

Drama Boys and Girls

Hanke Drop, Peter Rombouts en Marjolijn Zwakman

'Life is not a problem to be solved, it is a mystery to be lived.'

Osho. Uit: *Intimacy, Trusting Oneself and the Other*

Iets van de wereld maken. Iets van je leven maken. Iets van dit moment maken. Als mens hebben we de mogelijkheid om te maken en te creëren. We hebben het potentieel om vanuit creatiekracht te werken met onze ervaringen, ontmoetingen, gedachten en ons voelen. Zo maken we ons eigen leven en de wereld om ons heen zinvol door er zelf in te verschijnen, want dat is wat je als maker doet. De maker voegt iets van waarde toe. We 'geven zin' door met wat bestaat iets nieuws te maken. In dit artikel onderzoeken wij wat de betekenis is van dit maken in zingeving. Hoe werkt dat? Welke vragen roept dat op? Waarom doet het ertoe?

Inleiding

Wij zijn een klein interdisciplinair gezelschap, voortkomend uit de Werkplaats Muzisch Onderzoek van het lectoraat Kunst en Professionalisering (HKU) 2019-2020. Marjolijn was daarin toegetreten als performance-kunstenaar; Annemiek als docent en beeldend kunstenaar; Peter als danser en organisatie-deskundige; Sietske als psycholoog en HKU masterstudent Crossover Creativity; Henne als lichaamsgericht psychotherapeut; en Hanke als docent en onderzoeker.

Hanke: Wat hier voor je ligt is het gevolg van het ons toe-eigenen van een makersproces, namelijk het ons eigen-maken van de wijze waarop de film 'Drama Girl' door filmmaker Vincent Boy Kars is gemaakt. Met de opzet van deze film zijn we als experimentele groep makers van verschillende pluimage een eigen makersproces ingegaan. De gemeenschappelijkheid in onze groep zit in het muzisch onderzoekend werken aan het thema 'belichaming'. Daarbij staat de vraag centraal: 'welke rol speelt het lichaam in kennis maken?' Om de volgende sessie voor te bereiden stuurde Peter begin april 2020 (Nederland was net in de 'intelligente lockdown') een appje aan Marjolijn: 'Ha! Heb een idee voor onze belichaamde onderzoeksgroep. Misschien om toch via zoom met elkaar te werken. Het idee is naar aanleiding van *Drama Girl*, namelijk dat we een scene maken uit de biografie van een van ons. Als iedereen die film zou bekijken, is het meteen duidelijk. Wat denk je? Binnenkort nog doorpraten?'

Marjolijn antwoordde: 'Ha! Goedemorgen! Ik vond de vrijdagsessie via zoom ook heel goed werken. Ik kan vanavond *Drama Girl* [<https://www.2doc.nl/documentaires/series/2doc/2020/drama-girl.html>] kijken. Daarna verder doorpraten?'

Marjolijn maakte een korte handleiding van hoe ieder een sleutelscène uit haar of zijn eigen leven kon schrijven. Een sleutelscène is een gebeurtenis, waardoor het verhaal een wending neemt. De hele situatie komt er anders uit te zien voor de hoofdpersoon. Peter vertelde van zijn fascinatie voor de film *Drama Girl*. Die fascinatie was gelegen in de vraag hoe je met ervaringen in het echte leven iets nieuws kunt maken wat nieuwe betekenis kan laten ontstaan. Juist door er iets van te maken. Zijn voorstel was om hier samen aan te gaan werken. Dit voorstel stuurden ze naar de rest van de groep. Daar kwamen heel enthousiaste reacties op en toen is het een reeks van zeven zoomsessies 'Drama Boys and Girls' geworden.

Marjolijn nam na afloop het initiatief om een artikel over dat wat deze vorm aan ervaring opriep te schrijven, Peter en ik kregen daar toen ook veel zin in. Omdat we vanuit eigen ervaringen schreven klinken de stemmen van de verschillende schrijvers c.q. ervaringshouders. Deze meerstemmigheid maken we expliciet ('wie is hier nu aan het woord?').

De totstandkoming van dit artikel is congruent met wat we als vorm maakten: er is geen leider van wie deze vorm is. Het gaat om het toevoegen aan elkaars kwaliteiten. Zowel de vorm als dit artikel zijn gemaakt in gemeenschappelijkheid, en dat heeft ook iets kwetsbaars. Als je daadwerkelijk wil toevoegen op elkaars werk moet je binnen laten komen wat het effect is van het gemaakte, je laat een stuk controle los.

Wat ook kwetsbaar kon zijn en in elk geval spannend was, was dat we als makers gingen werken met persoonlijk materiaal van een van ons: dit 'eigen' materiaal werd ook ineens van ons allemaal. In dit artikel lichten we uit waar dit toe kan leiden. En hoe je zelf met deze rijkdom aan inzichten en ervaringen kunt werken.

Voordat we daar terecht komen vertellen we eerst iets over de film 'Drama Girl'. Vervolgens gaan we in op wat gedeeld makerschap

van je vraagt; we beschrijven de vorm 'Drama Boys and Girls' en maken deze toegankelijk; we gaan in op of er onder het werken met iemands sleutelscène eigenlijk een vraag lag. En als dat zo was, wat dat dan voor vraag was; we bespreken hoe belangrijk het was of iemand de regie had; daaruit kwam voort hoe voor ons veiligheid wel of niet een rol speelde, en hoe dat interfereerde met de ervaring om aan anderen 'jouw verhaal' toe te vertrouwen. We onderzochten hoe de ervaring was met het plezier en de ernst van spel en hoe dat doorwerkte; tot slot vertellen we iets over hoe we het hebben ervaren om deze zeven sessies online te doen.

Film Drama Girl en de regisseur

Marjolijn: De film *Drama Girl* gaat over hoofdpersoon Leyla die verschillende sleutelscènes uit haar eigen echte leven naspeelt. Haar ouders worden gespeeld door acteur Pierre Bokma en actrice Elsie de Brauw. Regisseur Vincent Boy Kars geeft Leyla de kans om persoonlijke levensgebeurtenissen uit te spelen en is zelf ook als begeleider van dat spel in de film te horen en te zien. We kijken bijvoorbeeld mee hoe hij Leyla regieaanwijzingen geeft om een monoloog te houden voor haar vader die opgebaard ligt onder een veld van kleurige bloemen. We zien als kijker de wisselwerking tussen Leyla en de regisseur waarin Leyla een sleutelscène speelt en Vincent mee neemt in hoe die in haar ogen 'waarheidsgetrouw' gespeeld moet worden. En de inbreng van Vincent die suggesties doet om de scène nog op te helderen, of zelfs een wending te laten nemen die in de werkelijkheid niet heeft plaatsgevonden. Zoals de scène waarin acteur Pierre Bokma in de rol van haar vader herrijst uit de dood en Leyla nog een vaderlijke boodschap meegeeft.

Later bekeek ik het programma 2Doc [<https://www.2doc.nl/documentaires/series/2doc/2020/drama-girl.html>] waarin Nadia Moussaid Vincent Boy Kars interviewt over zijn intentie achter het maken van de film. Hij verteld dat hij twijfelt over zijn eigen

rol in de film die pas goed tot hem doordrong toen hij zichzelf terugzag op beeld in de montagekamer. Hij vraagt zich hardop af of hij niet te veel in de rol van therapeut schoot (zonder therapeut te zijn) naar hoofdpersoon Leyla en of hij zichzelf niet meer als persoon had moeten inbrengen in het maakproces. Wij kenden deze dilemma's van de maker niet toen wij met zijn film aan de slag gingen. Maar dit wetende stelde Peter voor om Vincent een mail te sturen en hem te vertellen waar zijn film ons toe aangezet heeft. Het lijkt ons boeiend om Vincent zelf te ontmoeten en inspiratie en inzichten uit te wisselen.

Hoe we werkten

Peter: De uitnodiging is om een sleutelscène in je biografie als rijke beschrijving te verwoorden. Je concentreert je op een specifiek moment van betekenis. Daarna herlees je je tekst en benoem je de rollen van de 'karakters' die in de sleutelscène verschijnen en je benoemt de rol van de regisseur.

Marjolijn: **In de eerste 'take'** brengt de inbrenger zijn geschreven verhaal in. De spelers spelen in afstemming met de regisseur en de inbrengen de eerste scène. Op basis van het verhaal gaan de spelers 'de vloer op' en spelen de gebeurtenis na. De regisseur geeft daarbij aanwijzingen en bepaalt de start en het einde. De inbrenger vertelt na de eerste take wat het spel met hem of haar gedaan heeft.

Handreiking: In deze ronde is het werk nog van de inbrenger en vinden we uit hoe de inbrenger zich tot het spel verhoudt, waarom het hem of haar raakt en welke thema's specifiek voor hem of haar gaan spelen bij het zien van het spel.

In de tweede 'take' wordt in afstemming met de regisseur en de spelers door de inbrenger bepaald hoe het spel verder vorm krijgt, wat en hoe geëxploreerd gaat worden. Het kan bijvoorbeeld zijn dat de inbrenger dit verloop bij de regisseur legt of dat er doorgewerkt wordt op een ervaring van één van de spelers.

Handreiking: Nu wordt de inbreng dus 'materiaal om mee te werken' en komt het materiaal los te staan van de individuele inbrenger.

In de derde 'take' is er de ruimte om dat wat gespeeld is nog een laatste keer opnieuw te spelen en aanpassingen te doen. De input voor deze aanpassingen kan komen van de inbrenger, de regisseur en van de medespelers.

Handreiking: Je hoeft de betekenis van de ervaringen nog niet direct in dit moment te kunnen plaatsen. Een vorm van reflectie op deze inzichten kan later plaatsvinden. Bijvoorbeeld in de methode van Daan Andriessen: 'op welke vraag is dit een antwoord?' Zie de kop 'werken we met een vraag?'

In alle fasen geldt: Hoe de rolverdeling precies is ingevuld, wordt afgestemd met de wensen van de inbrenger en met de achtergrond en samenstelling van de mensen in de groep waarmee de regisseur (als procesbegeleider of gids die het proces intuïtief aanvoelt en de volgende stap inzet) werkt. Vanwege de integriteit. Het is namelijk wel 'echt' materiaal waarmee we werken. Dat resoneert mee met de lading van het materiaal. Dat maakt lekker improviseren minder voor de hand liggend.

Vanuit deze manier van werken reflecteerden we op het proces. Wat zegt het ons over makerschap? En wat over zingeving?

Gedeeld makerschap

Hanke: Werken met zoveel verschillende perspectieven en stemmen is rijk. Het kan ook stoeve momenten veroorzaken. Of verwarrende. Dat vraagt soms om jezelf expliciet uit te spreken. Of om afspraken te maken. Zo heeft het therapeutische in onze sessies altijd wel een plek gehad, maar kozen we er in samspraak voor om juist het creatieve maakproces, om spel tot uitgangspunt te nemen. Dat kwam er bijvoorbeeld in door de rol van de regisseur (en niet die van de therapeut) in te brengen. Een ander typisch makerselement is dat we werkten met takes. Hoe dit precies werkte zie je beschreven onder de volgende

kop 'Hoe belangrijk is het dat de inbrenger zichzelf persoonlijk inbrengt.'

In processen van gedeeld makerschap, stelt Richard Sennett (2008), staat dat wat gemaakt wordt centraal. Ieder draagt daaraan vanuit zijn of haar kunnen bij en voegt aan elkaar toe. Diversiteit komt daarbij juist van pas. Een ander aspect van gedeeld makerschap is dat je elkaar aan het werk ziet: je bent getuige van elkaars manier van werken, soms verbaal, vaak non-verbaal. Tot slot voor dit artikel is de publieke werking van dat wat wordt gemaakt een belangrijk aspect van gedeeld makerschap: je maakt gezamenlijk iets met in je achterhoofd een bepaald publiek. Dat kan ook meteen een ingewikkeldheid met zich meebrengen: hoe werkt dat eigenlijk, gedeeld eigenaarschap? Die vraag komt pas op als wat wij samen maken een ding, een product wordt. Dan kunnen ineens belangen gaan meewegen. En positionering. Stel dat we deze vorm ontwikkelen tot een prijswinnende of anderszins booming publiekstrekker... laat de opbrengst zich dan simpelweg verdelen? Het transactionele paradigma dat onder heel veel arbeidspraktijken ligt, en dat ook in subsidie land heerst, resoneert hiermee. In een makersgezelschap ligt het gedeeld eigenaarschap zowel in de vorm, als in het proces. Ook het schrijven van dit artikel is op basis van gedeeld makerschap; ook zowel qua vorm, als qua proces.

Hoe belangrijk is het dat de inbrenger zichzelf persoonlijk inbrengt?

Marjolijn: Doordat we allemaal het belang ervoeren dat de sleutelscènes de aanleiding mochten vormen tot een autonoom proces, een proces dat zijn eigen gang gaat waar ook de deelnemers door verrast worden, kwam ook de vraag voorbij: is het dan nog wel belangrijk dat de sleutelscènes die we gaan spe-

len iets te maken hebben met de persoon die de scène inbrengt? Willen we weten wat de gevoelens en interpretaties van de inbrenger ten aanzien van de sleutelscène zijn? Is het nodig dat jij je eigen scène inbrengt of kan het ook een willekeurige interessante passage zijn uit bijvoorbeeld een boek waar we mee werken?

We hebben ervaren dat de eigen inbreng, gebaseerd op het werkelijke leven van de persoon die het inbrengt in deze vorm het startpunt moet zijn. We hebben vaak gewerkt met allerlei vormen en bronnen en materiaal waar je wel iets van jezelf in kan leggen, maar dat is nog iets anders dan sleutelscènes uit je eigen leven. Door te starten vanuit een gebeurtenis die de inbrenger werkelijk zelf heeft ervaren kunnen we de rijkdom en complexiteit van de werkelijkheid integreren in het creatieve maakproces.

In processen van gedeeld makerschap, stelt Richard Sennett, staat dat wat gemaakt wordt centraal. Ieder draagt daaraan vanuit zijn of haar kunnen bij en voegt aan elkaar toe.

Wij als makers hebben allen de visie dat creatieve maakprocessen als deze in potentie de deelnemers iets kunnen vertellen over het eigen leven en dat deze maakprocessen daar niet los van staan, als een leuke hobby voor in de marge. We kozen de sleutelscènes in deze context puur op wat de vraag om een sleutelscène in te brengen als eerste opriep. De handreiking voor het kiezen van een sleutelscène kan voor verschillende contexten natuurlijk op verschillende manieren gegeven worden.

Het werken met de sleutelscène verloopt in onze aanpak in drie takes. In de eerste take is de scène geladen met de eigen gedachten, gevoelens en geschiedenis van de inbrenger. In een tweede en derde take wordt het materiaal 'experimenteel materiaal' voor de groep. En worden er door de regisseur keuzes gemaakt over hoe te werken in afstemming met de inbrenger en de spelers. Je zou dus kunnen zeggen dat de inbrenger na de eerste take zijn

verhaal overdraagt aan de groep en dan zijn persoonlijke eigenaarschap over het verhaal loslaat, maar nog wel geraadpleegd wordt m.b.t. het verdere verloop van het proces. De medespelers krijgen de ruimte om ook eigen ingevingen te volgen in deze tweede take. Je zou van de buitenkant kunnen denken dat er dus gewoon een heel mooie improvisatie gaande is. Toch is de ervaring geweest dat het feit dat in de eerste take het verhaal nog hoorde bij het echte leven van de inbrenger en de inbrenger gevraagd werd over zijn eigen verhaal, doorwerkt in de tweede en derde take en invloed heeft op de manier waarop de spelers met 'het materiaal' uit de sleutelscène omgaan. Het wordt een regeneratief proces, er wordt 'gebouwd.'

We gaan hier verder op in onder de kop 'Je vertrouwt jouw eigen verhaal toe aan de groep. Ben je daartoe bereid?'

Wat zijn hier voorwaarden om samen te kunnen maken?

Marjolijn: Een voorwaarde om met jouw sleutelscène te kunnen werken is dat je bereid bent om de stap te maken om je eigen verhaal als onderzoeksmateriaal te zien: als een begin van iets. Iets wat we nog niet kennen en weten. Je moet daar innerlijke ruimte voor maken en je medemakers het vertrouwen geven dat zij 'aan jouw verhaal' mogen komen.

Het werk start vanuit de inbrenger die een intrinsieke nieuwsgierigheid heeft naar een deel van zijn bestaan wat er voor hem toe doet. Later in de tekst gaan we hier verder op in onder de kop 'Werken we met een vraag?'

Deze vorm opent de ruimte om van de ander en het proces te leren. Het is niet vanzelfsprekend om op deze manier 'al uitproberend' met elkaar te werken. Nieuwsgierigheid kun je leren, aanzetten en oproepen. Om dat te doen dienen de stappen die je doorloopt in de vorm, de spelregels die je afspreekt over hoe je op elkaar reageert en de rolverdeling die je tot elkaar hebt expliciet gemaakt te worden.

Vastleggen en open laten

Marjolijn: Ik ken vanuit mijn vak, het theater, dat er delen van de afspraak om tot spel en nieuwsgierigheid te komen vastliggen in een script en dat er ook delen zijn die niet vastliggen, die geïmproviseerd worden. Deze wisselwerking tussen 'vastleggen' en 'open laten' schept ruimte voor een extra laag van betekenisgeving voor de deelnemers en toeschouwers van het spel. Ik heb dit ervaren toen ik speelde in de locatievoorstelling 'Haar Leven Haar Doden' die plaats had in warenhuis V&D. Eén scène speelde zich af voor een roltrap, het publiek hoorde het verhaal van mij en mijn tegenspeler. Dit verhaal was gescript, en je zag ook de mensen die op dat moment van de roltrap naar beneden kwamen. Het beeld van hoe de mensen verschenen in de scène konden wij niet van tevoren bepalen, dat was gebaseerd op toeval. Ook hoe de mensen per avond reageerden op het feit dat ze ineens een theatervoorstelling in rolden konden we niet vastleggen. Wij pasten iedere avond onze intonatie en bewegingen aan in afstemming met de toevallige passanten. Zo kreeg de tekst (die niet veranderde) voor onszelf iedere avond een andere lading. Wat we na verschillende try-outs op een testpubliek terug hoorden van het publiek is dat men zelf betekenis gaf aan de toevallig verschijnende mensen; een betekenis die gelinkt werd aan het spel en de tekst in de scène die wij speelden die wel gescript was. Er ontstond door de afspraak 'stukken vastleggen' en 'stukken open laten' een laag van betekenis die zich 'in het moment' ontvouwde en die niet vooraf door iemand bedacht was. In de werkvorm 'Drama Boys and Girls' is het ook een voorwaarde dat de deelnemers zich houden aan de spelregels (vastleggen) en tegelijkertijd open staan voor dat wat zich in het moment, in die specifieke sessie, met die specifieke mensen, voordoet (open laten).

Werken we met een vraag (zie scène 'Fases' via QR code)

Marjolijn: Doordat wij een interdisciplinaire groep zijn, kwamen we er achter dat we al

len vanuit onze eigen opvattingen het begrip 'vraag' interpreteerden. Maar we ontdekten ook dat het te eenduidig was om te stellen dat het een hulpvraag is voor Sietske en Henne (resp. psycholoog en lichaamsgericht psychotherapeut); een onderzoeksvraag voor Hanke (onderzoeker) en een artistieke vraag voor Peter, Annemiek en mij (resp. danser, beeldend kunstenaar, performer). Als we dat onderscheid maken en de vraag vernauwen tot een vakgebied doen we geen recht aan hoe we met elkaar werken.

Hanke: Volgens mij kwamen we er inderdaad achter dat we wellicht ook helemaal niet werken met een vraag: het is het willen zijn in die speelruimte, en de nieuwsgierigheid volgen. Hoe meer relatie er ontstaat in die intersubjectieve speelruimte, hoe groter de nieuwsgierigheid naar wat er ontstaat in het moment zelf. Het kan zijn dat het een waarneming oplevert, of een vraag: een geraaktheid die specifiek jou raakt. De start is dan niet zozeer een vraag, maar de zin tot samen exploreren in die ruimte en daar zit geen ander doel aan vast dan het op een gelaagde manier samen onderzoeken van iets wat er voor jou toe doet. In die zin heeft wat wij doen ook raakvlakken met systemisch werk en met community-thinking. Ik ben in een voortdurende uitwisseling met de ander. Ik begin eenvoudig te vertellen en te delen en de ander sluit erop aan. Zo ontstaat regeneratief luisteren, waarin nieuwe inzichten en ervaringen verworven worden. Het mooie aan ons werk is dat we dit in zekere zin aan het herontdekken zijn. Maar het is tegelijkertijd zoals het altijd al bedoeld was!

Marjolijn: Het boeiende van de insteek, op een gelaagde manier op onderzoek gaan naar iets dat er voor jou toe doet, is in mijn beleving juist dat er dan daadwerkelijk inzichten op kunnen doemen die je op een eigen manier mee gaat nemen in je werk en je leven. De inzichten komen door spelend exploreren tot stand en kunnen ook het antwoord zijn op een vraag die je niet bewust gesteld hebt,

maar die juist voortkomt uit het spel en zeer relevant blijkt te zijn. In de werkplaats Muzisch Onderzoek heeft Daan Andriessen een interessante onderzoeks formule geïntroduceerd. De deelnemers hebben een ervaring, hier reflecteren ze op door daar (associatief) over te schrijven. Pas als laatste stap introduceert hij de vraag: 'op welke vraag was dit een antwoord?' Die vraag vul je dan uiteindelijk boven je geschreven reflectie in. Je ziet wat je hebt onderzocht door terug te kijken op het proces en komt er zo achter waar je 'blijkbaar' naar op zoek was. Een voor mij nieuwe en fascinerende omdraaiing van vraag en antwoord.

Hanke: Ja, mooi, die omdraaiing. Ik denk dat we regelmatig tevoren een vraag verzinnen, omdat we zonder vraag niemand lijken te zijn.

Peter: Een vraag roept op dat er ook een antwoord moet zijn. Het maakproces wordt naar mijn idee vrijer als we onszelf allemaal ontslaan van het idee dat we ergens een antwoord op aan het zoeken zijn. Zie ook het motto van Osho dat we opnamen voor dit artikel. We zijn tegenwoordig meer 'probleemoplossers' geworden dan 'verwonderaars'. De sleutelscène deed ertoe in iemands biografie en maakt mogelijk dat wij nu in relatie tot elkaar er iets van kunnen maken wat van waarde is voor ons allemaal. Die waarde zit daarmee ook in het generatief ontwikkelen van kennis/wijsheid op thema's die in de sleutelscènes besloten liggen.

Veiligheid en verantwoordelijkheid, waar haal je die in deze vorm vandaan?

Marjolijn: In gesprek met Sietske, die een eigen bureau heeft waarbinnen ze werkt op het terrein van relationele en sociale veiligheid, kwam het onderwerp 'veiligheid' ter sprake. Waar vind je in deze vorm als inbrenger van de sleutelscène, maar ook als regisseur en spelers, je veiligheid? Als je inbreng een eigen leven gaat leiden door de input van de andere deelnemers en jouw verhaal door een keuze

van de regisseur een andere wending kan nemen? Laten we daarvoor eens kijken naar de relaties in het werkproces van een psycholoog of therapeut en regisseur.

Je zou zeggen dat in de relatie van een psycholoog of therapeut tot zijn cliënt de rolverdeling afgebakend is: de cliënt komt met een hulpvraag bij de behandelaar en daaromheen vormt zich de relatie. In het theater is er ook een rolverdeling tussen een regisseur en de spelers, bij deze rolverdeling hoort bepaald gedrag, dit doet de regisseur, dit laat hij over aan de speler.

In die zin zit er dan veiligheid in weten wat je 'van elkaar mag verwachten'.

Wat mij boeit is dat door de meerstemmigheid in onze groep direct nuance haar intrede doet en dat de aanname 'als de rolverdeling maar afgebakend is, is er veiligheid' niet klopt: Henne vertelde dat hij als therapeut steeds vaker ook zijn eigen verhaal inbrengt ter

ondersteuning van de behandeling van zijn cliënt, of de cliënt expliciet zelf uitnodigt om een eigen antwoord op zijn vraag te vinden, waarbij Henne eerder 'de ruimte biedt' zodat de cliënt hier zelf naar kan kijken, dan dat hij als therapeut 'het antwoord weet'.

Dit wederkerige contact en het tijdelijk loslaten van de rolverdeling 'ik ben de therapeut die helpt en weet, jij bent de cliënt die van mij antwoorden nodig heeft', kan als zeer veilig ervaren worden, kan ik me direct voorstellen. Daarmee laat je overigens je professionele verantwoordelijkheid niet los. Als je je scène inbrengt, contracteer je ook dat iedereen ermee mag werken.

Uit eigen ervaring weet ik dat sommige regisseurs je als speler heel strak de geschreven tekst laten uitvoeren, tot op de punt aan toe, een situatie waarin ik me bekneld en 'onveilig' heb gevoeld. Ik stelde mij de vraag waar is hierin mijn eigen stem, die van binnenuit spreekt en bij kan dragen? Terwijl ik met

regisseur Paul Koek, die 'montage theater' maakt als speler gevraagd werd mijn inbreng te geven, die hij gebruikte om op door te bouwen. Er is dan sprake van een wederkerige relatie en een 'samen maken'.

Peter: Hoeveel vrijheid en verantwoordelijkheid krijg je als speler? Dit is een interessante vraag. Geen stem krijgen kan onveilig zijn maar wel stem kan eveneens onveilig zijn. Als je de vrijheid krijgt om jezelf te laten zien ben je er namelijk ook op aanspreekbaar. Het vinden van de verhouding tussen vrijheid en verantwoordelijkheid moet in iedere scène opnieuw worden gevonden in een subtiel proces van samenspel.

Hanke: Bij mij komt wel de vraag op of, als we bezig zijn met een creatief maakproces dat zingeving bevordert, verantwoording afleggen daarbij zou kunnen horen? Of gaat het zuiver om het bijdragen aan de co-creatie? Volgens Richard Sennett speelt verantwoording nauwelijks een rol in het proces van samen maken. Het gezamenlijk te bewerken materiaal staat immers centraal en ieder voegt daar naar eigen kunnen aan toe. Ik kan dat zelf wel zien als een deep democracy-achtig proces.

Marjolijn: De vorm zorgt er dus misschien juist voor dat we niet terechtkomen bij dat verantwoordingsmoment. We bevinden ons bovendien in dat schemergebied tussen echt en niet-echt. Het echte is te vervormen! Zou dat ons, of de relaties binnen ons gezelschap, kunnen beschadigen? Wij denken dat dat niet kan. We weten immers waarvoor we het inbrengen?!

Wat wel wordt aangewakkerd in deze vorm is het de ander aanspreken in zijn of haar eigen makerschap. De veiligheid zit er dan in, zowel in het voorbeeld van Henne, als in het voorbeeld met regisseur Paul Koek, dat er zorg-

kwamen we er inderdaad achter dat we wellicht ook helemaal niet werken met een vraag: het is het willen zijn in die speelruimte, en de nieuwsgierigheid volgen.

vuldig wordt afgewogen en gevoeld wat er voor ieder specifiek nodig is om in dit eigen makerschap te stappen. Dit vraagt van alle partijen een nieuwsgierige houding. Je leunt niet op een vaste afbakening, een rolverdeling waarin de een het weet en de ander het nog niet weet. Je tast -binnen bepaalde grenzen en rolverdeling- af hoe ieder in een houding van 'maken' deelneemt aan het proces.

Je vertrouwt jouw eigen verhaal toe aan de groep. Ben je daartoe bereid?

Marjolijn: Een belangrijke voorwaarde om dit proces in te gaan is dat de inbrenger zijn of haar sleutelscène toevertrouwt aan de groep. Daarvoor is het weer een voorwaarde dat alle deelnemers aan de vorm, dus zowel de regisseur, de inbrenger, als de medespelers zich openstellen voor dat wat zich aandient in het proces. En dat ze hun spel, opmerkingen en het werken aan de volgende take' daarop afstemmen.

Zo maakt ieder ruimte voor 'de ontvouwing'. Dat principe zag ik zich voor mijn ogen afspeelen in de tweede take van de sleutelscène van Hanke. (zie scène 'Veiligheid in de ontvouwing' via QR code).

Voor de eerste take had Hanke haar sleutelscène ingebracht. In de tweede take had de regisseur, op uitnodiging van haar, de wending aangebracht dat twee personen die eerder in de werkelijkheid geen contact maakten met elkaar, nu wel het contact aangingen. De deelnemers die deze personen uitspeelden startten de scène. Speler Annemiek kreeg de ingeving om in de kast te gaan zitten en langzaam uit de kast te komen. Hanke en de andere deelnemers en regisseur namen deze actie waar. De veiligheid zit hem op dat moment in de overgave aan het proces. Niemand had deze wending op die manier bewust bedacht, noch invloed uitgeoefend op de betekenis die bedoeld moest zijn met die wending. Dat wat er gebeurde in de tweede take door de 'ingeving'

van speler Annemiek, werd het materiaal dat wij allen konden zien en waar we elk onze eigen betekenis aan geven. Ieder van ons liet zich raken door het nog ongekende vanuit het vertrouwen dat ieder vanuit zijn of haar eigen rol afgestemd was op dat wat zich voerde of wat in je opkwam tijdens het spelen/ regisseren. Ieder was gericht en afgestemd op de exploratie die we na de eerste take gedefinieerd hadden. En die zich gaandeweg in de sessie ook ontvouwde.

Hoe werkt het met veiligheid en ernst en plezier van spel? (zie scène 'Lachen' via QR code)

Hanke: Er was wel iets bijzonders aan de hand met veiligheid. Door het werken met het persoonlijke materiaal, en ons gevoel van schatplichtig zijn aan de biografie van de inbrenger, lag er wel een grote ernst in het spel. We wilden heel integer met elkaar en met het persoonlijke materiaal omspringen. Dat je allemaal nieuwsgierig was naar wat zich zou kunnen ontvouwen gaf ook een soort dienstbaar gevoel.

Marjolijn: Maar we hadden ook enorm plezier! Weet je nog dat Peter dat artikel van Jan

Jacob Stam inbracht, over de Vier Bewegingen van het Leven? Jij was op dat moment de regisseur van mijn scène waarin een hamster de hoofdrol speelde. Annemiek en Peter speelden de scène en hadden elk op hun eigen kamer (we waren immers online) een attribuut uitgekozen dat de over te gooien hamster moest voorstellen. In alle ernst opende jij het speelveld voor de tweede take. Iedereen was heel erg geconcentreerd om de scène opnieuw te gaan spelen en toen citeerde jij Stam: 'Wacht, tot je gegrepen wordt door een grotere beweging, mogelijk van voorbij dit systeem, en ga met die beweging, precies zoals die komt'. Beide spelers, die op dat moment op het bed klaar zaten om de hamster te

We ervaren met elkaar
dat je ervaringen uit het
verleden centraal kunt zetten
in een maakproces nu.

gaan overgooien, schoten in een onbedaarlijke lach. Juist door deze speciale regie-aanwijzing werd dat wat in het moment had kunnen gaan gebeuren een belachelijke opdracht. De ontvouwing kun je dus niet afdwingen. Als je dat wel doet, dan wordt het grotesk. Het besef drong door dat maakbaarheid iets gek is, maar toch wilden we dat experimenteren en het heel serieus nemen. Vervolgens kregen we allemaal enorm de slappe lach en konden echt niet meer stoppen!

Hoe kan deze vorm doorwerken?

Hanke: Het kwam enkele keren voor dat in de tweede of derde take echt een hele nieuwe wending werd ingebracht op voorstel van de regisseur of op eigen initiatief van een speler, waar de (andere) spelers vervolgens op afstemden. Zo ging bijvoorbeeld Marjolijn in de tweede take vanuit haar rol als verpleegkundige plotseling vrij sturend in gesprek met de ouders van de pasgeboren Peter, waardoor deze take heel anders uitpakte dan de eerste take. Een ander voorbeeld was dat Henne als Henne in take twee ineens zelf binnenstapte bij de prefect en hem confronteerde met diens onheuse gedrag, in aanwezigheid van de broeder die Henne steeds had gesteund. Wat het bijzondere van deze beide wendingen was, was dat het hele nieuwe inzichten opleverde weliswaar doordat de oorspronkelijke sleutelscène nog weer een extra, gemaakte wending had gekregen, maar daarmee lichtte ineens ook op dat het daadwerkelijk zo had *kunnen* gaan. We ervoerden dat de eigen geschiedenis kon worden herschreven! Zoals tijdreizen: je reist terug in je eigen verleden, verandert iets aan jouw sleutelscène (vaak iets wat je zelf wel of niet gedaan hebt) en je komt terug in het heden. Daarmee is ook het heden veranderd. En daardoor kon je in het heden echt een ander gevoel krijgen over dat stukje uit je verleden. Dit is wel een treffend voorbeeld van 'kunnen denken in mogelijkheden.'

Het samen werken aan het persoonlijke materiaal bracht ook nog een ander inzicht in. Je bent vaak geneigd te denken dat dat wat

jij hebt meegemaakt totaal unieke, verbijzonderde situaties zijn. Terwijl het gezamenlijk uitspelen van sleutelscènes het diep universeel menselijke liet oplichten. Wij als makers en spelers hadden allemaal contact met- en deel aan die menselijkheid, wij allen herkennen elkaars affecten en ervaringen: er was niet iets bijzonders of afwijkends aan! Het werden regelmatig archetypische situaties. Zoals dat in systemisch werk ook gebeurt. Alsof we allemaal in de kern hetzelfde meemaken. Ook dat geeft een lichtvoetiger terugblik op je eigen sleutelscène.

Hoe werkt het online belichaamd werken?

Hanke: We hadden de aanname dat het ingewikkeld zou worden om belichaamd onderzoek online te doen. Normaal als je met elkaar belichaamd aanwezig bent krijg je veel informatie tot je, van het wippen van een voet, tot het over elkaar slaan van armen: het zijn allemaal bewegingen die in de communicatie van belang zijn, ze geven je informatie. Door het gebrek aan een heel deel van die informatie ervaren we online werken vaak als vermoeiend. Al die informatie moet je nu van dat pratende hoofd zien te krijgen. Daarom ben je super gefocust. Onze eerste aanname was dus dat we informatie uit onze lichamen node zouden missen bij ons onderzoek.

De tweede aanname was dat we dachten dat de interactie veel minder spontaan zou zijn; dat het geluid gebrekkig zou zijn; dat onze reacties niet op elkaar afgestemd konden worden door dus die ontbrekende lichaamshelften.

Voor ons was de vraag: hoe konden we sleutelscènes met gevoelige materie *via zoom* met elkaar uitspelen?

Marjolijn: We gingen er ook vanuit dat als we met een groep werken, we heel veel van onze intuïtie en reacties halen uit de energetische lading van mensen. En we verwachtten dat die lading er nu niet zou zijn. Dus dachten we eigenlijk dat de essentie van adequaat kunnen

reageren en invoelen van wat er gebeurde via zoom niet zou kunnen.

Hanke: En toen gingen we het doen... (zie scène 'Hamsterfragment' via QR code): en we waren in dezelfde ruimte! De ervaring was dat de hamster, die dus respectievelijk sok en sleutelhanger was, daadwerkelijk door de een (in Amsterdam) werd opgegooid, en door de ander (in Wijk bij Duurstede) op precies het kloppende moment werd gevangen. Als toeschouwer ervaar je dan: 'Het is echt!! Want ik zie het!! Dus het gebeurt echt, ze zitten werkelijk op hetzelfde bed in dezelfde kamer en ze gooien echt een hamster over!!!'

Marjolijn: De volgende stap was dat we in de komende scènes nog inventiever werden in het werken met attributen. Zo inspireerden we elkaar bijvoorbeeld door met een plant op schoot de ervaring op te roepen ineens in de tuin te zitten (zie scène 'Plantentuin' via QR code). En zo kon het gebeuren dat we ons zodanig in hetzelfde veld voelden, dat iemand in Houten een kopje thee kon maken voor iemand die dorst kreeg in Den Haag. En dat dit voor allen als volstrekt reëel aanvoelde.

Tot slot

Dit artikel is een weergave van een maakproces en de gezamenlijke reflectie daarop. We onderzochten hoe we met echte sleutelscènes iets nieuws konden maken en wat dat opriep. We zagen in het maakproces dat vragen over veiligheid, de relatie tussen realiteit en spel en de verhouding tot therapie opkwamen in hoe we erop terug keken. We ervaarden met elkaar dat je ervaringen uit het verleden centraal kunt zetten in een maakproces nu. Dit leverde drie inzichten op over de vraag hoe creatieve maakprocessen kunnen bijdragen aan zingeving.

1. Door te werken met real life ervaringen die betekenisvol waren in iemands leven en deze centraal te zetten 'verander je de

geschiedenis'. De sleutelervaring is voor degene die deze inbrengt rijker en gelaagder geworden.

2. In een gezamenlijk maakproces leer je elkaars biografie beter kennen, omdat je allemaal iets van jezelf inbrengt. In het proces van toe-eigenen kom je in een intieme relatie die tegelijkertijd ruimte biedt om je te verhouden tot gedeelde waarden.
3. Het werken op deze manier genereert kennis over zingeving en over hoe waarden met elkaar samenhangen, op spanning staan of elkaar versterken.

Doordat we nu iets maken van iets wat in het verleden is gebeurd ontstaat zin. Die ervaring in het verleden, hoe pijnlijk die ook was, heeft zin gehad omdat we er nu samen iets van kunnen maken. De ervaring maakt mogelijk dat wij gedeeld makerschap kunnen onderzoeken en ervaren en daarmee is het niet voor niets gebeurd.



Scan voor alle genoemde scènes in dit artikel de QR code of ga naar:

<https://waardenwerk.nl/afbeeldingen-tijdschrift->

<waardenwerk/scenes-bij-artikel-drama-boys-and-girls>