogelijkheid tot handelen. Niets is zin- of betekenisloos.

Zeker binnen het theater. Toevalligheid bestaat sowieso niet binnen het theater omdat het publiek een kijk-kader geboden wordt en alles wat binnen dat kader geplaatst wordt lijkt bedacht/geplaatst/gekozen door de bedenker/regisseur/maker/performer. Op het podium is nooit iets toevallig, zeker niet in het oog van de toeschouwer. Alles krijgt een betekenis toegekend en daarmee is alles van waarde. Je kunt je dus niet aan je verantwoordelijkheid onttrekken als je iets toont, omdat wat jij toont altijd effect heeft op de rest van de wereld; op de rest van het al, omdat alles nu eenmaal in verbinding staat.

Als theater de kunst van de ontmoeting is zijn dit vier ontmoetingen waar je rekening mee moet houden. Dit zijn de vier ontmoetingen die altijd plaatsvinden en waar de theatermaker ruimte voor creëert. Deze ontmoetingen vinden niet alleen plaats binnen een theater maar ook binnen een lesconstructie en zelfs binnen het dagelijks leven. *Al is het theater wel de plaats waar men meer bewust wordt van deze ontmoetingen en waar mensen zelfs naartoe komen voor deze ontmoeting.*

Chiel Kattenbelt stelt dat kunst gaat over ervaringen en het er naar aan toe te maken van die ervaringen. Als je weet dat al die ervaringen effect hebben op mensen en op de wereld, dan zou ik ervoor willen pleiten dat je naast de pure ervaring, naast het ervaren zelf, moet reflecteren op de ervaring en die ervaring moet bevragen aan de hand van hoe jij in de wereld staat. Om zo tot mogelijke betekenis of samenhang te komen, om een poging te doen de samenhang te zien tussen jouw ervaringen het al.

Kunstenaars tonen een wezenlijke interesse in het er naar aan toe te maken van de ervaring. En daarmee een wezenlijke interesse in de ervaring zelf. En wellicht is die ervaring wel de ontmoeting.

Toevoeging van: 03-04-2018

Dit wetende ga ik ook nadenken over mijn plaats en de plaats van mijn werk in de wereld. Ik kan soms de samenhang niet zien of het resultaat niet hoofdelijk terug-linken naar mijn werk of naar mij, maar ik moet ervanuit gaan dat er een samenhang is. Die mag ik niet ontkennen omdat alles één is. Mijn bestaan en mijn werk hebben invloed op het al. Ik sta constant in ontmoeting en verbinding met het al. En daar moet ik dan maar mee dealen.



Het hart van de jonge kunstenaar (02-02-2018)

Van waaruit maak jij kunst? Waarom maak je de kunst die je maakt? Wat is je noodzaak? Waar zit je belang? Wat hierin fascineert jou? Waarom kies je voor deze vorm? Wat betekent je werk?

Allemaal vragen die je als jonge kunstenaar vaak voor je kiezen krijgt. Mijn favoriete antwoord? Ik maak vanuit mijn hart. Ik maak wat ik maak omdat ik daar een gemis voel. Ik wil iets vertellen of laten zien omdat dat mij raakt. Ik kies mijn onderwerpen omdat die een klein haakje hebben geslagen in mijn hart en ik dat dus met mij mee draag. De vormen komen daar dan vaak vanzelf bij omdat die nou eenmaal met dit onderwerp verbonden zijn. Voor mij betekent mijn werk enorm veel, maar wat betekent mijn werk voor jou?

Ik denk dat het belangrijk is dat jonge kunstenaars een gevoelig hart ontwikkelen. En ik vind dat de kunstvakopleidingen hen hierbij kunnen helpen en stimuleren.

Wij leven in een maatschappij van polarisatie. Van wij-zij-denken. Waarin echt samenwerken een lastig iets is geworden. Waarin te veel kunstenaars helaas hun thematieken kiezen op de hype, want daar is geld te verdienen. Waar verbinding met elkaar en vooral ook met jezelf iets modieus is van yoga en mindfulness, maar niet in het dagelijks leven wordt toegepast. Wij koppelen ons hoofd los van ons lijf en gaan met beiden apart aan de haal. We leven in onze smartphone waardoor we altijd in contact zijn terwijl we alleen op onze kamer zitten. De verbindingen worden allemaal virtueel.

In de moderne mime (en eigenlijk in al het theater) is het belangrijk dat je je concentratie en je hart opent voor alles wat er om je heen gebeurt; voor je medespelers op de vloer, voor het publiek, voor de ruimte en voor de wereld. Je staat in verbinding met alles wat er om je heen en in jou gebeurt zodat je daarnaar kunt luisteren

Toevoeging van 27-03-2018:

Ik zou de kunstenaar (en de mens) willen indelen in drie stukken. Het hoofd, het hart en de handen. Het denken, het voelen en het handelen. Nu kun je direct zeggen: voelen zit toch niet alleen in je hart? Ook in je onderbuik of soms in je benen of schouders. Klopt. Maar handelen zit ook niet alleen in de handen. Ik zou zelfs willen stellen dat zelfs denken niet alleen in het hoofd plaatsvindt. Dit is een simplistische weergave, zoals alle modellen simplistisch zijn om een idee te kunnen overdragen. In de moderne onderwijssystemen worden vooral het hoofd en de handen van de studenten aangesproken. Studenten moeten veel leren, en ze moeten opdrachten maken. Maar het hart, het voelen en daarmee de verbinding met jezelf, wordt in mijn optiek te weinig benut. Zelfs op de kunstacademie. Zoals ik hier boven al schrijf krijgen wij heel vaak vragen over ons werk en onze fascinatie. Maar we worden toch gestimuleerd hier hoofdelijk op te antwoorden. Een van mijn docenten stelde mij eens de vraag waarom ik iets met Gebarentaal wilde doen. Mijn antwoord was: omdat ik moest huilen toen ik dat op het podium zag en ik dat weer wil ervaren. Als wedervraag kreeg ik toen: wat was het dan in de voorstelling dat jou aan het huilen maakte? Ik wist het antwoord niet, en ik weet het nog steeds niet. Ik heb er lang over nagedacht, maar nu weiger ik verder te zoeken naar het antwoord. Deze vraag ondermijnt mijn voelen, mijn ervaren en doet alleen beroep op mijn denken. Ik moet gaan beredeneren waarom ik iets voelde. Dat doet afbreuk aan het gevoel zelf en het moment. Waarom was mijn antwoord, omdat ik moest huilen, niet genoeg? Waarom was die verklaring van een gevoel niet voldoende om hiermee bezig te willen zijn? Ik snap dat mensen (en zelfs docenten) soms zoeken naar een uitleg, maar het zou zo mooi zijn als die uitleg niet altijd via het hoofd hoeft te gaan. Als wij hier op de kunstacademie niet alleen opgeleid zouden worden tot goede denkers, maar ook tot goede voelers. Ik geloof namelijk echt dat als wij ons gevoel kunnen inzetten in onze kunst we ook het gevoel van ons publiek aanspreken, en is dat niet precies wat kunst zou moeten doen?



en daar naar kunt handelen. Dit is een toestand waarin je heel goed kunt voelen wat iets met jou doet. Je staat open voor je impulsen en je staat open voor elkaar.

Dit is een houding die ik alle jonge kunstenaars toewens: open staan voor de wereld, voor je medemens, voor de toeschouwer en voor jezelf- niet alleen met je hoofd, maar vooral met je hart. Laat je eens meevoeren door het verhaal van een ander. Verplaats je eens in een andere situatie met dat open hart zodat je kunt voelen hoe jouw werk of verhaal bij een ander binnenkomt. Maak contact met je hart en je onderbuik en voel. Je hoeft het niet te weten, je hoeft het niet uit te leggen.

Wens ik dit alle jonge kunstenaars toe of vooral mezelf? (in ieder geval mijzelf.)

Vertrouw op je gevoel, maar niet blind. Kijk of je ook het gevoel achter het gevoel te pakken kunt krijgen. Kijk of je ook eens kunt voelen uit een andere situatie. Trek niet je gevoel in twijfel, maar jouw toestand waarin je dit gevoel hebt. Je hoeft het gevoel niet te verdedigen of aan te vallen, maar aan de hand van de situatie kan het gevoel wel veranderen.

Prof.dr. R. van der Veer, mijn professor Psychologie op de universiteit zei een keer tijdens een college: 'De eerste gedachte die je hebt is wat je is aangeleerd. De tweede gedachte is wat je echt vindt.' Dit ging toen over discriminerende gedachten die mensen hebben. Bijvoorbeeld dat je je in een schok je afvraagt of die donkere meneer met capuchon je portemonnee gestolen heeft. Dat is een beeld dat ons is aangeleerd door de maatschappij waarin we leven. Als je dan even doordenkt kom je tot de conclusie dat niet iedere donkere meneer met capuchon portemonnees steelt en dat het eigenlijk onredelijk van je was om daar direct bang voor te zijn. Dat is dan wat je echt van de situatie denkt.

Dit kun je ook met gevoel doen. Kijk naar datgene wat je hebt gemaakt, bijvoorbeeld een scène over een doof meisje, gespeeld door een horende actrice. In je eerste gevoel kan dat kloppen. Je werkt in een schoolgebouw, een bunker, onder de grond, waar alleen maar blanke niet-beperkte studenten en docenten rondlopen. Maar stel je nu diezelfde scène eens voor op een plek waar het publiek bijna helemaal Doof is. Dan zal het gevoel waarschijnlijk wel veranderen. Waarom speelt zij hen na? En op wat voor manier doet ze dat? Beheerst ze de taal wel genoeg? Is er niet iemand anders meer geschikt voor de rol? Dit betekent niet dat je eerste gevoel onjuist was. Het was alleen in een andere context geplaatst. Je hebt hierin verschillende contexten: de persoonlijke context, de sociale context en de maatschappelijke context. Iets kan jou in de persoonlijke context een goed gevoel geven terwijl het in de maatschappelijke context iets is waar je verdrietig van wordt. Zet deze gevoelens dan naast elkaar en kijk waardoor ze zo van elkaar verschillen.

Dit is ook iets wat je kunt trainen. Je verplaatsen in een ander en een andere situatie kun je jezelf aanleren, zoals kinderen ook worden aangespoord om empathisch te zijn omdat ze dit vanuit zichzelf niet altijd doen. Zo kun jij je (kunstenaars)hart trainen om op die manier te voelen. Sommige mensen zijn hier van nature al meer gevoelig voor dan anderen, maar zodra je er bewust van bent gaat het al een stuk gemakkelijker. Je kunt je hart laten denken over je keuzes en je hoofd laten voelen over je handelen. Vaak hoor je de uitspraak: luister naar je hart. Dan moeten we ook leren hoe we ons hart laten spreken.

Ik denk dat kunstonderwijs hier een belangrijke rol in kan spelen. Bij kinderen al. Als je op jonge leeftijd begint met het werken vanuit je gevoel, het honoreren van de emotie en vanuit daar mogen handelen - natuurlijk met een groot empathisch vermogen, maar zonder alles weg te redeneren - dan ontwikkelen wij volwassenen die meer in contact staan met hun gevoel; volwassenen die misschien iets vaker stil staan bij wat zij zelf of een ander voelen. De elementen hoofd, hart en handen staan dus niet los van elkaar. Ze werken samen en zijn alle drie nodig om tot werk te komen. Ik hoop dat jonge kunstenaars deze drie-eenheid van hoofd, hart en handen in balans kunnen laten werken. Dat ze hun ideeën meten met hun hart, hun handelen verantwoord met hun hoofd, en hun gevoelens vooral laten zien in wat ze zeggen en doen.



Toevoeging van 20-04-2018

De principes van art-based learning (een didactiek vanuit het kijken naar kunst, ontwikkeld door dr. Jeroen Lutters) passen hier ook heel mooi bij. Ruimte maken om te luisteren naar kunst. Wellicht zonder dat er geluid is. Het kunstwerk naar je toe laten komen en kijken wat het met jou doet of wat jou opvalt. Zonder te proberen het direct te verklaren. Zonder de antwoorden te willen weten. Je eigen ideeën, associaties en jouw persoonlijkheid loslaten op het kunstwerk en dan kijken wat het gaat betekenen. Een heel persoonlijke manier van kunst bekijken. Met veel meer tijd, rust en stilte dan we gewend zijn. Om zo veel preciezer en aandachtiger te kijken en uiteindelijk jouw eigen ervaring deelbaar te maken.

Art-based learning begint altijd vanuit een vraag die je zelf formuleert. De kwaliteit van de vraag voorspelt ook de kwaliteit van het antwoord. Dat wil zeggen, is de vraag heel enkelvoudig, dan zal het antwoord dat ook zijn. Wordt de vraag filosofischer en persoonlijker, dan zal het antwoord dat ook worden.

Daarna kies je een kunstwerk dat jou aanspreekt. Kennis over het kunstwerk is niet belangrijk, dat kan zelfs in de weg zitten van het kijken met een open blik. Je hoeft niet te verantwoorden waarom het werk jou aanspreekt. Het is vaak niet rationeel.

Dan ga je kijken. Belangrijk is dat je daar tijd voor neemt en ruimte maakt in jezelf om te ontvangen. Luisterend kijken, mentaal auditief kijken, zodat het kunstwerk tegen je kan gaan spreken. Niet fantaseren bij het kunstwerk, maar schoon en precies kijken. Waar blijft je oog hangen? Wat zie je? Wat doet het met je? Een close-reading van het kunstwerk.

In de volgende fase open je de brug naar alle mogelijke werelden. Je gaat vragen stellen en onderzoeken hoe het werk zich verhoudt tot jouw vraag. Via een vrije associatieve gedachtegang waarin je het toeval toelaat, ruimte toelaat, waarin alles mag. Je gaat zelf nadenken over jouw vraag en het kunstwerk. Toegepast op een schilderij ga je van een tweedimensionale ruimte een driedimensionale wereld maken. Je kunt jezelf erin plaatsen en zo iets meemaken in die wereld. Een wereld waar alles kan. Schrijven kan hier werken als een hulpmiddel om dit denken te structureren en laten stromen.

Tot slot deel je jouw ervaring met anderen. Je gaat in gesprek over de ervaringen. Een reflectiemoment op jouw tocht.



Overpeinzingen over cultuur en regie aan de hand van Erik Vos (22-02-2018)

Mijn gedachten gebaseerd op zijn ervaringen die Erik Vos omschrijft in het boek Herinneringen van een Regisseur (Vos, 2014), en dan voornamelijk de hoofdstukken die gaan over zijn regies Falstaff in Rusland en Goldoni in Duitsland.

Erik Vos beschrijft hier zijn ervaringen als Nederlandse regisseur in het buitenland. Dit zijn niet zijn enige ervaringen, maar dit zijn de ervaringen waar ik nu op focus omdat hij in dit boek ook daadwerkelijk schrijft over de cultuurshock die hij hier ervaren heeft.

Er vallen mij een aantal dingen op.

Er valt mij op hoe hij benoemt - *of eigenlijk juist niet benoemt, maar toont* - dat je goed moet kijken naar je acteurs. Het echt observeren van wat er gebeurt, jezelf daardoor laten raken en dat dan teruggeven. Niet alleen op de repetitievloer, maar overall, ook in de wandelgangen en in de gesprekjes die je buiten de repetities met elkaar voert.

Daarnaast valt mij op hoe groot de inspirerende rol van de regisseur (of docent) is. Een groot deel van het werk van Vos in zijn repetities is het inspireren van zijn acteurs om zo door de cultuurbarrière heen te breken. Hij doet er alles aan om de acteurs tot levendig spelen te krijgen; iets wat ze wellicht in hun eigen cultuur als acteurs niet gewend zijn. Hij beschrijft hoe ze gewend zijn precies verteld te worden wat ze moeten doen en dat gedetailleerd uit te voeren, en zo in korte tijd een voorstelling klaar te stomen. Dit is dan gebaseerd op het verhaal van Falstaff in Rusland, waar ze normaal 6 dagen repetitietijd krijgen en dan een voorstelling spelen. Dit gaat volledig in tegen de manier van werken van Vos en hij heeft voor deze voorstelling 6 weken van repetitietijd geëist, een overdadigheid van tijd voor de Russische acteurs. Deze tijd gebruikt hij om zijn spelers te laten zien wat acteren nog meer kan zijn. Hij zoekt naar manieren om ze te inspireren, zodat ze tot vrij spel komen. Ik denk dat deze vorm van inspiratie erg belangrijk is, zeker als je werkt met amateurspelers, maar vooral ook als je werkt rond een thema dat voor jou belangrijk is; als je werkt met een noodzaak. Dan is het zo belangrijk dat niet alleen jij die noodzaak voelt, maar je acteurs ook, zodat zij ook die noodzaak gaan uitdragen en die niet alleen in jouw regie-concept blijft hangen.

Voor mij is noodzaak, oprechte noodzaak, iets wat uit je hart komt, of in je hart zit. Oprechte noodzaak is zo sterk dat je eigenlijk ook niet anders kunt dan dit doen. Je moet dit verhaal vertellen of deze situatie laten zien, op wat voor manier dan ook, omdat je aan alles voelt dat dit belangrijk is. *Ik gebruik hier expres voelen en niet weten, omdat het meer is dan iets cerebraals.* Oprechte noodzaak is iets persoonlijks in de diepste zin van het woord. Oprechte noodzaak doet een beetje pijn. En doet heel veel pijn als jouw bedoeling in de uiteindelijke uitvoering verdraait of verkeerd gebruikt wordt. Daarom is het zo belangrijk om je acteurs mee te nemen in die oprechte noodzaak; om jouw visie en jouw gevoel daarover met hen te delen en om dan te kijken of je die ook kunt aanwakkeren bij je spelers. Dit is iets wat Erik Vos niet letterlijk omschrijft, maar waar hij wel veel mee bezig is met zijn acteurs. Zelf noemt hij dat: 'het aanboren van creativiteit en inspiratie'. Hij zorgt dat de acteurs op het podium aan het werk zijn, fysiek, emotioneel en vanuit hun hart. Hij wil dat ze zich laten voeden door de muze. Die muze noem ik dan noodzaak. Zeker in het sociaal-artistieke theater is zij denk ik belangrijk, waar voor mij het doel altijd meer is dan alleen een verhaal vertellen.

Als dat het enige doel zou zijn vraag ik me af waarom die sociale factor er dan bij betrokken is. Dan kan ik ook een goed boek lezen. Er zit altijd iets achter waarom je het met of voor deze mensen moet doen. Je moet het ook doen, het gaat verder dan het alleen willen doen, ook dit ligt verbonden aan die noodzaak.

Maar hoe doe je dat dan? Jouw noodzaak overdragen op je acteurs?



Daar is niet één recept voor, daar is niet één antwoord op. Persoonlijk denk ik dat het per moment, per regisseur en per acteur verschilt welke aanpak het beste zal werken. Ik zou willen pleiten om die keuze ook vanuit je hart te maken. Ik denk dat het wenselijk is om niet alleen hoofdelijk te manipuleren, maar om oprecht te zorgen dat jouw gevoel uitgedragen wordt en liefst wordt overgenomen door de acteurs. Een groot deel van dit overdragen van de noodzaak zit ook in het aanvoelen van waar de acteurs op dat moment zijn. Dat zullen ze je namelijk niet altijd letterlijk vertellen, eigenlijk meestal niet. Het gaat erom om door die eerste laag heen te prikken, met een groot vermogen van empathie, en dan kijken waar de acteurs tegenaan lopen. Wat houdt hen tegen? Welke blokkades treffen ze aan? Waarom gaan ze er nog niet volledig voor? Wat weten ze nog niet? Wat blokkeert de inspiratie? Waarom voelen zij de noodzaak nog niet? Als je dit leert aanvoelen en begrijpen kun je daar met je spelers aan werken. Je hoeft hier ook niet woordelijk te weten of te begrijpen waar de acteurs tegenaan lopen, dit kan ook gevoelsmatig, maar je kunt dan wel gaan kiezen met welke tactiek jij gaat proberen hun gevoel te veranderen. *Ervan uitgaande dat je die tactieken in je bagage als regisseur/theaterdocent hebt.* Zo omschrijft Erik Vos in zijn boek een situatie met hem en een Russische operazanger, waarin de operazanger keer op keer argumenten opwerpt om niet aan de regieaanwijzingen te hoeven voldoen. En Vos omschrijft hoe hij besluit welke strategie hij hierop gaat toepassen. Hij schrijft over dat hij de acteur overal gelijk in gaat geven en gaat toejuichen wat er onverwachts is en niet lijkt te kloppen. Hij verklaart dit met het feit dat de Russische sterzanger volgens hem zo geconditioneerd is dat alles op het toneel gemakkelijk en snel moet functioneren. Dus elke keer als de acteur iets opwerpt waardoor de regieaanwijzing verkeerd lijkt te zijn kiest Erik ervoor om enthousiast te reageren. Niet om daarmee de acteur gelijk te geven dat zijn regieaanwijzing fout is, maar wel om daarmee de acteur aan te sporen nog meer te zoeken in het conflict om zo tot meer interessanter spel te komen. En om zo aan te tonen dat wellicht de momenten die niet logisch zijn het meest interessant zijn. Hiermee werkt hij direct door de cultuurschok heen. Dit is iets wat de Russische acteur niet gewend is omdat hij gewend is om doelmatig en snel te werken. Erik weet dit en hij voelt dit aan en hij kiest er dan voor om daar met grof geweld doorheen te slaan. Zodat de acteur kan voelen wat er dan ontstaat, welke ruimte dat dan creëert.

In elke brief die ik van Erik krijg, *sinds ik bij hem stage heb gelopen schrijven wij elkaar ongeveer eens per maand brieven*, geeft hij mij advies. Het advies dat het vaakst terugkeert is om niet te veel van mijn angst of twijfel aan mijn acteurs te laten zien. Dat het beter is om bij de acteurs altijd vertrouwen uit te stralen, plezier en moed, omdat acteurs je twijfel tegen je zullen gaan gebruiken.

Ik vind dit mooi advies en gezien de ervaringen die Erik beschrijft in zijn boek snap ik waar het vandaan komt. In Duitsland merkte hij dat het cultuurverschil tot gevolg had dat de acteurs hem niet serieus namen als hij niet in een machtspositie ging zitten. Hij kreeg daar zelf regelmatig het advies om tegen zijn acteurs te schreeuwen zodat zij wisten wie er hoger in de hiërarchie stond. Hij deed dit niet; het paste niet bij zijn karakter. Het project is vroegtijdig gestopt en de voorstelling is niet gespeeld. Dit was voor hem dus een ervaring waar het tonen van deze twijfel inderdaad voor veel onrust zorgde en niet geaccepteerd werd door de acteurs.

Toch vind ik dit advies om niet te veel van mijn twijfel te laten zien aan mijn acteurs ook ingewikkeld. Ik ben het ermee eens dat je niet iedere repetitie bij je acteurs moet neerleggen dat je niet weet hoe je verder moet. *Maar als dat het geval is heb je denk ik sowieso een probleem.* Toch zijn in mijn ervaring de momenten van openhartige twijfel die je deelt met je acteurs, soms het meest inspirerend. In mijn processen waren vaak de momenten waarop ik het echt niet wist én dat kon laten bestaan bij mijn acteurs, ook de momenten dat mijn acteurs zelf met ideeën of oplossingen kwamen. De momenten waarin mijn acteurs zelf gingen zoeken in hun inmiddels eigengemaakte noodzaak, om dan zelf met creativiteit te komen en te gaan



spelen. Wellicht dat ze het dan ‘voor mij’ deden, maar ik weet niet eens of ik op dit moment die noodzaak erg zou vinden. Er moet meer geweest zijn om ze zo zelfstandig tot inspiratie te laten komen.

Voorbeeld:

Zo heb ik in mijn repetities voor Kijken, kijken, kijken ook halverwege het proces eens een halve repetitie besteed aan het bespreken van mijn twijfel. Ik was bezig met dit onderzoek en het repeteren van de voorstelling en ik kwam niet meer uit de vraag of ik wel creatie-recht had. Ik merkte dat ik tegen een blokkade aanliep en bijna niet meer durfde te creëren omdat ik bang was niet de juiste persoon te zijn. Dit heb ik heel openhartig besproken met mijn acteurs. Hierin hadden de Dove acteurs de ruimte om hun ideeën hierover ook te uiten. We begonnen het gesprek met de vraag of we de voorstelling wel af moesten maken. Juist door deze openhartigheid kwamen we ook tot een oprecht gesprek. Iedereen kon alles zeggen en uiteindelijk kwamen we tot de conclusie dat we juist door wilden werken. Hier vond ik een stukje bestaansrecht door het zo in contact en gesprek met mijn spelers te doen. Deze twijfel was ik wellicht niet zelf door gekomen. Om dit niet met hen te bespreken zou voor mij onnatuurlijk zijn.

Wat ik hierin wel ervaar is dat het belangrijk is dat de acteurs dan al zo ver zijn dat ze die noodzaak voelen, dat ze die eigen gemaakt hebben. Als ze daar nog niet zijn, en wellicht niet gaan komen om wat voor reden dan ook, dan biedt die twijfel geen ruimte en inspiratie maar leegte en mogelijk chaos. Als je vanuit daar met je twijfels komt snap ik dat de acteurs daar misbruik van kunnen maken. Zou mijn advies dan zijn om eerst voor die gezamenlijke noodzaak te zorgen? Liefst zou ik een gezamenlijk hart in de voorstelling creëren en dat dan openleggen op het podium. Maar hoe doe je dat dan? Dat kan op honderd manieren denk ik.

Eén ding dat ik belangrijk vind en wat Erik Vos ook omschrijft in zijn boek is de persoonlijke band met je acteurs naast de professionele. Wij als theatermakers/docenten/mensen werken met mensen, met hun lijven, hun stemmen en hun emoties. Die kun je nooit helemaal loskoppelen van werk of persoon. *Of wellicht kunnen andere mensen dat wel, maar ik kan het niet.* Hiermee bedoel ik niet dat je spel en werkelijkheid door elkaar gaat halen, maar dat er spel gecreëerd wordt vanuit de werkelijkheid. Deze mensen staan daar echt en nemen hun werkelijkheid mee in hun werk. In het boek omschrijft Erik Vos heel veel situaties waarin hij persoonlijke momenten ervaart met zijn acteurs. Zo omschrijft hij hoe hij hun families ontmoet, foto's ziet van de kinderen van de acteurs, persoonlijke gesprekken heeft over waarom een acteur ergens voor kiest of een maaltijd deelt met één van de spelers. En ik denk dat het nodig is om een bepaalde mate van liefde te voelen voor de mensen met wie je werkt. Je vraagt nogal wat van ze; om jouw noodzaak over te nemen, om hun hart te openen op het podium omdat jij voelt dat dat nodig is. Erik schrijft in zijn boek: "Ik ben van deze mensen gaan houden, in de afgelopen zes weken zijn we met elkaar vergroeid als bewoners van een klein koninkrijk." Ik denk dat dat nodig is, dat je houdt van je acteurs. Ik denk dat je daarmee een grote mate van empathie voor ze kunt voelen en samen kunt zoeken naar een manier om datgene wat je moet vertellen te vertellen, om datgene wat je moet doen te doen. Als de noodzaak in het hart zit, en je vraagt de acteurs hun hart te openen op het podium, dan is het minste wat je kunt doen toch wel hen ook op te nemen in jouw hart. *Nu ik dit heb gezegd en heb geschreven twijfel ik al of ik dit wel kan laten staan. Of het niet te zoetsappig/zweverig/theaterdocenterig is. Maar ik zou dat onderscheid niet zo hard meer willen maken. Het onderscheid tussen het theaterdocentschap, het regisseurschap en het leven.* Ik wil hier nog wel aan toevoegen dat het nogal wat is om de acteurs te vragen jouw noodzaak te voelen, om een acteur te vragen zich open te stellen voor wat jij voelt dat gedaan moet worden. Dat mag je denk ik nooit vergeten. En daarbij komt, dat



als een acteur dit niet wil, niet kan of niet aan toe is om wat voor reden dan ook, dan kun je doen wat je wilt als regisseur, dan kun je hoog of laag springen, maar als iemand anders zich niet wil openstellen dan maakt dat niet uit. En in het (*ik haat dit woord*) multicultureel werken geldt dit nog veel sterker, omdat iemand zich niet alleen moet openstellen voor jouw noodzaak, maar ook voor de versmelting of samenkomst van culturen. Als iemand zich daar niet voor wil openstellen, dan werkt de samenwerking niet. Dan blijf je tegen dichte deuren aanbotsen. Hoe open jouw hart dan ook is, als iemand daar niet aan wil toegeven en daar niet in mee wil dan bereik je daar niets mee. Zeker in het werken met amateurs die niet op hun techniek kunnen vertrouwen als acteur. Als mensen dit dus wel doen, zich net zo volledig openstellen voor jouw noodzaak als jij en hierin met je mee gaan, dan verdienen ze die liefde ook. Dan openen zij hun hart wederzijds naar jou en dat is bijzonder waardevol. *Dus jammer dan dat het zoetsappig is, het is zo waar.*

Toevoeging van 12-03-2018:

Dit is waar het om gaat. Dat als jij je hart opent en jouw spelers zo ver krijgt dat zij dat ook doen, dat de culturele verschillen dan niet meer uitmaken. Dat je dan door de culturele barrières heen kunt werken omdat je samen een gelijk doel hebt. Omdat je samen een gelijke noodzaak voelt om te doen wat je aan het doen bent. Om te vertellen wat je moet vertellen. Als die noodzaak van jullie gezamenlijk wordt, als je die deelt, dan is het niet meer erg dat de culturele verschillen zo groot of zo klein zijn als ze zijn. Dan gaat het om het werk en om het doel dat jullie samen hebben. Dat is wat Erik ook doet. Hij zorgt ervoor zijn acteurs in dezelfde geïnspireerde en creatieve stroom komen als hij. Dat ze samen weten wat ze aan het vertellen zijn en waarom en welke vrijheid daarvoor nodig is om dat te doen. En ook omschrijft hij hoe moeilijk het is om daarmee te werken als de acteurs daar dus niet mee willen werken of voor open staan.

Tot slot wil ik hierbij nog wel aantekenen dat de voorstellingen die Erik Vos heeft gemaakt in Rusland en in Duitsland niet gingen over de versmelting van de culturen. Dit waren klassieke teksten, een opera en een commedia dell'arte stuk, die niet de versmelting van de culturen als doel hadden. Dat is in het proces wel gebeurd en dus ook zichtbaar geweest in het resultaat, dat kan bijna niet anders. Ik geloof niet dat die twee dingen zo helder te scheiden zijn dat je dat niet zou kunnen zien. Maar het is niet waar het op het podium over ging. Daarin heeft hij dus een andere mate van persoonlijkheid gevraagd dan die vaak in het sociaal-artistieke werken nodig is.



Toevoeging van 03-04-2018:

In een gesprek met Erik Vos kwam zijn visie op het verschil tussen een docent en een maker sterk naar voren. Ik stelde hem de vraag wat het verschil is tussen een docent en een regisseur. Voor hem was dit heel duidelijk; dat zijn twee compleet andere dingen. Een docent heeft een volledig ander doel dan de regisseur. Namelijk, de docent wil de ander, de student, iets brengen of iets bij die student ontwikkelen in het belang van de student. Bij een regisseur hoeft niemand anders er iets aan te hebben. Je doet het niet voor de student of acteur, maar in het belang van de voorstelling. Als regisseur werk je voor het publiek en niet voor de acteurs. Zo is dus ook je onderzoeksmethode, volgens Erik, verschillend wanneer je gaat regisseren of doceren. Als docent ben je niet gericht op het resultaat, of in ieder geval niet het resultaat van de voorstelling maar bij de student, als regisseur daarentegen werk je altijd naar een voorstelling toe, een presentatie, een product.

Ik weet niet zo goed wat ik hiervan vind. De redenering kan ik volgen en lijkt mij helder, maar zeker in het sociaal-artistieke werk, in de community-art, weet ik niet of ik dit wel vind kloppen. Daarbij heb je volgens mij een dubbel doel. Een sociaal doel van wat je bij de acteurs of in de gemeenschap wil bereiken én het maken van de voorstelling. Dit is voor mij juist de schoonheid van theater, dat je met mensen werkt en dus bij hen ook echt iets beweegt. Dit staat volgens mij niet in strijd met het doel van het maken van de voorstelling, maar kan daarnaast staan, daarbij optellen en zo een verrijking zijn van het volledige product.

Erik Vos was ook streng over het beschermen van het ambacht van docent, het docentschap. Dat is iets waar je, volgens hem, trots op zou moeten zijn. Hij wilde niet weten van de learner/leading-learner ideeën. Hij vond het de waarde van een docent dat je jouw kennis en kunde, jouw ervaring en ideeën kon overbrengen op studenten. Hij vertelde over hoe trots hij er zelf op was dat hij ook docent was. Dat wilde hij aanmoedigen bij de komende generaties docenten. Voel je niet minderwaardig ten opzichten van acteurs of regisseurs. Je hebt een andere functie, een ander doel, dat net zo belangrijk is.



Regisseren in een vreemde taal (12-01-2018)

Een van de randvoorwaarden voor theater is het maken van contact; contact tussen de acteurs, tussen de acteurs en het publiek, en contact tussen de acteurs en de regisseur. Maar hoe werkt dit als je elkaars taal niet spreekt? Wat zijn de consequenties van het werken in een vreemde taal? In hoeverre is cultuur en taal aan elkaar gebonden?

Regisseren is een zeer talige bezigheid. De regisseur probeert zijn ideeën over te dragen op de spelers en corrigeert of stuurt de spelers waar nodig in wat zij op de vloer doen. Hierbij kan natuurlijk ook nog eens een component komen van gesproken taal op het podium (de tekst van de acteurs). De regisseur luistert daar naar en geeft aan de acteurs terug hoe dit op hem overkomt. Als de regisseur en de acteurs dus niet dezelfde taal spreken kan dat voor een aantal moeilijkheden zorgen.

De meest voor de hand liggende oplossing van dit communicatieve probleem is het werken met een tolk. De taal leren is voor één project nu eenmaal niet realistisch en in een andere vreemde taal werken (bijvoorbeeld Engels als dat mogelijk is) is ook niet altijd wenselijk omdat er dan een dubbele vertaling plaatsvindt (van de moedertaal van de regisseur naar het Engels en van het Engels naar de moedertaal van de acteur) en dit niet altijd goed gaat. Als je allebei niet in je moedertaal spreekt is er vaak een element van twijfel of van andere interpretatie van begrippen. Je moet dus extra helder zijn over wat jij onder een woord verstaat. Een tolk elimineert dit probleem gedeeltelijk omdat er maar één moment van vertaling plaatsvindt. Echter, het werken met een tolk heeft weer andere consequenties. Er wordt namelijk wel een derde persoon betrokken in de communicatie die zelf een manier van vertalen kiest. Zo kan het dus gebeuren dat zonder dat de regisseur of de acteurs het doorhebben de betekenis van wat er gezegd wordt verschuift door de woordkeuze van de tolk. Ook levert het werken met een tolk een zekere vertraging op. De aanwijzingen van de regisseur moeten eerst vertaald worden voor ze kunnen worden doorgegeven aan de acteurs. De communicatie is dus niet meer direct. Dit effect is voornamelijk zichtbaar in het doen van kleine aanpassingen. Deze worden vaak met een zeker gemak even snel doorgegeven en dat duurt nu opeens langer dan normaal.

Wat in veel gevallen kan helpen is om het lichaam in te zetten; 'met handen en voeten' vertellen wat je bedoelt. Dit werkt alleen niet als het om meer abstracte ideeën gaat. Je kunt iets voordoen, of laten zien wat je bedoelt, maar iets vertellen over de gedachte ergens achter wordt al een stukje ingewikkelder. Deze verwarring kan nog eens oplopen als de vreemde taal in kwestie gebarentaal is. Dove acteurs zijn heel erg gewend te gebaren, maar als een horende opeens 'verzonnen' gebaren gaat gebruiken kan dat heel verwarrend werken. Een

Toevoeging van 27-03-2018:

In de repetities voor de voorstelling Kijken, kijken, kijken die ik dit jaar heb gemaakt heb ik gewerkt met Dove acteurs en een vaste tolk aangezien ik de Gebarentaal niet voldoende beheers. De tolk vertaalde alles wat ik zei naar mijn spelers en andersom. Dit was behoorlijk wennen in het begin. De tolk moest eerst horen wat ik zei, dan dat vertalen naar de spelers, dan moesten de spelers antwoorden en daarna pas kon de tolk dat weer terugvertalen naar mij. Vooral in het vertellen van een grap of bij het stellen van een vraag merkte je dit verschil sterk. Alles wordt ongeveer 2 seconde vertraagd. Dat is precies genoeg tijd om je ongemakkelijk te gaan voelen na het vertellen van de clue. Het is een hele opluchting als iemand dan net iets later toch begint te lachen. Hier moest ik mee leren werken. Waar je normaal even snel iets influistert vanaf de kant is het moment nu al voorbij voor de informatie de speler heeft bereikt. Ik moest dus leren spaarzamer en preciezer te zijn met mijn aanwijzingen. Precies het juiste zeggen op het juiste moment.



horende kan zonder het te beseffen gebaren gebruiken die heel erg lijken op woorden uit de Gebarentaal, maar daar dan iets heel anders mee bedoelen. Een Doof persoon zal die gebaren dan niet los en open interpreteren aangezien de kennis van Gebarentaal nu eenmaal aanwezig is.

Regelmatig wordt er geopperd om dan toch gewoon in het Nederlands te repeteren want 'Doven kunnen toch liplezen?'. Dit is echter een (helaas wijdverbreide) misvatting. Spraakafzien (zoals het door gebarentaalgebruikers wordt genoemd) is veel moeilijker dan vaak gedacht wordt. Maximaal 30% van wat er gezegd wordt is echt af te lezen van het mondbeeld. De rest wordt aangevuld met de context, lichaamshouding, mimiek en het betere giswerk. (Baker, 2008) Dit heeft te maken met de vormen van de klanken. Het verschil tussen een O en een E is vrij duidelijk te zien, maar de M, P of B lijken veel meer op elkaar. De woorden 'maart' 'paard' of 'baard' zijn dus vrijwel niet te onderscheiden.

Daarbij komt natuurlijk nog dat zelfs als een acteur heel goed zou zijn in spraakafzien, de kans groot blijft dat dit eenzijdige communicatie is. Niet alle Doven voelen zich op hun gemak bij het gebruik van hun stem en soms zijn ze erg moeilijk verstaanbaar. En als een acteur in gebarentaal antwoordt zal een horende regisseur dat nog niet (volledig) begrijpen.

Voor open en vrije communicatie is het belangrijk dat je elkaar begrijpt en iedereen zich kan uitdrukken zoals hij wenst. Hiermee zou je dus kunnen stellen dat het belangrijk is om met een tolk te werken als één van de partijen geen Gebarentaal kan gebruiken. Dan kun je allebei in de eigen moedertaal communiceren en zo dus het meest vrij spreken.

Dit is allemaal echter nog geheel in de voorbereiding. Hoe werkt het dan echt op de vloer? Hoe regisseer je een voorstelling die gespeeld wordt in een 'vreemde' taal? Hoe regisseer je een taal die jij niet beheerst en die niet eens volgens dezelfde principes werkt als jouw eigen taal. Gebarentaal heeft fundamenteel andere regels, grammatica en lexicon dan gesproken taal.

*Toevoeging van 05-04-2018:
Dit heeft te maken met het feit dat dove mensen hun eigen stem niet kunnen corrigeren op de feedback die het gehoor geeft. Stemmen van pre-linguale doven klinken vaak mechanisch en onnatuurlijk. Dit komt omdat zij alleen op gevoel van de mond en de tong hebben leren spreken. Zij hebben hun eigen stem nooit gehoord en kunnen die dus ook niet corrigeren. (Sacks, 1990)*

Voorbeeld:

In mijn repetities was de tolk in ieder geval onmisbaar. Langzaam leerde ik wel steeds meer gebaren kennen en begrijpen, maar oprechte en vooral ook soepel lopende communicatie was nog lang niet mogelijk. Hiervoor moet je echt veel meer kennis hebben van de Gebarentaal.

Hoeveel begrip heb je nodig van de Gebarentaal om een voorstelling die in Gebarentaal gespeeld wordt te kunnen regisseren? Hier heb ik het ook over gehad met Gebarentaalwetenschapper Onno Crasborn⁵. Horende mensen kunnen natuurlijk naar gebarentaal kijken en daar iets van vinden of denken. Wellicht ga je zelfs op een gegeven moment een deel begrijpen of verdiep je je er zo ver in dat je jezelf uiteindelijk kunt uitdrukken in gebarentaal. Dan nog blijft het een vreemde taal en dat brengt moeilijkheden met zich mee.

⁵ Prof. dr. O.A. Crasborn. Hoogleraar Nederlandse Gebarentaal Roudboud Universiteit



Een moedertaalgebaarder pikt de signalen dat gebarentaal voor jou niet de eerste taal is er altijd feilloos uit. De kleine nuances in het gebruiken van de gebarentaal zijn voor horende mensen bijna onmogelijk om juist op te pikken, maar voor een Doof persoon zijn ze zo klaar als een klontje. Net zoals horende mensen nuances gebruiken in spraak die moeilijk zijn om op te pikken in een vreemde taal. Toch zijn het juist deze nuances die bij toneelspelen zo belangrijk zijn. Hoe je iets zegt, waar je de nadruk legt, hoe snel of langzaam je dat doet en welke toon je gebruikt.

Al deze nuances (en sommige anderen die niet bestaan in gesproken taal) worden ook gebruikt in gebarentaal, maar worden dan net iets anders ingezet. Als een horende regisseur is het bijna niet mogelijk om hier zonder assistentie adequaat op te reageren. Je ziet het verschil simpelweg niet. Het is dus heel belangrijk dat je daar rekening mee houdt in de manier van werken. Bijvoorbeeld door bij de tolk te checken hoe iets overkomt of door de acteurs elkaar feedback te laten geven. De optie die bij de meeste mensen de voorkeur krijgt is het werken met een regie-koppel; een Dove en een horende regisseur die samen één voorstelling maken. Deze samenwerkingen vinden helaas maar heel weinig plaats. Mede doordat er maar zo weinig Dove regisseurs zijn.

Toevoeging van 27-03-2018:

In mijn repetities en voorstelling heb ik het zo gedaan dat de acteurs zelf alle Nederlandse teksten hebben vertaald naar Gebarentaal. Zij mochten hier volledig vrij mee om gaan en dus de grammatica zo veranderen als hun goed leek. Dit werkte voor hen heel goed (er was ook een docent Gebarentaal onder de acteurs dus hij had extra kennis over hoe de taal werkt). Hierna vertaalde de tolk de nieuwe teksten weer terug naar mij. Zo wist ik precies wat ze wanneer zeiden en welk gebaar wat betekende. Zo kon ik zelf aangeven waar meer nadruk op moest komen of wat er verlengd moest worden omdat het belangrijk was. Dat laatste liet ik dan weer controleren door de acteurs naar elkaar te laten kijken en de tolk het geheel te laten bekijken. Zij konden dan weer veel beter kijken naar bijvoorbeeld klemtoon of overdracht. Een vrij ingewikkeld systeem dus, maar wel nodig om alle taal zo goed mogelijk tot haar recht te laten komen.



De rol van de onderdrukker (06-02-2018)

Gebaseerd op ideeën uit 'Pedagogie van de onderdrukten' van Paulo Freire (Freire, 1972) en 'Hallo witte mensen' van Anousha Nzume (Nzume, 2017).

Je kan de wereld op honderden manieren opdelen in verschillende groepen. Voor nu zou ik het onderscheid willen maken tussen de onderdrukker en de onderdrukte. Zo wordt het verschil tussen de minderheidscultuur en de dominante cultuur hopelijk nog iets meer zichtbaar.

Opnieuw kun je dit op verschillende niveaus toepassen. Je kunt zeggen dat ouders de onderdrukker zijn en hun kind de onderdrukte. Ditzelfde kun je stellen voor een schoolsysteem en haar leerlingen. Of zelfs voor een schoolsysteem en haar medewerkers. Maar ook binnen bevolkingsgroepen of tussen landen kan er een situatie van onderdrukking plaatsvinden. Historisch gezien is de rol van de blanke westerse man, de rol van de onderdrukker. En eenieder die daarvan afwijkt is in een meer of mindere mate in de rol van onderdrukte terecht gekomen. Het verschil tussen man en vrouw is hier een helder voorbeeld van, of de rassenscheiding, de kolonisatie, en zelfs de Holocaust.

Tussen twee culturen kan ook een relatie van onderdrukker en onderdrukte bestaan. Mensen die dan tot de minderheidscultuur horen (niet per se in aantal, maar in macht) worden onderdrukt door de mensen uit de meerderheidscultuur. Dit zijn ingewikkelde processen die vaak onbewust (vanuit de meerderheidscultuur) gebeuren. Zo verdienen vrouwen nog steeds minder dan hun mannelijke collega's en is het voor mensen met een donkere huidskleur vaak nog steeds lastiger om een baan te krijgen dan voor blanke sollicitanten. Dit zijn geen dingen die individuen opzettelijk uitvoeren, maar een sociaal construct dat wel in stand gehouden wordt.

Deze rol van onderdrukker is er eentje waarvan wij (of in ieder geval ik) ons regelmatig niet bewust zijn. Wij nemen immer niet actief iemand anders iets af, toch? Ik heb zelf nog nooit iemand bewust gediscrimineerd of iets geweigerd omdat die persoon een andere huidskleur had dan ik. En toch heb ook ik de rol van onderdrukker. Gewoon omdat ik ben wie ik ben. Ik ben geboren als blank meisje in een rijk land bij ook nog een redelijk welgesteld gezin. Nee, ik heb mij nooit geïdentificeerd met 'de rijken', maar ook zeker niet met 'de armen'. Ik kan me niet voorstellen hoe het is om niet elke avond te eten te hebben maar ook niet hoe het is om een zwembad in je achtertuin te hebben en iemand die jou elke dag met de auto naar school brengt omdat je vader te druk is op zijn werk. Ik zat daar veilig tussenin, dus zo slecht als die 'echt rijke mensen' waren was ik toch niet?

Maar het feit dat ik me niet bewust ben van deze rol betekent niet dat ik hem niet heb. Historisch gezien hoor ik bij de groep van de onderdrukkers. Mijn voorouders hebben de kolonies bezet. Zij hebben gehandeld in slaven. Zij hebben de rassenscheiding in stand gehouden. En ja, mijn latere voorouders hebben veel hiervan ook weer afgeschaft, maar niet ongedaan gemaakt. Er zijn altijd sporen van deze daden blijven hangen. In de wereld, in de maatschappij en in mijn sociale genen. En ik doe er nog aan mee ook. Bewust, maar vast en zeker ook onbewust. Ik koop kleding bij de H&M; daarmee draag ik bij aan kinderarbeid en de onderdrukking van de fabrieksarbeiders. En natuurlijk doe ik mijn best, ik koop veel tweedehands kleding etc. maar ik ontkom er niet aan. Ook ik ben schuldig en daar moet ik iets mee.

Vroeger vond ik het heel stom dat Nederland als land zich ging verontschuldigen voor de misdaden die er vroeger gepleegd zijn in bijvoorbeeld Indonesië. De mensen die dat gedaan hebben zijn toch al dood, dacht ik dan. En nu lijkt het of ik mijn excuus daarvoor aanbied terwijl ik daar persoonlijk helemaal niets mee te maken had. Ik wist niet eens wat er dan aan de hand was. Ik wilde niet geassocieerd worden met iets slechts dat iemand anders daar gedaan had.



Tegenwoordig sta ik hier heel anders tegenover. Ik begrijp nu dat ook ik een symbool kan zijn. Voor sommige mensen (misschien wel voor heel veel) sta ik voor onderdrukking of nog ergere dingen. Mijn huidskleur, mijn ogen en mijn haar staan voor moord, vernedering en geweld. Niet omdat ik dat zelf uitdraag, maar omdat anderen dat in mijn naam hebben gedaan en omdat ik niets heb gedaan om dat ongedaan te maken. In een groot deel van de wereld representeert de blanke man het kapitalisme, het westen en het kwaad. Op plekken waar grote onderdrukking plaatsvindt komt die heel vaak nog vanuit de blanke westerling.

Maar ook dichterbij huis vindt onderdrukking nog altijd plaats. Ook in Nederland worden minderheidsculturen significant anders behandeld dan de meerderheidscultuur. Zo is bijvoorbeeld 20% van de Dove of slechthorende mensen in Nederland arbeidsongeschikt verklaard⁶. Dit staat tegenover 4% als je over de gehele bevolking van Nederland meet. Dit draagt eraan bij dat bijna de helft van de dove mensen in Nederland werkloos is. Dit komt niet doordat Dove of slechthorende mensen altijd minder gekwalificeerd zijn om te werken, maar omdat ze niet aangenomen worden. Zelfs met de juiste opleidingen zijn veel werkgevers huiverig om iemand aan te nemen met een auditieve beperking.

Om te laten zien hoe de historie van de onderdrukking in elkaar zit wil ik een paar voorbeelden geven gebaseerd op de boeken *Ver van de boom* van Andrew Solomon (Solomon, 2016) en *Stemmen zien* van Oliver Sacks (Sacks, 1990). Ten eerste werden vroeger en tegenwoordig ook nog veel dove kinderen die bij horende ouders geboren worden afgewezen door hun ouders. Dit klinkt heftig en buitensporig, maar gebeurt wel degelijk. Ouders die teleurgesteld zijn dat hun kind doof is en eigenlijk zo min mogelijk met het kind te maken willen hebben.

Sowieso staat vast dat Dove kinderen van Dove ouders vaak beter presteren, academisch gezien, dan Dove kinderen van horende ouders. Thuis leren ze gebarentaal als moedertaal terwijl dove kinderen van horende ouders vaak gesproken taal aangeboden krijgen als eerste taal en deze niet zo gemakkelijk volledig kunnen leren. Dit blijkt erg belangrijk, als je later in de ontwikkeling kijkt zie je dat dove kinderen van dove ouders met Gebarentaal als moedertaal in de andere schoolvakken ook beter scoren. Ze scoren hoger op rekenen maar ook op geschreven taal en daarnaast gedragen ze zich vaak volwassener, verantwoordelijker, zelfstandiger, socialer en communicatiever ten opzichte van vreemden. Dit zijn grote voordelen die over het hoofd worden gezien.

We duiken even de geschiedenis in. In de 19^e eeuw was het dove-onderwijs in opkomst. Er was ingezien dat gebarentaal een volledige taal was en sindsdien werd gebarentaal gebruikt in het onderwijs voor Dove leerlingen. Dat is begonnen in 1755 toen Abbé de l'Épée, een Fransman, het instituut voor onderricht aan doofstommen oprichtte in Frankrijk. Via Dominee Thomas Gallaudet, uit Connecticut, is dit naar Amerika gebracht en is daar de grote dovenuniversiteit Gallaudet opgericht in 1857. Via Gallaudet ontstond ook de Amerikaanse gebarentaal die daarvoor niet één taal was maar een samenbundeling van heel veel primitieve talen en dialecten. Vanaf toen begon de ontwikkeling van doven echt op de komen. In de 19^e eeuw echter ontstond er een grote oralistische beweging. In deze oralistische beweging was men van de overtuiging dat het oralisme, dus het spreken en horen, beter was dan het gebruik van gebarentaal. Gebarentaal werd gezien als een minderwaardige vorm van communicatie en was zeker geen volledige taal. In 1880 resulteerde dit in een internationale bijeenkomst van Doven leraren in Milaan, ook wel het Congres van Milaan genoemd. Daar werd het besluit genomen dat het manualisme, zoals dat toen genoemd werd; eigenlijk een neerbuigende term voor gebarentaal, te verbieden en dat kinderen in plaats daarvan moesten leren spreken en

⁶ Dit blijkt uit onderzoek van het CBS uit 2007 (Josten, 2007)



spraakafzien. De grootste voorstander hiervan was Alexander Graham Bell die zelf een dove moeder en een dove vrouw had. Hij noemde gebarentaal pantomime en vond het primitief. Hij ging zelfs zo ver dat hij zei dat Doof zijn het menselijk ras mogelijk zou besmetten.

Uit angst daarvoor richtte hij 'The American Association to Promote the Teaching of Speech to the Deaf' op. Hij wilde daarnaast een verbod op huwelijken tussen doven en de omgang van dove studenten met andere dove studenten. Hij wilde dat dove volwassenen niet alleen niet mochten trouwen, maar zelfs gesteriliseerd zouden worden en haalde ook een aantal horende ouders van dove kinderen over om hun dove kinderen te laten steriliseren. Dit was puur propaganda voor het oralisme.

Dit heeft echter zo'n 100 jaar geduurd. Op de Doveninstituten mocht niet gebaard worden. Daar werd alleen gefocust op taalonderwijs, eigenlijk spraakonderwijs. Dove leerlingen moesten leren spreken en liplezen zodat ze daarna in de 'echte' wereld zouden kunnen functioneren. Daarmee werden dove mensen niet alleen beschouwd als doof, maar ook als achterlijk. Het is niet voor niets dat het woord doofstom een zeer dubbele betekenis heeft. Het was ook zo dat als je op school gebaarde, je met een liniaal op je handen werd geslagen omdat je niet mocht gebaren, maar moest leren spreken.

In sommige situaties wordt deze oralistische gedachte ook wel vergeleken met de conversietherapieën voor het 'normaal' of hetero maken van homoseksuelen. Dit speelde zich allemaal af in de VS, maar heeft zeker ook in Nederland invloed gehad. Het congres in Milaan was internationaal en deze besluiten werden dus ook in Nederland doorgevoerd. Pas in 1982 is dit ongedaan gemaakt. Sindsdien wordt er weer Gebarentaal gebruikt in het dovenonderwijs.

De vraag kan dan zijn hoe erg dit dan is, dat dove mensen geen gebarentaal mogen gebruiken. Dit blijkt vrij dramatisch. Om de heftigheid hiervan te kunnen begrijpen moet je onder andere kijken naar hoe onze hersenen werken en je moet kijken waarom Gebarentaal in de eerste plaats werd gezien als een 'echte' taal. Sowieso heeft gebarentaal complexe regels en systemen en is het niet zomaar een grove manier om iets uit te beelden. Net als gesproken taal heeft Gebarentaal een ingewikkelde grammatica en vele nuances die je niet zomaar leert. Als je daarna inzoomt op onze hersenen, dan zie je dat de verwerking van Gebarentaal voornamelijk in onze linkerhersen helft plaatsvindt. Dit is dezelfde locatie als waar bij horende mensen de taal wordt verwerkt. Bij horende mensen wordt daar het geluid van stemmen en geschreven informatie verwerkt. Tijdens het onderzoek was eigenlijk de verwachting dat de verwerking van Gebarentaal veel meer in de rechterhersen helft plaats zou vinden aangezien dat de hersen helft is die visuele informatie en emotionele inhoud verwerkt. Dit is dus echter niet het geval. Onze hersenen pikken gebarentaal op als taal en niet alleen als visueel teken. Ook is dit zichtbaar als iemand hersenletsel heeft in bijvoorbeeld het linker hersendeel. Een horend persoon is dan niet meer in staat om te spreken of gesproken taal te begrijpen, maar die persoon is nog wel in staat om emoties of eenvoudige gebaren te herkennen en te produceren zoals wijzen of je schouders ophalen. Bij iemand die doof is en met Gebarentaal is opgegroeid zie je dat deze persoon geen Gebarentaal meer kan gebruiken maar dat deze persoon nog wel emoties kan herkennen in iemands gezicht en de eenvoudige gesticulatie wel herkent en ook zelf nog kan produceren terwijl je zou denken dat dit onderdeel van de Gebarentaal is. Dit is dus werkelijk een ander systeem en een ander hersendeel dat wordt aangesproken.

Daarnaast staat dat dove kinderen Gebarentaal leren op precies dezelfde manier als horende kinderen gesproken taal leren, maar dat als je probeert dove kinderen gesproken taal te leren dat op een volledig andere manier gaat. Spraak is voor hen een soort tonggymnastiek en liplezen een groot giswerk. Als dove kinderen hier niet uitzonderlijk goed in zijn kan dit voor permanente verwarring zorgen. Kinderen hebben een cruciaal moment om taal te verwerven, wordt er in de psychologie gezegd, en als dat niet in deze levensfase gebeurt kunnen ze hun



cognitieve vaardigheden niet volledig ontwikkelen. Dat betekent dat ze voor de rest van hun leven een cognitieve achterstand zullen hebben die groter is dan vaak wordt overzien. Denken zonder taal is onmogelijk net zoals taal zonder denken.

Als je geen taal aangeleerd krijgt (ook wel taaldeprivatie genoemd) komt de ontwikkeling van je gedachten ook niet op gang. Bijvoorbeeld het uiten van je emoties is dan zeer ingewikkeld omdat dit abstracte begrippen zijn die je alleen via taal kunt verwerven. Dit onvermogen tot communicatie kan in veel gevallen tot psychoses of andere stoornissen leiden.

Tot slot heeft cultuurhistoricus Douglas Baynton (Solomon, 2016) gezegd: 'het is voor iemand die van jongs af aan diepdoof is even moeilijk om Engels te leren als voor een horende Amerikaan om in een geluiddicht glazen hokje Japans te leren spreken. (...) Een verbod op gebarentaal leidt er niet toe dat dove kinderen willen leren spreken, maar dat ze zich van taal afkeren.'

Dit bewustzijn, dit belang van Gebarentaal voor dove mensen, is iets wat in onze maatschappij vaak nog sterk ontbreekt. We overzien de gevolgen niet van onze daden, van de onderdrukking die wij uitvoeren. En daarmee zien we niet hoe heftig er onderdrukt wordt. Ik denk dat het belangrijk is om in te zien dat er onderdrukt wordt en dat jij bij de groep van de onderdrukker hoort om verandering op gang te kunnen brengen. Hiermee bedoel ik niet dat jij degene bent die eigenhandig een verschil in de wereld moet gaan maken, maar een verandering in het bewustzijn. We moeten ons bewust zijn van de situatie en met een open en eerlijke blik naar de wereld om ons heen kijken en naar ons eigen functioneren daarin om te kunnen bepalen wie wij zijn en wie de anderen zijn. Zodat we daarnaar kunnen handelen.



Theatraal gebruik van Gebarentaal (10-04-2018)

Aan de hand van twee voorbeelden. De voorstelling Ajax van the American National Theatre (Auletta, 1986) en Spring awakening van Deaf West (Arden, 2014). Beide alleen beschikbaar als registratie.

Voorbeeld 1, Ajax van the American National Theatre onder regie van Peter Sellars. Een bewerking van Robert Auletta. Gespeeld op het Holland festival in 1986. In deze bewerking van Ajax wordt de titelrol gespeeld door een Dove man, Howie Seago. Deze Dove man speelt zijn hele rol in gebarentaal. De voorstelling is echter niet gemaakt specifiek voor een Doof publiek. Howie Seago is de enige Dove acteur in de cast en de rest maakt geen gebruik van gebarentaal (enige uitzondering daargelaten). De voorstelling is daarmee echt nog niet te volgen voor een Doof publiek. Ook de andere personages hebben lange monologen waarbij dus geen tolk ingezet wordt of de taal op een andere manier wordt vormgegeven. Toegankelijkheid was dus niet het streven voor Sellars. Waarom heeft Peter Sellars er dan toch voor gekozen om in deze regie de titelrol te laten spelen door een Dove man? Waarom heeft hij er voor gekozen Gebarentaal als zo'n groot onderdeel in te zetten in de voorstelling?

De eerste keer dat we Ajax zien is in de tweede scène van het stuk. Ajax heeft de dieren al vermoord en staat oog in oog met zijn soldaten. Ajax staat in een glazen kooi, tot zijn knieën in het bloed. Hij gebaart groot en dramatisch en daarbij spat het bloed op tegen de wanden van de kooi. Alles wat Ajax zegt wordt via een voice-over ook ten gehore gebracht. Deze klinkt boos, hard en galmend. Op de film is de persoon die de voice-over uitvoert grotendeels buiten beeld. Af en toe zie je (bijna per ongeluk) hoe het gedaan wordt en aan de hand daarvan heb ik een inschatting gemaakt hoe de voorstelling verder in elkaar zat.

Zeker in het begin van de voorstelling wordt er veel gebruik gemaakt van microfoons. Zo worden de stemmen losgekoppeld van de personages. Dit is een onderzoek in de akoëstatisering van het geluid; de loskoppeling van het gesproken woord en de persoon die spreekt. Het is niet meer altijd duidelijk wie er aan het woord is en de stem klinkt groter dan het lichaam. De eerste vijf scènes is alles wat er gezegd wordt via de microfoon, behalve de stem van de acteur van Ajax. Zijn geluiden voegen daardoor een andere geluidslaag toe dan de stemmen die de andere personages hebben en die ook aan zijn personage wordt toegekend. Je hoort een man vechten. In een recensie van de LA Times (Sullivan, 1986) werd het omschreven als een man die de gekte in was gedreven, zo ver dat hij voorbij het spreken was. Dat is wat je hoort als je luistert naar de stem van Seago. Iemand die een poging doet tot spreken, schreeuwen, maar met zijn stem niet tot woorden komt. Daarom praat hij via zijn handen, prachtig gearticuleerd. Hij kan zo precies uiten wat er in zijn hoofd gebeurt. De voice-over wordt door verschillende mensen gedaan. In de eerste scène is het waarschijnlijk een soldaat die naast de kooi staat met een microfoon. *De film is erg donker waardoor ik niet goed kan zien of dat inderdaad de persoon is die spreekt.* Het is in ieder geval een zware stem en in de volgende scene (als Ajax uit de kooi is) zien we de persoon die spreekt, nu op een andere

Toevoeging van 12-04-2018:

De microfoon wordt ingezet als een masker. Hij maakt het stemgeluid los van de bron, de oorsprong, de acteur, en daarmee ook van het lichaam. Pierre Schaeffer en Michel Chion noemen dit akoëstisch geluid of de akoëstische stem. (Vertraete, 2006) De ware stem wordt losgekoppeld van de persoon die spreekt door de microfoon, versterkers en geluidsboxen. Het geluid komt nu bijvoorbeeld uit een andere richting van waar de persoon staat te spreken. Zo kan de stem dus ook worden 'uitgeleend' aan een ander. Het oorzakelijke verband tussen het lichaam en het geluid wordt verbroken bij de acteurs die spreken. Bij Seago blijft dit verband wel bestaan omdat hij onversterkt geluid maakt. Dit verband tussen zijn stemgeluid en zijn lichaam wordt daardoor extra versterkt.



plaats in de groep soldaten. Ik herken hem aan zijn stem, en hij is opnieuw de voice-over van Ajax. Deze keer is hij onderdeel van een groep soldaten, waar Ajax tegen spreekt en waarvan dus één tegelijkertijd de voice-over doet. Deze 'talk-rol' wisselt. Nu is het één van de soldaten, later is het de vrouw van Ajax die haar stem leent aan de rol. Hierdoor heeft Ajax niet maar één stem, maar heel veel stemmen. In elke situatie waarin hij zich begeeft klinkt hij anders, als een ander mens. In deze situaties verandert zijn gemoedstoestand ook dramatisch en dat is terug te horen in zijn stem. Tegen de soldaten en tegen de goden spreekt hij met de stem van een generaal. Tegen zijn zoon spreekt hij met de stem van een ouder. Tegen zijn vrouw spreekt hij

Toevoeging van 19-04-2018:

Pieter Verstraete schrijft: 'Geluid brengt een personage tot leven'. (Verstraete, 2007) Het woord personage komt van het oud Griekse Per-sonare, doorklinken. Doorklinken van het stemgeluid via de speciale maskers die in die tijd gebruikt werden. Het stemgeluid maakt het personage tot wie hij is. Ajax krijgt verschillende stemmen. Wat doet dat met zijn personage? Er staat steeds een andere man. Zijn gemoedstoestand, verandert drastisch, en daardoor hij is bijna onherkenbaar. Toch zien we natuurlijk steeds dezelfde acteur Ajax spelen waardoor we van al deze verschillende stemmen en kanten van het personage één figuur aan maken.

met de stem van een geliefde. In de scènes waar zijn zoon, een jongetje van een jaar of 10, op het podium is tolkt de actrice die zijn vrouw speelt en dus de moeder van het kind is. Zij leent haar stem in deze scène aan Ajax om zo met zijn zoon te kunnen communiceren. Een scène later, als Ajax alleen is met zijn vrouw, luistert zij alleen maar en tolkt een derde stem die niet in beeld komt, waarschijnlijk een acteur die aan een tafel zit vooraan, de plek van de rechters en de tolken. Deze keer is het een zachtere stem, lieflijker, niet zo hard als bij de soldaten, maar ook niet zo bezorgd als bij zijn zoon.

Maar hoe komt het dan dat we de stemmen van al deze verschillende acteurs steeds toedichten aan Ajax? Chion heeft hier een theorie over, hij schrijft: "Door de akoestische situatie wordt het pubiek geprikkeld om het geluid te lokaliseren, een principe wat mensen graag doen." (Verstraete, 2007) Mensen willen graag een causaal verband ontdekken tussen wat ze zien en wat ze horen. We willen weten,

of ons verbeelden, waar het geluid vandaan komt. Dus als er geen sterke visuele oorzaak is, zoals iemand die een monoloog staat te doen, dan zullen we die ons verbeelden. Dit wordt ook wel causaal luisteren genoemd; luisteren met het idee dat elk geluid ergens vandaan moet komen. Hierdoor kunnen we de stemmen van de andere acteurs, of de stem-dubbels, aan de dove personages toedichten. Als we deze stem-dubbels niet zo duidelijk zien als het personage dat aan het gebaren is, of de focus ligt heel duidelijk bij de ander dan kunnen we logischerwijs wel beredeneren dat het stemgeluid niet van de Dove acteur is, maar gevoelsmatig koppelen wij deze twee toch aan elkaar omdat hij degene is die duidelijk het meest aan het communiceren is. Er vindt dus een splitsing (en verdubbeling) plaats van beeld en geluid. We zien Seago groot gebaren en duidelijk communiceren, maar het stemgeluid komt niet van hem. Daarnaast zien we een van de andere acteurs spreken, maar hij is niet degene die communiceert. Zo koppelen we de stem die we horen aan de persoon die we zien communiceren en los van de persoon die spreekt.

In de voorstelling is één moment dat één van de andere acteurs ook gaat gebaren, de actrice die Athena speelt. Op het moment dat een bode op komt en vertelt wat er allemaal is gebeurd tolkt zij wat hij zegt. Zij is duidelijk niet zo bedreven in Gebarentaal. Ze gebaart veel slordiger, kleiner en veel minder dan Ajax zelf. Naar wie ze gebaart is op de film niet duidelijk. Ajax was af, leek het, maar wellicht is hij terug op gekomen maar staat hij buiten shot.

En dan is de vraag waarom? Waarom heeft Sellars ervoor gekozen om Gebarentaal in te zetten? Omdat het visueel spannend was? Omdat hij de andere stemmen ook loskoppelt via



de microfoons en dat nu nog heftiger doet? Omdat het erom gaat dat Ajax zo ver gedreven is dat hij niet meer kan spreken en nu met zijn handen moet communiceren? Omdat het erom gaat dat wat hij deed voor de andere personages zo onbegrijpelijk en onverklaarbaar was en nu spreekt hij ook onbegrijpelijk? Duidelijk is dat het vanuit een artistieke keuze is ontstaan en niet vanuit een sociaal-culturele overweging.

De andere personages lijken er alleen helemaal geen moeite mee te hebben dat ze hem niet verstaan. Ze kunnen het allemaal feilloos volgen, alsof ze niet eens in de gaten hebben dat hij een andere taal spreekt. (Ze kunnen hem natuurlijk ook feilloos volgen door de voice-over. Ook voor het publiek is het geen enkele barrière dat hij gebaart in plaats van spreekt. Het is ingezet als een puur vorm-element.) Alsof het er niet toe doet dat hij doof is, het is toevallig zo. Het is in ieder geval mooi en spannend om naar te kijken. Howie Seago gebaart zo groot en expressief dat het niet uitmaakt of je zijn gebaren begrijpt, je begrijpt zijn gemoedstoestand. Je kijkt en luistert niet naar wat hij zegt, maar naar wat hij is. In de kooi met bloed schetst hij opnieuw een scenario waardoor je het gevoel hebt dat je de slachtpartij gezien hebt ook al begint de voorstelling pas daarna. Hij neemt je volledig mee in zijn wereld, zijn gevoelens en zijn expressie.

Voorbeeld 2, Spring awakening van Deaf West onder regie van Micheal Arden. Een Broadway-revival uit 2015. In deze voorstelling werken dove en horende acteurs samen. Spring awakening is een musical die toegankelijk is voor Doof publiek. Iedereen gebaart, behalve de muzikanten, en de dove rollen hebben een stem-dubbel. Een stem-dubbel is een zanger of spreker die het dove personage schaduwet en voor hem/haar zingt of spreekt. Dit lijkt misschien ingewikkeld of ruis op het podium, maar in de uitvoering van Deaf West is dat niet het geval. Door heel helder gebruik van licht en timing is het kraakhelder wie wanneer aan het woord is, wie er belangrijk is en wie niet en loopt er niemand in de weg. De voorstelling is snel en energiek en zo krachtig in de chaos. De chaos is volledig gechoreografeerd en daarmee heerlijk om naar te kijken. Er ontstaan scènes uit de chaos die ook direct weer verdwijnen, ze waren er precies lang genoeg om even gezien te worden. De codering is eigenlijk vrij strak. Je hebt de personages waarvan er een aantal toevallig doof zijn en bij die toevallig dove personages of die toevallig dove acteurs hoort een tweede persoon, de stem-dubbel. Deze stem-dubbel die volgt het personage over de vloer, als een soort schaduw en blijft daarbij ook letterlijk in de schaduw. Deze stem-dubbel is in donkerdere tinten gekleed en staat het grootste deel van de voorstelling niet in het licht. Zo hoor je alleen de stem, maar kijk je eigenlijk niet naar de persoon van wie de stem afkomstig is omdat de gebarende acteur in een felle spot staat. Deze codering wordt echter ook een paar keer gebroken, er wordt gespeeld met het feit dat de stem van het personage soms ook contact maakt met het personage, alsof je een vriendin, broer, of klasgenoot benadert. Zo geeft de stem-dubbel de rol wel eens een duwtje in de goede richting of maken ze samen een grapje, er worden af en toe rekvisieten aangegeven of juist opgeruimd nadat het personage ze heeft gebruikt. Deze codering is echter wel zo duidelijk dat je dat als publiek allemaal accepteert en daar niet van in de war raakt. Sterker nog deze codering is zo helder dat je het grootste deel van de voorstelling echt niet kijkt naar de stem-dubbels. Zo nu en dan vergeet je zelfs wie er doof is en wie niet omdat iedereen gebaart en iedereen lijkt te zingen. Zeker als je iets verder weg zit kun je bijna niet zien welke monden er wel of niet bewegen en wie er dus wel of niet zingt. Tijdens de liedjes merk je wel dat de vertaling niet letterlijk is. Er wordt niet woord voor woord getolkt, maar het is echt een poëtische vertaling naar ASL, American Sign Language. ASL gebruikt net als de Nederlandse Gebarentaal een andere grammatica dan gesproken Engels. De gebarentaal wordt dus poëtisch ingezet, hij wordt verhalend ingezet, maar ook als choreografie. Alle acteurs zingen en spreken in gebarentaal. Ook het koor danst regelmatig in gebarentaal



mee met de solisten die aan het zingen zijn. Zo weet je ook in het koor niet meer wie er Doof zijn en wie niet.

Toch wordt in deze voorstelling veel meer gehonoreerd dat er personages Doof zijn dan bij Ajax. In de verhaallijn wordt het nergens letterlijk genoemd dat een aantal van de personages Doof zijn, maar toch komt het er wel meer in voor. In het begin gaat het erom dat de moeder van Wendla niet goed kan gebaren en daarom niet goed met haar dochter kan communiceren. Dat wordt nergens letterlijk gezegd, maar zichtbaar gemaakt doordat Wendla haar moeder bijvoorbeeld corrigeert in haar gebaren. Ook worden er kleine stukjes voor elkaar getolkt, zoals in een klaslokaal waar de docent spreekt en de studenten dan zo nu en dan naar elkaar omdraaien om iets te gebaren. Hieraan kun je opeens weer wel zien wie er doof is en wie niet. Het voorbeeld met Wendla en haar moeder is echter wel cruciaal en daarom niet voor niets de eerste scène. De voorstelling gaat erover dat ouders en kinderen niet goed met elkaar kunnen praten over moeilijke onderwerpen (in dit geval seks). In deze voorstelling wordt dat gegeven versterkt doordat ze letterlijk in een andere taal spreken. Nog sterker zelfs doordat de ouders tegen hun kinderen spreken in de gebaren die ze van hun kinderen hebben geleerd, en hoe kunnen ze dan nieuwe en moeilijke thema's uitleggen aan de kinderen als ze de woorden daarvoor niet kennen? Dat is het probleem waar de hele voorstelling op stoelt. En toch gaat de voorstelling niet over Doof zijn. De voorstelling gaat over opgroeien, over seks, over volwassen worden, over jezelf vinden en dromen, over omgaan met de wereld. Het feit dat er toevallig Dove acteurs in spelen had voor je gevoel net zo goed niet zo kunnen zijn. En toch kan de voorstelling niet zonder. In de regie is de voorstelling gebaseerd op de Gebarentaal. Er worden zo veel spelletjes gespeeld met de taal, spelletjes met handen. Bijvoorbeeld gebaren bij het lichaam van een ander terwijl die ander met zijn eigen handen iets anders aan het doen is. Alle meisjes gebaren in één scène voor het lichaam van een jongen terwijl hij droomt over een meisje en masturbeert. Of samen gebaren voor het lichaam van een persoon waarbij één persoon de linker hand bestuurd en de ander de rechterhand. Terwijl, zeker in American Sign Language, heel veel gebaren twee handen vereisen. Er ontstaat een strakke choreografie die heel precies uitgewerkt moet zijn alsof je een vierkantje en een rondje tegelijk probeert te tekenen. De Gebaren krijgen daarbij een artistieke kwaliteit die bijna niet te bevatten valt als publiek. Waardoor je weet dat er vakmensen aan het werk zijn, omdat 'de gewone man' dat nooit zo zou kunnen.

De verschillen tussen deze twee beroemde voorstellingen zitten in het doel en de publieksgroep. Peter Sellars had als doel om de situatie in Amerika aan te kaarten bij het publiek. Hiervoor gebruikte hij een generaal die niet kon praten en letterlijk doof was voor al het advies dat hij kreeg van de mensen om hem heen. Het was echter nooit zijn doel om een voorstelling te maken voor Dove mensen of iets van de Dovencultuur zichtbaar te maken in een theatrale

Toevoeging van 12-04-2018:

Bij Spring awakening wordt (in tegenstelling tot Ajax) alles versterkt, zoals meestal in een grote musical. Toch worden hier niet alle stemmen losgekoppeld van de sprekende acteurs. Het verschil is dat zij met zenders werken en geen grote fysieke microfoons waar de spreker zich achter kan verstoppen. Toch gebruiken ze ook veel van dezelfde principes om hun stem te lenen aan de gebarende acteurs. De stem-dubbels staan vaak buiten het licht van de spot, ze bewegen weinig en ze kijken veelal naar de persoon aan wie ze hun stem lenen. Het publiek koppelt het geluid snel aan dat wat er beweegt op het podium. Doordat de stem-dubbels niet goed zichtbaar zijn en weinig bewegen en de gebarende acteurs veel bewegen en in de spot staan verbinden wij de stem aan de gebarende acteur, ook al weten we dat dat eigenlijk niet waar is. Zo wordt de focus van het publiek steeds gestuurd naar de gebaarder en weg van de stem-dubbel.



vorm. Deaf West daarentegen heeft juist dat als doel. Spring awakening was een musical die beschikbaar was gemaakt voor een Doof publiek. De voorstelling ging over Dove kinderen met horende ouders. Een veel groter deel van de cast was doof en iedereen gebruikte Gebarentaal. Daarbij wilden zij natuurlijk ook het verhaal van de voorstelling vertellen, maar daarbij hadden ze een ander doel, namelijk het zichtbaar maken van de Doven in het theater.

Waar de gebarentaal in Ajax meer werd ingezet als vormelement, was het bij Spring awakening een aspect van de plot waar je niet omheen kon. Peter Sellars zag een theateraal middel, Michael Arden zag een cultuur en een verhaal.

Kan je daarmee zeggen dat Sellars zich de Gebarentaal heeft toegeëigend? Omdat hij de taal heeft toegepast voor zijn eigen theatrale doeleinden? Omdat de voorstelling niet echt toegankelijk was voor Doof publiek? Omdat hij geen verbinding maakte met de Dovencultuur? Daarbij moet dan wel worden opgemerkt dat hij met een Dove acteur samenwerkte die hier helemaal mee heeft ingestemd.

In de emancipatiebeweging rond mensen met een beperking wordt het oude gezegde: "Nothing about us without us" vaak aangehaald. Een politiek statement dat stelt dat er geen beslissingen over een groep mensen genomen kunnen worden als er geen volledige deelname is aan de besluitvorming van mensen uit die groep. Als je naar de voorstelling kijkt in het licht van dat statement zou je kunnen zeggen dat de voorstelling eigenlijk helemaal niet over Dove mensen ging-: er speelde alleen een Dove acteur mee in deze voorstelling. De voorstelling ging niet over Doof zijn-, en haalde geen kwesties aan die komen kijken bij niet kunnen horen in onze auditieve wereld. Dus is het dan toe-eigening van een cultureel fenomeen of is het samenwerken met iemand die toevallig Doof is?

Je zou daar zelfs nog een stap verder in kunnen gaan. Richard Rorty, filosoof, schrijft in zijn boek *Contingency, irony and solidarity* (Rorty, 1989), over hoe mensen denken over de waarheid en wat goed is. Hij schrijft dat een moraal ontstaat vanuit een wij-denken, dat mensen niet automatisch empathie voelen voor ieder mens, groep, ding, maar pas als we ons ermee verbonden voelen. Daarmee zegt hij dat moraal en empathie dus niet iets universeels zijn, zoals in de filosofie vaak wordt aangenomen, maar pas van toepassing is als wij de ander 'ontmoet' hebben. We moeten de ander eerst opgenomen hebben in ons 'wij'-denken voor we empathie en solidariteit voor die ander voelen. Hij schrijft dat het de taak van de literatuur is (maar ik denk dat theater of eigenlijk elke kunstvorm daar een grote rol in kan spelen) om mensen zonder stem daarin toe te voegen aan die gemeenschap. Om de ander zichtbaar te maken, zodat we empathie voor ze kunnen gaan voelen. Om ze een podium en een stem te geven zodat wij onszelf in de ander kunnen gaan herkennen.

Dat doet Sellars hier op een bepaalde manier ook. In de Griekse drama's was het belangrijk dat je empathie ging voelen voor de hoofdpersoon en in dit geval was die toevallig Doof. Dat staat in dit geval niet in de weg voor de vorming van deze verbinding. In dit geval zien we dan niets van de Dovencultuur of de obstakels waar deze man mee te maken heeft omdat hij Doof is, maar we zien wel de man zelf. Een man die verder in onze maatschappij vaak onzichtbaar is, zijn verhaal ongezien, en zo dus buiten ons wij-denken valt. Sellars maakt hier dus een eerste stap naar de inclusie van deze man in ons moreel gevoel.



Toegankelijkheid van theater (25-04-2018)

Dat je met mensen uit een andere cultuur werkt, of in dit geval met een communicatieve beperking, betekent niet één op één dat de voorstelling dan ook toegankelijk is voor iedereen. Theater is over het algemeen gesproken niet een heel toegankelijke kunstvorm voor mensen met een auditieve beperking. Teksttheater is bijna niet te volgen, van muziektheater blijft al helemaal weinig over, en zelfs beeldend theater heeft vaak een grote auditieve factor.

Momenteel zijn er drie gangbare manieren om theater toegankelijk te maken voor een breder publiek.

- 1) Tolken op of voor het podium. Regelmatig ingezet bij grote voorstellingen (Soldaat van Oranje, The Lion King etc.) of bij popconcerten. Er wordt een tolk vooraan het podium geplaatst en de dove of slechthorende publieksleden krijgen een stoel aangeboden in de buurt van de tolk zodat ze de communicatie goed kunnen volgen. Voordeel is dat Dove publieksleden de voorstelling kunnen volgen in hun eigen taal. Ze hoeven hiervoor niet te lezen of gebruik te maken van spraakafzien (Wat zeker in het theater door de grote afstand en overdreven articulatie vaak heel lastig is). Nadeel is dat de tolken aan één kant van het podium staan en dat daardoor de Dove publieksleden steeds heen en weer moeten kijken tussen acteurs en tolk. Hierdoor missen ze vaak onderdelen van de handeling omdat ze naar de tolk keken om de tekst te kunnen volgen.
- 2) Boven titeling van de tekst. Net zoals in films vaak gebruikt wordt kan theater ook boven titelt worden. Wordt al regelmatig ingezet bij opera's, of specifieke voorstellingen. Voordeel is dat de boven titeling op een scherm midden boven het podium geplaatst kan worden. Hierdoor houd je dus het meeste overzicht over wat er in de handeling gebeurt. (Denk maar aan de film, je kijkt wel af en toe weg, maar blijft toch het gehele plaatje in het oog houden.) Nadeel is dat dit geschreven taal is, terwijl er geen geschreven vorm bestaat van Gebarentaal. De Dove publieksleden lezen dus in een taal die voor hen niet leeft. Zoals eerder ook al benoemd is de grammatica van Nederlands en Gebarentaal heel verschillend en dit kan dus voor verwarring zorgen. Als boventitels worden toegepast voor auditief beperkten kan er vaak ook gebruik gemaakt worden van ringleiding; een systeem waarbij de stemmen van de acteurs alleen voor de slechthorende publieksleden via een koptelefoon extra versterkt worden. Dit is natuurlijk niet beschikbaar voor diepdoven.
- 3) Audio description. Wordt toegepast voor blinden in het publiek. Via een koptelefoon krijgen ze een soort live-verslag van wat er op het podium gebeurt te horen.

Deze manieren zorgen echter allemaal voor een distantie tussen het publiek en de handeling op het podium. Ik zou willen zoeken naar manieren om de middelen van toegankelijkheid meer onderdeel te maken van de voorstelling. Garry Robson van Fitting Multimedia Arts noemt dit 'the aesthetics of acces'. Het ingezette middel moet meer zijn dan een kleine toevoeging alleen om het begrijpelijk te maken. Het moet een theatrale en inhoudelijke toevoeging zijn voor het hele publiek. In Engeland zijn meerdere groepen hiermee bezig. Extant is een organisatie die zich richt op kunstenaars met een visuele beperking. Fitting Multimedia Arts is een organisatie die zich bezighoudt met alle kunst gemaakt door kunstenaars met een beperking, net als Disability Arts International van the Brittish Council. Deze groepen hebben ook allemaal gewerkt met Dove acteurs of Gebarentaal binnen theater. Manieren die zij gebruiken zijn onder andere: het dubbelen van rollen door horende en dove acteurs, of het laten opnemen van gesproken tekst die in de soundscape wordt verwerkt terwijl de acteur Gebarentaal gebruikt. In ieder geval zien zij toegankelijkheid van de voorstelling als integraal onderdeel van het maakproces en de voorstelling. Zoals bij goed muziektheater wel eens de



vraag wordt gesteld of je de muziek zou kunnen weghalen, - *als je daar ja op kunt antwoorden is de muziek niet integraal genoeg gemaakt in de voorstelling*, - kun je je bij deze voorstellingen afvragen of je de middelen van toegankelijkheid zou kunnen weghalen. Het antwoord zal daarop eigenlijk steeds nee zijn. Deze middelen voegen niet alleen iets toe voor het Dove of slechthorende publiek, ook voor het reguliere theaterpubliek zijn ze een ervaring en krachtig onderdeel van de gehele voorstelling.

Deaf West gaat daar in de voorstelling Spring Awakening zelfs nog een stap verder in. Niet alleen de Dove acteurs gebaren, maar de hele cast heeft Gebarentaal geleerd. De horende acteurs zingen tegelijk ook nog eens. Dit is erg ingewikkeld vanwege de vertaling van de tekst. Die is namelijk niet letterlijk, maar de tekst is op poëtische wijze vertaald naar de Gebarentaal zodat het voor het Dove publiek een net zo rijke ervaring is als voor het horende publiek. De horende acteurs zeggen dus in twee talen tegelijk twee verschillende dingen.

Ook zijn de bewegingen tot choreografie gemaakt. De muziek is visueel gemaakt en de gebaren muzikaal. Er is choreografie ingebracht in de gebarentaal en de lichaamsbewegingen echoën bij de muziek. De gebarentaal is strak op de ritmes geplaatst, of soms juist er slepend overheen om zo ook de muzikaliteit van de taal te benadrukken of de beat zichtbaar te maken. Zo is er een wisselwerking gecreëerd. De Gebarentaal wordt de wereld in gezonden waar die vaak niet gezien wordt, en de muziek wordt de Dovencultuur in gebracht waar die vaak ontoegankelijk is geweest.

Deze manier van denken over toegankelijkheid is cruciaal. De nadruk is namelijk verplaatst van begrijpelijk maken naar vertalen. Dit lijkt misschien een klein verschil, maar het heeft verstrekkende gevolgen. De vraag is verandert naar: Hoe brengen we de klank van de muziek of de tekst het beste over? In plaats van: hoe zorgen we dat de tolk de tekst van de acteur duidelijk kan vertalen? In plaats van de gebarentolk die de acteur schaduwt zien we opeens de stem die de dove acteur schaduwt. En in Spring Awakening wordt ook met deze grens weer gespeeld omdat de stem soms opeens toch ook even handelt in het stuk.

Dit onderzoek was ook al in Nederland gestart, bij het Nederlands Handtheater. Het handtheater heeft tussen 1990 en 2015 voorstellingen gemaakt met Gebarentaal en Dove acteurs. Helaas is het door de bezuinigingen in de kunst opgeheven. Zij onderzochten veel mogelijkheden rond samenwerkingen tussen Dove en horende acteurs. Zo werkten ze veel met projecties, ondertiteling, stemtolken en het dubbelen van rollen. 'Omdat de opleidingen in de podiumkunsten voor doven niet of nauwelijks toegankelijk zijn, heeft Handtheater veel aandacht besteed aan cultuureducatie. Voorstellingen in het professionele circuit werden vaak uitgevoerd door dove acteurs die op dat gebied opleiding noch werkervaring hadden. Vandaar dat deze voorstellingen door uitvoerige educatieve trajecten werden voorafgegaan.' (Nederlands Handtheater, 2015) Zo kregen dove acteurs dus bij het Handtheater ook de kans om zichzelf te professionaliseren.

Momenteel is deze situatie niet erg veranderd, behalve dan dat het Handtheater niet meer bestaat en dus ook hun educatietrajecten zijn verdwenen. Dove acteurs kunnen nog steeds geen opleiding volgen aan de kunstacademie vanwege de communicatieve beperking. Ik vraag mij af of dit niet de grootste drempel is in het toegankelijk maken van theater. Als de Dove acteurs het theater al niet in komen, waarom zou het publiek dan komen? Als Dove acteurs de kans kregen om zichzelf te professionaliseren dan kunnen zij denk ik ook het theater maken dat een Doof publiek graag wil zien. Dan kunnen zij het theater maken dat ze altijd zelf gemist hebben en dat het horende publiek wellicht ook wel gemist heeft zonder het te beseffen.

Dat horende acteurs veel kunnen leren van hun Dove collega's is al jaren bekend. Charlie Chaplin heeft veel van zijn techniek geleerd van Dove acteurs. Hij keek bij Dove acteurs hoe zij fysiek werkten zonder tekst. (In de eerste stomme films speelden veel dove acteurs omdat die fysiek heel goed konden uitdrukken wat er gebeurde.) Chaplin nam zelfs een aantal dove acteurs



in dienst als adviseurs voor zijn spel. Hun fysieke communicatie was veel duidelijker dan die van hun horende collega's in beweging, lichaamstaal en timing.

Dit kan nog steeds ingezet worden. Door de andere manier van kijken naar communicatie kijken Dove personen ook anders naar theater. Hun observaties en ook hun manier van spelen kan heel inspirerend werken voor horende acteurs om te gebruiken in hun spel.

In Nederland is er momenteel één gezelschap dat zoekt naar de verrijking van theater door inclusie. Stichting 5D maakt theater met mensen met en zonder een beperking. Hierin zijn zij op zoek naar hoe deze 'beperking' ook een verrijking van de voorstelling kan worden. Toegankelijkheid staat hierin centraal. Momenteel maken zij een voorstelling met daarin een gebarentolk. Eerder hebben ze de voorstelling L'Ament gemaakt, een muziektheatervoorstelling met dove en horende zangers. Zij gebruiken de term 'creative acces'; toegankelijkheid op een creatieve manier onderdeel maken van de kunst, waarbij toegankelijkheid als een creatieve inspiratiebron wordt gezien en het uitgangspunt vormt van de voorstelling.

Ik weet niet of het centraal stellen van de handicap voor mij de ideale vorm is. De aandacht van het publiek gaat al snel naar de handicap toe omdat dat 'anders' is dan men gewend is om te zien op het podium. Als de voorstelling dan ook over de handicap gaat, daar helemaal op gebaseerd is en de handicap als uitgangspunt heeft, blijft er wellicht weinig ruimte over voor andere interpretatie of betekenis. Dat is bijvoorbeeld juist waar de voorstelling Ajax van Peter Sellars zo sterk in was. De voorstelling ging niet over het feit dat Ajax doof is, maar gaf wel een Dove acteur de kans om zijn kwaliteiten te gebruiken en te tonen aan de wereld. Ik wil graag dat het publiek tijdens de voorstelling de mens ontmoet, en niet de handicap. Net als ik zelf doe in mijn processen. Het publiek moet wellicht geholpen worden om een open houding aan te nemen en zo in de voorstelling echt te kunnen kijken en als het ware de voorstelling te kunnen ontmoeten. Hierin kan de maker met theatrale middelen werken om deze openheid te stimuleren bij het publiek.

Als je die openheid kunt bewerkstelligen bij het publiek en er zo voor kunt zorgen dat het publiek gaat kijken naar de personen of personages in plaats van de handicap verdwijnt een stukje van het exotistische element. De Dove acteur wordt niet meer een bijzonderheid waarvoor de voorstelling gezien moet worden, maar het publiek kan zich laten raken door de voorstelling zelf. Het Doof zijn van de acteur wordt niet meer het belangrijkste. Hierbij is het wel van belang dat de maker of regisseur helder heeft waarom deze acteur deze rol speelt. (Zoals de maker dit eigenlijk altijd helder moet hebben in het proces.) Deze keuze heeft namelijk een dramaturgische invloed waar het publiek niet omheen kan. Als deze goed verwerkt is en te volgen is voor het publiek kunnen ze denk ik ook gemakkelijker die open houding aannemen en zich laten raken of verbazen door de acteur in kwestie en de handeling uit de voorstelling.

Hierbij is het werken met toegankelijkheidsmiddelen altijd een goede optie, als je ook deze maar verwerkt in de dramaturgische keuzes. Dan voelt het publiek zich het meest serieus genomen en zijn de toegankelijkheidsmiddelen niet alleen als kleine toevoeging bij een voorstelling geplaatst.



Theatraliteit en rolneming (30-03-2018)

Ik kijk naar een filmpje van John van Gelder. *Nachtgedachten* heet het (Handtheater, 2001). *Het filmpje heeft 19 views op Youtube. 11 daarvan zijn van mij. Het filmpje raakt mij en ik kan er naar blijven kijken.* In het filmpje vertelt hij over hoe hij tot rust komt en waar hij van geniet. Hij vertelt dat horende mensen gaan mediteren om tot rust te komen. 'Ze gaan ergens zitten sluiten hun ogen en kunnen zo helemaal ontspannen.' Voor hem werkt dit niet, zegt hij. Als horende mensen hun ogen dicht doen kunnen ze nog horen wat er om hen heen gebeurt. Als hij zijn ogen dicht doet is hij volledig afgesloten van de wereld om hem heen. Hij is alleen in zichzelf en weet niet meer wat er in de ruimte verder gebeurt. Hij zegt: 'het voelt alsof ik in mijn graf lig. Niet echt ontspannen dus.' Of op het strand, waar horende mensen hun handdoek neerleggen en lekker in de zon gaan liggen. Ze sluiten hun ogen en komen helemaal tot rust. Hij zegt: 'voor mij is dat helemaal niet ontspannen. Ik heb geen idee wat er om mij heen gebeurt. Iedereen kan naar mij kijken of mijn spullen stelen. Als je doof bent moet je constant opletten wat er om je heen gaande is.'

Als John tot rust wil komen gaat hij diepzeeduiken. Hij vertelt in het filmpje over zijn ervaring, over de rust onderwater, over de kleuren en de vissen. Hij doet dit in twee verschillende shots. In het eerste shot zit hij op een stoel, hij kijkt vlak langs de camera heen, waarschijnlijk naar iemand die hem interviewt, en vertelt in gebarentaal over zijn ervaringen. De camera is om beurten ingezoomd op zijn handen en zijn gezicht. *Eigenlijk tamelijk onhandig omdat je beide nodig hebt om tot een volledig en soepel begrip van de Gebarentaal te komen. Nu zie je telkens een van de twee waardoor je eigenlijk wat informatie mist. Gelukkig is het filmpje ondertiteld en vertelt John zo rustig en beeldend dat het nog redelijk goed te volgen is, maar de cameravoering is niet helemaal optimaal.* In dit shot vertelt hij in NGT over zijn ervaringen en gebruikt dus voornamelijk zijn handen, onderarmen en gezicht. De gebaren vinden allemaal voor zijn borst en gezicht plaats (in de normale gebarenruimte dus, richting de kleine gebarenruimte) en zijn lichaam doet verder minimaal mee.

In het tweede shot zie je John staan en is de camera meer uitgezoomd. Je ziet John tot aan zijn middel en ook de ruimte om hem heen is groter. (De gebarenruimte in het shot is dus letterlijk groter geworden) In dit shot neemt hij de kijker eigenlijk mee in zijn duik. Hij vertelt over een specifieke herinnering en laat deze zien aan de kijker. Hierin maakt hij veel meer gebruik van het uitbeelden van de situatie dan in het eerste shot. Zijn mimiek is groter, zijn lichaam doet veel meer mee en ook de plaatsing in de ruimte is groter dan in het eerdere intieme gesprek. Van dit tweede shot is het veel ingewikkelder om een letterlijke vertaling te maken van wat John zegt. Hij vertelt minder zoals dat bekend is in het Nederlands, maar toont de kijker wat hij meemaakt. Hij neemt de kijker letterlijk mee onderwater. Dit zou je kunnen vergelijken met vertellend spel (Binnerts, 2002) of mime. Ook de technieken die hij gebruikt zijn daarmee vergelijkbaar. Zo schakelt hij duidelijk tussen de onderdelen van het verhaal dat hij vertelt, of toont. Hij transformeert niet met zijn hele lichaam, maar kan zo nu en dan even opgaan in de rol en springt dan weer terug naar de verteller. De acteur, of de verteller, blijft altijd zichtbaar in het hier en nu. In dit tweede shot maakt John ook veel meer gebruik van theatrale middelen zoals timing, rolneming en verbeelding. Wat zo bijzonder is aan vooral dit tweede shot is dat je het met een klein beetje context volledig kunt volgen. Als je het hele filmpje kijkt (het duurt 5 minuten en 39 seconden) dan heb je geen moeite met het volgen van wat hij vertelt in het tweede shot ook al is dat niet ondertiteld. Hij vertelt het zo beeldend en tonend dat het niet uitmaakt of je Gebarentaal beheerst of niet. Het gebruik van deze middelen en deze overdracht wil ik analyseren omdat hij dit bijzonder kundig en snel doet, iets wat theatermakers vaak zoeken bij hun acteurs.



Vooral de zeer snelle en schone wisseling van vertellen en rolnemen is bijzonder om te zien. Hij is kraakhelder en voor iedereen te volgen, ook al lijkt het alsof John niets verandert. We zien John, hij toont ons hoe hij duikt en zwemt onderwater. Daarbij kijkt hij om zich heen naar de verbeelde vissen en het koraal. Dan toont hij ook de vissen. Hier vindt de eerste grote theatrale ingreep plaats. Zijn handen wisselen van rol, die worden de vissen, maar John zelf blijft de duiker, de verteller, de observator. Hoe is dat zichtbaar? Hoe schakelt hij daar zo helder in?

Zijn focus is hierin heel belangrijk. Deze verandert op het moment dat zijn handen de vissen gaan uitbeelden. Eerst is zijn focus naar buiten gericht, op zijn (verbeelde) omgeving, zo neemt hij ons mee in zijn ervaring en maakt hij het publiek er deelgenoot van. Nu zijn handen de vissen gaan verbeelden verschuift zijn focus volledig naar zijn handen. Hij volgt de opgeroepen vissen met zijn ogen en ademhaling. Hiermee blaast hij de vissen leven in, alsof het een pop is en hij de poppenspeler. Zijn handen zijn volledig ingeleefd, maar hijzelf blijft een beetje op afstand en stuurt de vissen aan. Net als een buikspreekster kijkt hij naar zijn handen terwijl hij die tot leven brengt. Alsof hij zelf ook nog niet weet wat die zullen gaan doen. Alsof hij het niet is die zijn handen aanstuurt, maar ze zelf tot leven zijn gekomen en hij net zo benieuwd is als wij wat zijn handen zullen gaan doen. Via zijn focus stuurt hij ook de focus van het publiek. Wij kijken via hem naar de vissen die hij oproept. Het tweede opvallende punt is zijn ademhaling. Die verandert van rustig en stromend als hij zichzelf toont als duiker, naar opgewonden, snel en afgestemd op zijn handen, alsof het de ademhaling van de vissen is. Dit is zichtbaar in zijn bewegingen en mimiek, maar vooral ook hoorbaar. *Is hij zich hier bewust van? Weet ik niet. De ademhaling is duidelijk gekozen en ingezet, passend gemaakt bij wat hij doet. Wellicht is dit natuurlijk, het lijkt eerder gestileerd. Dit is natuurlijk ook voelbaar als je de ademhaling niet kunt horen. Ook als je het filmpje zonder geluid kijkt is dit zichtbaar. Maar voor een horende kijker is het auditieve aspect van de ademhaling gewoon het meest opvallend, zeker ook omdat er verder in het filmpje weinig geluid voorkomt.* Dit inzetten van de adem maakt heel duidelijk waar de focus van de kijker moet liggen. Ook hiermee stuurt hij mijn blik en kijken naar de vissen of kwallen die hij voor mijn ogen laat ontstaan.

Dan op minuut 5:09 wisselt John zelf van rol. Niet meer alleen zijn handen beelden uit wat er om hem heen gebeurt. Hij wordt zelf even de vis die hij ons toont. Deze overgang gaat wonderlijk snel en ogenschijnlijk zonder dat er iets verandert. Maar toch is het kraakhelder wat er gebeurt en dat hij nu de vis uitbeeldt. Wat gebeurt er dan? Net voor dit moment beeldt hij met zijn rechterhand een visje uit en met zijn linkerhand de anemoon waar het visje doorheen zwemt. Hierin zet hij al af en toe, in de momenten dat het visje weinig beweegt of zwemt, zijn mimiek meer aan. Hij trekt zijn wangen naar binnen en zijn ogen wijd open. Ook beweegt hij met zijn hoofd zoals het visje in zijn hand beweegt. Hiermee wekt hij het visje nog iets meer tot leven dan alleen in zijn hand. Dan, als het visje weer door de ruimte gaat zwemmen ontspant de grote mimiek weer, verschuift zijn focus opnieuw volledig naar zijn hand en beweegt zijn hoofd minder karakteristiek met de vis mee. De rol van de vis zit opnieuw alleen in zijn hand. Dan gebeuren er een aantal dingen heel snel. Hij beweegt zijn rechterhand, de vishand, naar zijn eigen hoofd. Daar aangekomen laat hij de beweging los en wisselt hij van rol. Zijn volledige lichaam wordt nu de vis. Ook de linkerhand, de koraalhand, ontspant en verliest de rol van het koraal. De extreme mimiek van zonet komt weer terug en in zijn gezicht en ademhaling is hij meteen de vis. Zijn handen gaan naar de hoogte van zijn schouders en worden daar de vinnen van het visje. Hij beweegt met zijn hele bovenlichaam zoals hij net het visje liet bewegen in zijn hand. Zijn focus is hierin verschoven van het visje dat hij buiten zichzelf uitbeeldde naar buiten toe, naar de wereld om hem heen die hij nu als visje waarneemt. Zo beweegt hij ongeveer 4 seconden als visje, waarna hij weer schijnbaar zonder iets te doen terugtransformeert naar zichzelf als verteller, zijn rechterhand wordt weer het visje en zijn linkerhand het koraal. Maar ook hier gebeurt eigenlijk heel veel tegelijk als je goed kijkt. Zijn rechterhand gaat eerst opnieuw



naar zijn gezicht om daar zagezegd de rol van het visje op te halen. Op het exacte moment dat dat gebeurt verandert de mimiek van John weer naar de meer ontspannen mimiek die hij gebruikt als hij de rol van verteller opneemt. Zijn focus verplaatst zich weer van de omgeving naar zijn hand, naar het visje dus. Zijn linkerhand laat de rol van vin los en verandert weer in het koraal dat hij daarvoor ook was geweest. En de ademhaling van John ontspant meer, en volgt opnieuw de hand. De beweging centreert zich in de handen en armen van John, zijn bovenlichaam komt meer tot rust en zijn hoofd beweegt niet meer zo erg met het visje mee als zojuist. Hij heeft de rol van visje weer losgelaten, de rol van verteller weer aangenomen en hij bespeelt opnieuw als een poppenspeler het visje in zijn handen. Je zou kunnen zeggen dat hij de rol weer heeft losgelaten en weer als zichzelf, als verteller op het podium staat. Hij ging even op in de situatie, maar nu is hij daar weer uitgestapt en toont hij het publiek wat er verder gebeurde. Deze techniek wordt veel toegepast in vertellend spel. Het is een manier om de verbeelding van het publiek te sturen en je publiek mee te nemen in de dramatische vertelling (Binnerts, 2002).

Deze rolneming is typisch voor Gebarentaal, en zorgt er onder andere ook voor dat het zo lastig is om dit tweede shot mooi te vertalen naar het Nederlands. In Gebarentaal is het niet ongebruikelijk om bij het vertellen van een anekdote een stukje van het verhaal op deze manier 'uit te beelden' via rolneming. Bijvoorbeeld bij het navertellen van een gesprek. Waar je in gesproken Nederlands dan eenvoudigweg aangeeft 'en toen zei hij', 'en toen zei ik', doe je dit in Gebarentaal meestal niet. In gesproken Nederlands houd je de rol van verteller veel meer in stand. Hoogstens verandert de toon van vertellen of gebruik je kleine bewegingen om aan te geven wie wat heeft gezegd. In Gebarentaal is het best gewoon om dit veel meer vorm te geven. Je geeft dit bijvoorbeeld aan door van positie te veranderen met je bovenlichaam, de ene kant staat dan voor alles wat jij hebt gezegd en de andere kant voor de andere persoon. Daarbij verandert je mimiek per persoon die spreekt, en de manier van gebaren, de gebaren die je kiest, tempo, ademhaling en focus. In Gebarentaal kun je in het dagelijks leven heel bewust spelen met het inzetten van deze theatrale middelen. Middelen die veel Dove mensen juist heel onbewust gebruiken, maar waar theatermakers (zeker met amateurspelers) hard aan werken om zo hun overdracht helder te krijgen.

Wat ik zo mooi vind aan dit filmpje is dat de vormgeving, de schakels en de rolneming zo ontzettend helder zijn. Heel puur en direct worden deze middelen toegepast (zonder dat je dat als publiek heel erg in de gaten hebt) die de overdracht zo sterk mogelijk maken.

Wat mij raakt in dit filmpje is de zuiverheid, de oprechtheid en de schoonheid. Ik word meegenomen in een ervaring en daardoor ervaar ik zelf ook iets. (Zoals Chiel Kattenbelt dat omschrijft: De ervaring wordt waarneembaar en ervaarbaar gemaakt. Letterlijk.) Ik geniet van de schoonheid van de bewegingen, van de rijkdom van deze taal die zo overdrachtelijk is. En ik wordt geraakt door deze man die iets van zijn ervaring toont en met mij deelt.

Vivian Bouwer heeft Taalwetenschappen gestudeerd en in haar master is zij momenteel bezig met Gebarentaal. Ik heb met haar een gesprek gehad over Gebarentaal en theater. Zij stelde mij daarin een aantal vragen en samen zochten we naar de antwoorden. Op 19 maart stelde zij mij via Whatsapp de vraag: wat maakt Gebarentaal artistiek in het theater? Ik stuurde haar als antwoord het volgende spraakbericht:

Pfff, moeilijke vraag. Dat heeft ermee te maken dat het sowieso een fysieke vorm van praten is. Daarbij is alles in het theater vormgegeven waardoor het voor het publiek soms lijkt alsof er geen toeval bestaat binnen het theater en dat alle bewegingen die de acteurs op het podium maken altijd gekozen zijn omdat dat nu eenmaal is wat het publiek ziet en het publiek overal een waarde aan toekent. Als de bewegingen dan inderdaad heel erg gekozen zijn en ook echt iets betekenen zoals in Gebarentaal is dat voor het publiek heel interessant en spannend om naar te kijken omdat ze dus een soort van bewijs hebben dat er geen toeval



bestaan binnen het theater. Waar het ook mee te maken heeft, voor mij in ieder geval, is dat het op een bepaalde manier een directere en instinctievere manier van communicatie is. Er is een Gebarentaalwetenschapper die mij gezegd heeft: gesproken taal doe je met je mond en met je hoofd, maar Gebarentaal, daar heb je je hele lichaam voor nodig. En als je je hele lichaam nodig hebt om een idee uit je hoofd uit te drukken, dan gebeurt dat met je hoofd en met je lichaam en daarmee met een deel van je ziel. En daar ben ik het heel erg mee eens. Als je iemand in Gebarentaal een verhaal ziet delen dat die persoon echt belangrijk vindt dan is dat zo indringend en spannend om naar te kijken, dat dat veel meer is dan wanneer iemand dat alleen verteld. Maar natuurlijk ligt het ook heel erg aan hoe het wordt ingezet. Net als gesproken taal. Als iemand alleen een boodschappenlijstje opdreunt wordt het alsnog veel minder spannend om naar te kijken. Maar zodra het met gevoel wordt gedaan en ingeleefd en het is iets waar iemand zich aan verbindt en dat deelt met het publiek dan is het erg mooi om te zien.

Zij kwam daarna met de volgende opmerking:

Wat je misschien wel interessant vindt: gesproken taal kun je los van de spreker waarnemen, door de spreker te verbergen of via opname. Maar Gebarentaal is onlosmakelijk verbonden met het lichaam en de identiteit van de spreker.

En daar zit volgens mij een belangrijk element voor het theater.

Speldocenten zeggen wel eens: de stem is een onderdeel van het lichaam. Dat mag je dus niet loskoppelen van de rest omdat wat je zegt dan niet verbonden is met wie je bent of wie je speelt te zijn. Zeker bij amateurspelers moet je dit regelmatig herhalen als docent/maker aangezien daar juist vaak een loskoppeling van de stem plaatsvindt. Bij Gebarentaal kun je niet zeggen dat de stem een onderdeel is van het lichaam. Het lichaam is de stem. Het is dus niet mogelijk om deze van elkaar los te koppelen. Transformatie, inleving, rolname hebben dus allemaal direct en zichtbaar invloed op het gebruik van de 'stem'. En andersom ook, de stem heeft direct zijn uitwerking op de transformatie (en de geloofwaardigheid daarvan) van de acteur. Deze totale verbinding kun je op het podium uitbuiten, zoals John van Gelder ook doet in het filmpje. Op het moment van rolname, zoals bij het visje, maakt hij de verbinding van zichzelf met hetgeen hij toont nog veel sterker door echt even vanuit de rol te tonen wat er gebeurt.

In het dagelijks leven zal dit minder sterk gebeuren, maar ook daar worden deze theatrale middelen ingezet.

Toevoeging van: 03-04-2018

Ook in reacties op mijn voorstelling Kijken, kijken, kijken heb ik hier veel over terug gehoord. Mensen waren verbaasd hoe mooi en naturel de dove amateurspelers konden vertellen op het podium. Iets waar de horende spelers veel meer moeite mee hadden. Zij leken veel meer te gaan 'spelen', uitbeelden en illustreren op het moment dat zij op het podium stonden. Dit heeft denk ik te maken met die natuurlijkheid van het vormgeven van je taal in Gebarentaal. De Dove spelers waren daar al veel meer aan gewend dan de horende spelers. Natuurlijk waren er ook theatrale technieken waar zij aan moesten wennen in de repetities, zoals groter gebaren zodat iedereen het kan zien, rustiger gebaren of stromend gebaren zodat het er poëtisch uit ziet, maar de vormgeving van het vertellen zelf viel voor hen veel natuurlijker

Ik kijk het filmpje nog een keer. 20 views. 12 daarvan zijn van mij. Het filmpje eindigt met een shot van de hand van John terwijl hij het gebaar voor vis maakt. Dan een fade naar zwart. Heel theatraal. Het gebaar gaat door, maar wij zien dat niet meer. Onze ogen zijn dicht, we weten niet hoe het verder gaat, wat er om ons heen gebeurt. Black-out, nu applaus. In stilte.



Creatierecht verwerven (24-04-2018)

Het eerste essay schreef ik op 3 januari 2018. Inmiddels is het 24 april en zijn we dus 4 maanden verder. En er ligt een scriptie. Het is gelukt om te gaan schrijven. Het is gelukt om te gaan creëren. Hoe is dat dan gelukt? Wat is er veranderd sinds het eerste essay toen ik mij afvroeg of ik überhaupt wel met deze thematiek bezig mocht zijn? Wat heb ik gedaan om tot creëren te komen en om creatierecht te verwerven?

Ik heb Gebarentaalwetenschappers geïnterviewd. Ik heb theatermakers gesproken. Ik heb zelf theater gemaakt. Ik heb de moed verloren en weer teruggevonden. Mijn voorstelling heeft gespeeld op een Dovenfestival en ik ben de volgende twee voorstellingen aan het plannen. En ik heb geschreven. Ik heb boeken gelezen. Ik heb gebaren geleerd. Ik heb Dove vrienden gemaakt. Vanuit de vastgelopen angst om het fout te doen en om respectloos te werk te gaan, ben ik tot schrijven en creëren en leven gekomen. Hoe dan?

Om eerlijk te zijn heb ik nog steeds geen idee. Ik heb de antwoorden nog lang niet gevonden en die zal ik wellicht ook niet vinden. Het blijft een voortdurende zoektocht. Dit onderzoek stopt niet hier. De komende jaren, en misschien wel voor altijd, zal ik me dezelfde vragen blijven stellen. Niet om het antwoord te vinden, maar om integer te kunnen blijven werken en onderzoeken. Ik zal me blijven afvragen waarom ik iets wil maken of wil doen. Wat het voor mij betekent. Wat mijn plek is in het geheel. Hoe ik sta ten opzichte van dat wat ik meemaak. Wat de functie is van dat wat ik maak. Of ik het recht heb om te doen wat ik doe. Of ik het recht heb om te maken wat ik maak. En misschien is dat wel heel goed.

Ik kan nu alleen beschrijven wat ik heb gedaan en hoe ik er nu tegenaan kijk; specifiek gericht op mijn situatie. Of het ook op een andere situatie toepasbaar is weet ik niet. Misschien wel.

Ik schrijf over het recht om iets te doen of te maken, het recht om vragen te stellen of het recht om te creëren, de toestemming om iets te doen. Een recht is iets wat je toegekend krijgt. Het recht zoals ik het hier bedoel zou ook een privilege of een voorrecht genoemd kunnen worden, met als definitie: 'een privilege is een recht dat aan een persoon, een groep personen of een organisatie wordt toegekend om deze meer of andere rechten te geven dan waarop men normaal aanspraak maakt. Men verkrijgt een voorrecht.'⁷ Iemand moet mij dus toestemming geven om dit te doen. Voor mijn gevoel moest ik permissie krijgen om deze scriptie te schrijven en de voorstellingen te maken, en het kan mij ook weer afgenomen worden. Ik moest het creatierecht verwerven. Maar waar het dan vandaan moest komen wist ik niet.

Nu zou ik zeggen: het komt van twee kanten. Dit creatierecht komt van de ander, in dit geval de Dove mensen met wie ik heb gewerkt, die ik heb gesproken. Zij hoefden mij daarin niet letterlijk toestemming geven om dit te doen, maar ik wilde niet dat ze het zouden afkeuren. Ik was bang om hen te kwetsen of hun cultuur respectloos te behandelen. Dus ik zocht bij hen een goedkeuring, een toestemming, een permissie om dit uit te werken. Zodra ik een hint van afkeuring voelde moest ik dat heel serieus nemen van mezelf en dat onderdeel heel goed bekijken. Wat wilde ik daar? Waar kwam die afkeuring vandaan? Wat moest ik daarmee? Deze afkeuring stuurde mij elke keer weer bij. Hij zorgde ervoor dat ik scherp bleef, oprecht. Dat ik niets kon doen waar ik zelf eigenlijk ook niet achter stond omdat ik dat meteen teruggespiegeld kreeg. Ik moest dus eerst al zelf bekijken of ik vond dat ik het recht had om iets te doen. Ik moest richting mezelf kunnen verantwoorden waarom en hoe ik aan het werk was. Zoals ik al zei wilde ik vol respect te werk gaan. Ik wilde oprecht en integer zijn. En ik wilde vanuit verbinding werken. Steeds moest ik daarvoor bij mijzelf nagaan of dat het geval was. Pas als dat zo was kon ik mijzelf de permissie geven om met dit project door te gaan; om deze scriptie af te schrijven of de voorstellingen af te maken.

⁷ bron: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Privilege_\(recht\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Privilege_(recht))



Ik heb me lang afgevraagd wat ik dan precies moest doen om mezelf toestemming te geven om deze scriptie te schrijven. Dat was eigenlijk door het vanuit verbinding te doen. Vanuit verbinding en integriteit. Bij ieder essay moest ik mijzelf opnieuw toestemming geven om over Gebarentaal en Dovencultuur te schrijven en om hiermee bezig te zijn als horende. Ik ben me dus constant bewust geweest van mijn situatie, van mijn verhouding tot wat ik schreef en waar ik mee bezig was.

Wat ik belangrijk vond ik dit onderzoek was dat ik wist waar ik het over had. En dan niet alleen rationeel gezien, maar ook gevoelsmatig. Ik moest mij verbinden aan mijn thema, aan mijn onderzoek, met meer dan alleen mijn hoofd; met mijn hart. Dit zou je noodzaak kunnen noemen. Dit zou je persoonlijke verbinding kunnen noemen. Ik wilde mij in ieder geval verdiepen in Dove mensen, Gebarentaal en de Dovencultuur zodat dat ook iets met mij te maken zou gaan hebben. Als ik over een groep mensen spreek, of theater met ze maakt, vind ik het belangrijk om ze te leren kennen. Niet alleen als groep, maar vooral als mens. Ik heb gezocht naar overeenkomsten tussen mijzelf en de ander. En daardoor heb ik ook de verschillen gezien en gevoeld. Ik ben me bewust geworden van hoe veel ik vertrouw op mijn gehoor. Ik ben me bewust geworden van hoe weinig verschil ik zie tussen handbewegingen. Ik ben me bewust geworden van hoe nonchalant ik praat en hoe onhandig ik gebaar.

Hiernaast heb ik ook gekeken naar mijn omgeving. Naar Dove en horende mensen in mijn omgeving, naar hun reacties op wat ik deed, wat er gewend of gewenst was. Daarin zocht ik naar een goedkeuring van wat ik deed. Ik hoopte op een permissie om te doen wat ik wilde doen.

Ik stelde vragen om de onderdompeling zo groot mogelijk te maken. En om vooral niet iets aan te nemen waar ik eigenlijk niets van wist.

Dit vond ik ook een belangrijk onderdeel van hoe ik heb gewerkt en hoe ik denk dat je op een mooie en veilige manier kunt werken met mensen; het bewust innemen van de onwetende rol. Hiermee bedoel ik dat ik wist dat ik een buitenstaander was. Ik wist dat ik iets ging maken met en over een cultuur waar ik zelf geen onderdeel van was. En ik wist dat ik heel weinig wist over hoe dat dan zou moeten. Dat bewustzijn over die positie heeft mij heel veel ruimte gegeven. Het gaf mij de ruimte om vragen te stellen. Om het nog niet te weten, maar wel te willen leren. Om als nieuwkomer een blik te werpen in een wereld die ik niet kende. Niet voyeuristisch bedoelt, maar als oprecht onderzoek. Om zo ook echt zo veel mogelijk te weten te komen over de cultuur waar ik mee werkte. Om me helemaal te verdiepen in de sociale historie, de maatschappelijke context en de persoonlijke verhalen. Deze kennis had ik voor mijn gevoel nodig om vanuit daar te werk te kunnen gaan. Zodat ik goed beslagen ten ijs kwam. Zodat ik niet onwetend zou blijven.

Maar het gaf me ook een verantwoordelijkheid. Een verantwoordelijkheid om te reflecteren op die positie, om te bedenken wat ik dan wel had en wel wist. Waar ik vandaan kom en hoe ik tegenover de wereld sta. Hoe ik naar de wereld kijk en hoe dat verschilt van de wereld waar ik nu in terecht was gekomen. Daarnaast moest ik, om de bewust onwetende rol in te nemen, openstaan voor de ontmoeting. Helemaal, met alles wat ik had. Tenminste, dat vind ik noodzakelijk. Hiermee bedoel ik dat ik mensen moest ontmoeten, een taal die ik niet begreep moest ontmoeten en me daarmee moest gaan verbinden. Ik moest me daardoor laten raken zodat het iets met mij kon gaan doen. Een ontmoeting met een persoon, een inhoud en een sociale context. En dan echt de confrontatie aan durven gaan. Echt kijken, luisteren en voelen. En dit is spannend, omdat dit een wereld was die ik niet kende. Omdat dit iets deed met de wereld die ik wel kende. Omdat het vraagt zette bij mijn manier van kijken en leven. Die confrontatie moest ik aangaan. Om zo bewust te zijn van het feit dat ik niks weet en alles te kunnen leren en mogen ervaren.



Deze houding zou ik graag zo lang mogelijk vasthouden, ook al is het zo verleidelijk om vast te houden aan dat wat je een keer hebt ontdekt. Iets weten is veiliger dan iets vragen. Door telkens weer opnieuw jezelf open te stellen en oprecht te gaan onderzoeken loop je telkens weer het risico dat je alles moet herzien. Je kunt niet blind leunen op een eerdere ervaring, je kennis of trucs. Je bent altijd aan het leren en in ontwikkeling.

En zoals dit bewustzijn altijd in ontwikkeling is, is je identiteit dat ook. Je kunt er nooit zomaar van uitgaan dat je weet wie jij bent of wat jij weet, bij elke nieuwe situatie kan dat weer anders zijn en daar moet je naar durven kijken. Ik ben me heel bewust geworden van wie ik nu ben, hoe ik nu in de wereld sta en van wat ik nu wel en niet weet. Als hier iets in verandert kan ik dit opmerken en me daar opnieuw toe verhouden. Of dat probeer ik in ieder geval. Er is in mijn zoektocht nog geen moment gekomen dat ik mijzelf of het antwoord gevonden heb. Of misschien dacht ik dat voor heel even, maar dan kwam ik iets nieuws tegen en moest ik me daar weer toe verhouden. Dit is zowel beklemmend als verruimend. Ik vind het spannend om te weten dat ik altijd zal blijven zoeken, omdat deze open houding spannend is en soms pijnlijk kan zijn. Daarom is de rol van docent (of Teacher) soms zo verleidelijk. Dan kun ik me verschuilen achter kennis en autoriteit. Maar de ruimte om te blijven zoeken is fantastisch, om vragen te stellen, om het antwoord niet te hoeven weten. In dat gebied doe je de mooiste ontdekkingen en kan er een verrijking plaatsvinden van jou als persoon. Daar zou ik dus veel liever opereren.

Wel ben ik me bij het schrijven van deze scriptie, het maken van deze foto's en het onderzoeken op theateraal gebied steeds blijven afvragen of dit misschien ook toe-eigening is van het creatierecht. Is dit toe-eigening van elementen uit de Dovencultuur? Misschien. Maar misschien ook niet. Ik hoop dat het gezien kan worden als een samenwerking en een onderzoek binnen twee culturen. Mijn streven was nooit om hier zelf beter van te worden. Ik wilde niet als cool gezien worden omdat ik Gebarentaal gebruikte. Mijn doel was om iets wat ik echt heel mooi en heel waardevol vind te laten zien en dat te onderzoeken, omdat ik denk dat er een grotere waarde in ligt voor de maatschappij als geheel en voor mij als persoon. En ik heb dit altijd gedaan samen met mensen die een meer natuurlijk creatierecht hadden dan ik. Hiermee bedoel ik mensen die de Gebarentaal als eerste taal gebruiken; de Dove mensen met wie ik heb gewerkt, die ik heb gesproken en die mij hebben geholpen.

Heb ik dan nu creatierecht? Ja en nee. Voor nu, voor dit essay, voor deze scriptie, ja. Voor ieder ander project wat ik ooit zal willen doen? Nee. Nu nog niet. Dat recht moet ik dan weer verwerven. Telkens opnieuw moet ik mijzelf aan het project verbinden en open staan voor alles wat er dan plaatsvindt. Ik moet dan nieuwe en andere vragen stellen, of misschien wel precies dezelfde als nu maar dan in een andere context. Ik zal dan weer veranderd zijn en de wereld net zo goed. Dat project zal andere kwaliteiten van mij vragen en mij op een andere manier raken dan dit onderzoek nu.



Toekomstdroom (27-04-2018)

Hoe nu verder?

Zoals ik eerder ook al schreef houdt dit onderzoek hier niet op voor mij. Ik heb nog genoeg onderzoeksvragen staan waar ik me de komende tijd en jaren in zal verdiepen. Deze vragen kunnen wellicht een grote invloed hebben op de rest van mijn werk.

Zo wil ik me onder andere nog verdiepen in:

- De historie van gebaren in theater, gesticulatie. Ontstaan vanuit de retorica en toen overgenomen op het toneel. Vroeger lagen die gebaren heel strak vast en begreep iedereen deze gebaren op het podium. Tegenwoordig is dit veel minder aanwezig. Waar is het nog terug te zien? Welke elementen zijn er overgebleven en welke zijn verloren gegaan? Hoe is deze ontwikkeling verlopen?
- Paulo Freire en zijn pedagogie van de onderdrukten. Vanuit zijn theorie is het theater van de onderdrukten ontstaan en later ook forum-theater. Wat houdt zijn theorie precies in en hoe zou je die tegenwoordig nog kunnen gebruiken? Kun je zijn theorie een stap verder brengen in onze maatschappij? Hij denkt dialectisch, maar als je dat in een triadische gedachtegang brengt, wat ontstaat er dan?
- Waarom willen mensen een andere cultuur adopteren? Of waarom willen kunstenaars met een andere cultuur werken? Mis je iets in je eigen cultuur? Of wil je werken met het romantische beeld van de andere cultuur wat je hebt als je de cultuur nog niet volledig doorleefd hebt? En wil je dat beeld dan ook per se behouden?
- De overeenkomsten en verschillen tussen Gebarentaal en mime. Hoe kan het één het ander verrijken? Welke elementen kennen een overlap en wat is de kracht daarvan? Welke ondersteuning kan Gebarentaal bieden in de mime?
- De verhalen van de Dovencultuur. Zijn er sprookjes, mythen, verhalen die specifiek zijn voor de Dovencultuur? Stukken historie die kenmerkend zijn naast de onderdelen die ik al ontdekt heb? Zijn er bijvoorbeeld Dove prinsessenverhalen, of hoofdpersonen in kinderboeken?
- Werken vanuit integriteit, als docent, als maker, als speler en als mens. Wat kan ik doen om mezelf te blijven sturen in die integriteit? Hoe bescherm ik mijzelf in mijn openheid?

En ik ben bezig de taal echt te gaan leren. Zo kan ik de ontmoetingen nog oprechter ondergaan en uiteindelijk misschien zelfs regisseren in Gebarentaal.

Na mijn afstuderen blijf ik namelijk werken met Dove acteurs en zal ik me dus ook telkens opnieuw blijven verhouden tot de Dovencultuur. Momenteel ben ik bezig met het oprichten van een stichting waarmee ik theater wil maken met Dove en horende acteurs. Een plek waar jong Doof talent een kans krijgt om zich te ontwikkelen en te professionaliseren, waar horende acteurs de kans krijgen om te werken met Dove acteurs en andersom. Ik wil voorstellingen maken waar toegankelijkheid niet het stokpaardje is, maar die gewoon toegankelijk zijn. Voorstellingen die over heel andere dingen gaan, maar waarbij de toegankelijkheidsmiddelen zijn ingezet omdat ze mooi zijn en iets toevoegen. Voorstellingen waar bijna toevallig een Dove acteur in speelt. Niet omdat hij Doof is, maar omdat hij de rol mooi speelt en het een interessant licht werpt op de thematiek van de voorstelling.



Woord van dank (28-04-2018)

Ik wil een aantal mensen bedanken voor alle hulp en ondersteuning tijdens het schrijven van deze scriptie.

Bart, dankjewel voor alle mooie gesprekken. Alle uren die ook jij in dit werk hebt zitten. Dank voor alle harten onder de riem en steuntjes in de rug. Voor het samen zoeken naar woorden of gedachten. En voor de feedback, zelfs op je vrije dagen. Zonder jou en jouw vertrouwen had hier geen scriptie gelegen want dan had ik alles al vijf keer weggegooid.

Sarah, dankjewel voor de frisse blik. Voor het aansporen tot persoonlijk zijn en concreet worden. Ik vond het leuk om mijn gedachten aan jou uit te leggen en jouw gedachten daarna terug te krijgen.

En dan natuurlijk wat credits voor de foto's.

Fotograaf: Emmy Kolkman (En wat een heldin! In één middag 800 foto's gemaakt waarvan deze 52 uiteindelijk in mijn scriptie terecht zijn gekomen.)

Model: Gomer Otterspeer (Dankjewel voor je humor, je geduld en je mooie gebaren)

Extra handen: Moene Roovers, Jesse van der Wel, John Wooters en Caurena Bernabela.

Ook wil ik iedereen bedanken die ik heb geïnterviewd. Dankzij jullie kennis en openheid heb ik dit kunnen schrijven. Ik heb lang niet alles gebruikt wat jullie me hebben verteld, maar ik neem het wel met me mee. Prof. dr. O.A. Crasborn, mw. prof. dr. E.M. Beppie van den Bogaerde, Iris Stam, Vivian Bouwer en mijn theatermeester Erik Vos.

En de cast van de voorstelling Kijken, kijken, kijken wil ik bedanken voor hun openheid. Jullie zijn het onderzoek met mij aangegaan en hebben alles gedeeld. Dankjewel Ali Shaffiee, Esther Janssen, Ruben Eusman, Francis van der Veer, Artie de Kraker, Sharita van der Wal, John Peters, Maroeska Valk en Fonge Frieling. Ik heb zo veel van jullie geleerd!

En tot slot Annika Heijna, dank voor de spellingscontrole. Zonder jou was dit een ramp om te lezen.



Fotoverantwoording

Pagina 4.

Twijfelende/wiebelende vingers. Denkend over wat het volgende woord gaat worden. Vergelijkbaar met 'eehm' bij gesproken taal.

Pagina 10.

Het gebaar voor cultuur. De hand in C-vorm. Een rustige draaiende beweging langs het hoofd.

Pagina 16.

Het gebaar voor delen. Het delen van eten, of van cultuur.

Pagina 18.

Trots. De duim wijst omhoog met de andere hand daar plat bovenop. Samen bewegen ze voor de borstkas omhoog.

Pagina 20.

Doof. Twee vingers tikken zachtjes twee keer op het oor.

Pagina 22.

Ontmoeting. De wijsvingers omhoog als twee mensen. Deze worden naar elkaar toe gebracht. Ze ontmoeten elkaar.

Pagina 28.

Wereld. Met twee handen, palmen omlaag naast elkaar. Dan bewegen ze langs de omtrek van de wereld omlaag.

Pagina 32.

Liefde. Met open hand langs het hart omhoog strijken.

Pagina 34.

Een hand-vorm die in NGT niet bestaat. Komt uit de Amerikaanse Gebarentaal, ASL. Jongeren in Nederland gebruiken hem wel. In deze foto: jezelf op de wereld plaatsen.

Pagina 36.

I Love You in International Sign. De vingers spellen de eerste letter van ieder woord.

Pagina 46.

Zenuwtrekje in de hand. De hand in twijfel.

Pagina 48.

Theater. De wijsvinger en middelvinger naar buiten. De handen bewegen om beurten heen en weer in het horizontale vlak.

Pagina 62.

Pratende handen. De handen tijdens een gesprek.

Pagina 68.

Een hand-vorm die in NGT niet bestaat. Komt uit Italiaanse Gebarentaal. Jongeren in Nederland willen hem wel gaan gebruiken omdat hij meer expressief is.

Pagina 78.

De handen tijdens een verhaal. Een mop over een draak en een piloot.

Pagina 90.

Kracht. De handen in vuisten. Ze bewegen vanuit de ellebogen krachtig omhoog naar de borst toe.

Pagina 102.

Finish. (ASL) de handen licht overlappend voor de borst, vingers gespreid. Dan bewegen naar voren en omlaag uit elkaar.



Begrippenlijst

ASL

Amerikaanse Gebarentaal. American Sign Language.

Culturele toe-eigening

Culturele toe-eigening (Engels: cultural appropriation) is de overname of het gebruik van elementen van een bepaalde cultuur door een andere cultuur.

Deaf Gain

Het idee dat Doof zijn geen handicap is, maar ook iets brengt. Zo zijn dove mensen vaak beter in het leggen van ruimtelijke verbanden, het onthouden en lezen van gezichten, en het herkennen van afbeeldingen. Door deze intellectuele, creatieve en culturele pluspunten te bekijken van het Doof zijn, wordt gepoogd het stigma te verminderen.

Deaf Pride

De trots die veel Dove mensen voelen voor hun cultuur, hun taal en hun Doof-zijn. Met het populaire motto: 'Dove mensen kunnen alles... behalve horen.'

Diepdoof

Zeer zwaar gehoorverlies. Vanaf 110dB verlies. Enkele lage tonen of trillingen in de nabijheid worden nog waargenomen.

(meer informatie: <https://www.doof.nl/hoorbibliotheek/gehoorverlies/gehoorverlies/>)

Doof/doof

Je bent doof als je heel slecht of helemaal niets kunt horen. In Nederland noemen we iemand doof als hij 90dB of meer gehoorverlies heeft. De audiologische definitie van doof zijn is 'niet kunnen horen'. Een groot deel van de dovengemeenschap ziet zichzelf als een minderheidsgroepering met een eigen taal en cultuur. Zij zien doof zijn niet als een gemis of een handicap en noemen zichzelf Doof met een hoofdletter D.

Dovencultuur

Dovencultuur is de term die wordt gebruikt ter aanduiding van mensen die cultureel doof zijn in tegenstelling tot mensen die doof zijn vanuit een medisch perspectief. Ook mensen die horend of slechthorend zijn kunnen onderdeel zijn van de Dovencultuur. Cultureel dove mensen beschouwen doofheid niet als een handicap, maar als een pluspunt. Het Doof zijn en de gebarentaal als gemeenschappelijke minderheidstaal zorgt voor een sterk eenheids-gevoel binnen de dovenwereld.

Gebarenruimte (groot/klein)

De locatie van het gebaar bevindt zich altijd binnen de gebarenruimte. De gebarenruimte is op te delen in 3 stukken. De kleine gebarenruimte, vlak voor de borst, dichtbij het lichaam. De neutrale gebarenruimte, zo'n 20 tot 30 cm van het lichaam. En de grote gebarenruimte, zo ver als de armen kunnen strekken. Gebaren in de kleine gebarenruimte kan vergeleken worden met fluisteren. Gebaren in de grote gebarenruimte lijkt meer op voordragen of schreeuwen.

Laatdoof

Na een periode van toenemende slechthorendheid geleidelijk aan doof worden wordt ook wel laatdoofheid genoemd.

Minderheidscultuur

Een culturele minderheid. Bijvoorbeeld Marokkaanse Nederlanders of Dove mensen. Een cultuur die afwijkt van de dominante cultuur.

Moedertaalgebaarder

Iemand die gebarentaal als eerste taal aangeleerd heeft gekregen. Vaak bijvoorbeeld dove kinderen van dove ouders of horende kinderen van dove ouders.



NGT

Nederlandse Gebarentaal, de gebarentaal die Nederlandse doven gebruiken voor de onderlinge communicatie. Rond de dovenscholen zijn er verschillende dialecten ontstaan. Zo heb je dus gebaren uit Groningen, Rotterdam, Amsterdam, Voorburg en Sint Michielsgestel.

NmG

Nederlands met Gebaren. Gesproken Nederlands ondersteund met gebaren. De belangrijkste woorden worden ook in gebaren weergegeven. De grammatica van het gesproken Nederlands wordt aangehouden.

Oralisme/oralistische beweging

De gedachte dat het voor dove kinderen beter is om opgevoed te worden met spraakafzien en spreken dan met gebaren. Deze beweging stelt dat het gebruik van Gebarentaal zorgt voor sociale isolatie van dove mensen. Tegenover het oralisme staat het manualisme. De beweging die er juist voor pleit dat kinderen met Gebarentaal worden opgevoed omdat ze dan op een natuurlijke manier een moedertaal aangeleerd kunnen krijgen.

Plotsdoof

Als men in relatief korte tijd plotseling geheel doof wordt, dan spreekt men van plotsdooftheid. Dit gehoorverlies ontstaat meestal binnen een paar seconden tot minuten. (Doof, 2018) mogelijke oorzaken zijn: hersenvliesontsteking, ongelukken of doorbloedingsstoornissen.

Pre-linguïstisch doof

Prelinguaal betekent letterlijk 'voor de taal'. Iemand die prelinguaal doof is, is doof voordat de ontwikkeling van gesproken taal op gang is gekomen. Deze mensen zijn vaak doof geboren of doof geworden voor het derde levensjaar. Leren praten is voor prelinguale doven vaak moeilijk. Ze leren praten door te kijken en te voelen. Doordat ze zichzelf niet kunnen horen hebben ze vaak een typisch 'doven-accent'.

Postlinguaal betekent letterlijk 'na de taal'. Iemand die na de ontwikkeling van gesproken taal doof is geworden, is postlinguaal doof. Zo kun je bijvoorbeeld als kind of als volwassene doof worden als gevolg van een hersenvliesontsteking of door een ongeluk. (Doof, 2018)

Spraakafzien

In de volksmond liplezen genoemd. Het aflezen van klanken van iemands mond gecombineerd met informatie uit non-verbale informatie zoals mimiek en lichaamstaal. Spraakafzien kun je oefenen bij een logopedist.

Taaldeprivatie

Beperkt toegang tot taal, vooral tijdens de vroege kindertijd, dat meetbaar taalverwerving beïnvloedt en / of andere aspecten van ontwikkeling die afhankelijk zijn van taal (cognitief, academisch, sociaal-emotionele gezondheid).



Geraadpleegde bronnen

- Arden, M. (2014). *Spring Awakening*. (M. Arden, Regisseur, Deaf West, Uitvoerend artiest) Rosenthal Theatre, Los angeles, USA.
- Auletta, R. (1986). *Ajax*. (P. Sellars, Regisseur, American National Theatre, Uitvoerend artiest) Holland festival, Amsterdam.
- Baker, A. (2008). *Gebarentaalwetenschap - een inleiding*. (B. v. Anne Baker, Red.) Amsterdam: Uitgeverij van Tricht. doi:9789077822333
- Binnerts, P. (2002). *Toneelspelen in de Tegenwoordige Tijd – Een Veldboek voor het Vertellende Toneel*. Amsterdam: IT&FB. doi:9789064036149
- Bolier, W. (2012, 04 21). *blog van Wouter Bolier*. Opgehaald van www.driehoer.nl: <http://www.driehoer.nl/content/2012/09/170-Hz-verbazingwekkend>
- Doof. (2018). *Doof.nl hoorbibliotheek*. Opgehaald van Doof.nl: <https://www.doof.nl/hoorbibliotheek/gehoor/doof-2/>
- Freire, P. (1972). *Pedagogie van de onderdrukten*. (J. E.-V. Vries, Vert.) New york: in den Toren, Baarn. doi:9060744527
- Handtheater (Regisseur). (2001). *2001 Nachtgedachten met John van Gelder* [Film].
- Josten, D. E. (2007, juni 1). *de positie van doven en zwaar slechthorenden op de arbeidsmarkt*. Opgehaald van bht informatie: <http://www.bhtinformatie.nl/pdf/rapportdvarbeid.pdf>
- Kersbergen, S. (2018, maart). *Kijken, kijken, kijken*. (S. Kersbergen, Regisseur, & E. J. Ali Shafiee, Uitvoerend artiest) TivoliVredenburg - Sencity Festival, Utrecht.
- Nederlands Handtheater. (2015, juli 1). *Educatie van het Handtheater*. Opgehaald van Website van het Handtheater: <http://www.handtheater.nl/educatie/216>
- Nzume, A. (2017). *Hallo witte mensen*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Palmer, P. J. (2005). *Leraar met hart en ziel*. Groningen: Wolters-Noordhoff. doi:9001704891
- Rorty, R. (1989). *Contingency, Irony, and Solidarity*. Virginia: University of Virginia.
- Sacks, O. (1990). *Stemmen zien*. (J. d. Bekker, Vert.) California: University of California Press. doi:9789029071505
- Solomon, A. (2016). *Ver van de boom*. (C. v. Jos den Bekker, Vert.) Amsterdam: Nieuw Amsterdam. doi:9789046818725
- Sullivan, D. (1986, september 02). Stage Review: Sellars' 'Ajax'--more Than Games. *LA Times*.
- Verstraete, P. (2007, september). Het exces in het luisteren - performativiteit van geluid in theater. *Etcetera*(25), 25-30. doi:P309488
- Vertraete, P. (2006). De microfoon als interface. (C. K. Henk Havens, Red.) *Theater & Technologie*. doi:90-70892-82-0
- Vos, E. (2014). *Herinneringen van een regisseur: een wereld van beeld en verbeelding*. Amsterdam: International Theatre & Film Books.

