

Augustus 2012

Margit Melse, 3228282

## **Theatre of the Oppressed** **Augusto Boals theatrale zoektocht naar bevrijding**

*Een onderzoek naar het gedachtegoed van Augusto Boal aan de hand van een historische en kritische beschouwing van de ideeën en praktijk van theatre of the oppressed.  
Dit aangevuld met een verdiepend interview met Luc Opdebeek, artistiek leider van de Nederlandse werkplaats voor participatief drama Formaat, Rotterdam.*

Masterthesis

Kunst- en Cultuurwetenschappen, specialisatie theater

1<sup>e</sup> lezer: Eugène van Erven

2<sup>e</sup> lezer: Maaïke Bleeker



# Inhoudsopgave

<b>1 Inleiding</b>	<b>4</b>
Augusto Boal	4
Verschillende perspectieven	5
De Nederlandse context	6
<b>2 Augusto Boal: een portret</b>	<b>8</b>
De feiten	8
1956-1971 Van dialoog naar gevangenschap	9
1971-1976 Theatre of the oppressed	10
1976-1986 Europa: theater en therapie	11
1986 Terug naar Brazilië	13
<b>3 Theatre of the Oppressed: de mens als politiek wezen</b>	<b>15</b>
De basis	16
Theater met pretenties of een politiek kader?	18
De toeschouwer: een politiek wezen	19
<b>4 De toeschouwer: de weg naar bevrijding?</b>	<b>22</b>
De rolverdeling	22
De onderdrukker en de onderdrukte	23
De joker	24
Persoonlijke betrokkenheid	25
Participatie	25
Het persoonlijke verhaal	26
Bevrijding	28
Verandering	29
De tussenfase	29
<b>5 Interview <i>Live Theory</i>; in gesprek met Luc Opdebeek</b>	<b>32</b>
Opdebeek	32
Ontwikkeling	32
Vriendschap met Boal	33
Formaat	33
Het gedachtegoed	33
De samenwerking	34
Aanpassing en de Europese context	35
De theorie achter TO of Boal en Formaat	35

Wetenschap	35
De doeschouwer	36
De rolverdeling	37
Het gevaar van participatie	38
Politiek, verandering en bevrijding	39
De internationale gemeenschap	40
De Nederlandse maatschappij: subsidie en relevantie	42
<b>6 Ter afsluiting</b>	<b>45</b>
Tot zover	45
Relevantie voor de Nederlandse context	46
<b>Bronnenlijst</b>	<b>48</b>
Afbeeldingen	48
Artikelen	48
Boeken	48
Websites	49

## 1 Inleiding

Ze is nog niet zo oud en toch maakt ze een vermoeide indruk. Haar wat onverzorgde uiterlijk en gehaaste bewegingen dragen bij aan het idee dat ze de situatie niet helemaal onder controle heeft. Toch staat ze gewoon met haar kinderen in de winkel. Een meisje van een jaar of 8 staat naast haar terwijl het jongere broertje krijsend in de buggy zit. Het middelste kind staat bij een bak speelgoed te gillen. Geïrriteerd probeert de moeder babykleertjes af te rekenen. Aan haar oudste vraagt ze boos waarom zij niet voor haar broertje zorgt en tegen haar tweede roept ze tussendoor dat hij op moet houden. Een situatie waar veel mensen wel eens getuigen van zullen zijn geweest.

Hoewel ik niets weet van het gezinnetje, ontvouwen zich in mijn hoofd de gedragspatronen en mogelijke gevolgen van deze omgangsvormen. Ik vraag me af hoe lang het oudste kind al de rol van haar moeder overneemt en wat voor gevolgen dit heeft voor de ontwikkeling van haar eigen identiteit. Zit de middelste gewoon in een lastige periode of is hij verwend en leert hij te krijgen wat hij wil als hij maar lang genoeg krijsst? En de moeder? Ze is nog erg jong. Is het haar eigen keuze geweest voor drie kinderen te zorgen? Hoe is haar relatie met de vader?

De situatie in de winkel raakte me omdat een lage kwaliteit van opvoeding één van de oorzaken kan zijn van veel menselijk leed. Er kan eenzaamheid ontstaan door gezinnen die uit elkaar vallen, kinderen kunnen (op later leeftijd) stoornissen ontwikkelen en in combinatie met een bepaalde karakterontwikkeling kan het zelfs leiden tot crimineel gedrag. Bij hoeveel gezinnen had dit eerder gesignaleerd kunnen worden? Hebben we niet genoeg kennis in onze samenleving om zulke scheefgroei te voorkomen? Er is natuurlijk veel sociale hulpverlening, maar vaak wordt die ingeschakeld op het moment dat de relaties al bijna niet meer zijn te herstellen. Ouders zouden veel eerder een helder moment moeten krijgen, inzicht in hun eigen situatie. Wat voor advies zou de vrouw zichzelf geven als zij van een afstand naar de situatie zou kijken? Wat voor advies zouden andere vrouwen geven wanneer zij gevraagd werden iets te zeggen over het gebeuren?

Aangespoord door mijn verontwaardiging over deze kleine scene ben ik gaan nadenken over manieren waarop vrouwen elkaar zouden kunnen ontmoeten om door te praten over hun eigen situatie en de daarbij behorende problemen met opvoeding, geldbesteding of woonruimte. (Dit laatste geïnspireerd door een gesprek in de supermarkt van twee Utrechtse vrouwen die hun huis uit moesten omdat hun flat door de gemeente werd gerenoveerd). Dit wilde ik graag combineren met mijn vakgebied theater, omdat juist theater mensen kan doen inleven in anderen en hun situaties en daarmee in zichzelf de mogelijkheid tot verandering meedraagt. Het tweede half jaar van mijn master ben ik mij vanuit deze persoonlijke motivatie gaan verdiepen in *theatre of the oppressed*.

De vormen van dit theater brengen allerlei mensen bij elkaar en bieden hen ruimte hun stem te laten horen om moeilijke onderwerpen bespreekbaar te maken zonder daarbij een uitgesproken therapeutisch of esthetisch doel te hebben. Toch is er zowel in het academische als het praktische theaterveld kritiek geuit op de uitgangspunten, onderbouwing en uitvoering van *theatre of the oppressed*. Deze kritieken staan natuurlijk niet op zichzelf, maar zijn afhankelijk van vanuit welk perspectief men *theatre of the oppressed* bekijkt. In deze scriptie poog ik daarom *theatre of the oppressed* in historische, theoretisch-filosofische en praktische kaders te plaatsen om de karakteristieken van en kritieken op deze theatervormen beter te kunnen duiden.

### **Augusto Boal**

Hoewel *theatre of the oppressed* gerelateerd is aan andere vormen van participatief drama, zijn de technieken die onder *theatre of the oppressed* vallen, ontwikkeld door de Braziliaan Augusto Boal (1930-2009). In de jaren '60 werkte hij in Brazilië aan 'socially engaged, life-affirming theatre in a

climate of extreme repression<sup>1</sup>. Er was in die tijd grote onrust en een instabiliteit op sociaal, economisch en bestuurlijk vlak en als regisseur van het Arena Theater in São Paulo probeerde Boal een podium te creëren voor democratie. Daar ontwikkelde hij het journaaltheater (newspaper theatre) en legde hij de basis voor forumtheater, de meest bekende vorm van *theatre of the oppressed*.

Het Braziliaanse regime was echter niet gediend van Boals politieke en theatrale activiteiten en martelde Boal in gevangenschap. Onder dreigementen werd hij vrijgelaten en verhuisde naar Argentinië en later naar Europa. Daar beïnvloedde Boal veel mensen, maar werd hijzelf ook geïnspireerd door de therapeutische mogelijkheden van theater. In Europa vond hij namelijk een ander soort onderdrukking dan de onderdrukking die Zuid-Amerikanen ervoeren onder het politieke regime. Boal ontmoette mensen die onder een vorm van sociale onderdrukking leden. De stemmen van onze ouders, onze leeftijdsgenoten en media 'obstruct our wills and foster passivity'<sup>2</sup>, argumenteerde Boal. Om deze stemmen te ontmaskeren, ontwikkelde Boal de klabak-in-je-koptechnieken (cop-in-the-head).

Deze korte geschiedenis van Boal toont de invloed van verschillende gebeurtenissen in Boals leven op het ontstaan en de verbreiding van *theatre of the oppressed*. Het is dan ook zinvol Boals ontwikkeling en de geschiedenis van *theatre of the oppressed* naast elkaar te leggen om te zien waardoor ze zijn beïnvloed, waar het proces gelijk op gaat en waar hun ontwikkeling uit elkaar gaat. In het eerste hoofdstuk van deze scriptie zal ik daarom ingaan op de totstandkoming van de verschillende theatrale technieken van *theatre of the oppressed*.

### ***Verschillende perspectieven***

Zoals ik al eerder aanstipte, wordt er niet alleen lovend gesproken over *theatre of the oppressed*. Naast enthousiaste volgelingen van Boals technieken zijn er zowel kritischere beoefenaars, die op pragmatische wijze met *theatre of the oppressed* omgaan, als uitgesproken critici, die de theorie en de methodiek verwerpen. Om die kritiek beter te begrijpen is het goed om te kijken naar de context van waaruit die kritiek wordt gegeven. In het tweede hoofdstuk start ik met de commentaren op Boals eerste boek *Theatre of the Oppressed* (1979), dat inzicht geeft in Boals gedachtegoed en dat de achtergrond vormt van zijn technieken. Het boek heeft veel invloed gehad op de eerste verspreiding van *theatre of the oppressed*, maar door sommige critici is het ook omschreven als een 'pseudo-history of theatrical theory.'<sup>3</sup>

Hiervanuit bekijk ik Boals idee dat alle theater politiek is, omdat het verbonden is aan de mens.<sup>4</sup> Theater is, volgens Boal, één van de menselijke activiteiten, het is zelfs 'a form of knowledge; it should and can also be a means of transforming society.'<sup>5</sup> Deze koppeling roept onder critici vragen op. Boals uitgangspunten lijken elkaar namelijk tegen te spreken. Enerzijds gaat hij uit van een menselijke identiteit die vaststaat buiten sociale identiteit en context, omdat hij spreekt over oervormen van mens en theater waarnaar we moeten terugkeren.<sup>6</sup> Anderzijds gaat hij uit van Karl Marx' idee dat elke persoon in een samenleving de grotere sociale groep representeert. Tegelijk lijkt

---

<sup>1</sup> Frances Babbage, *Augusto Boal*. Londen: Routledge, 2004. p. 2.

<sup>2</sup> Jan Cohen-Cruz, Mady Schutzman, red. *Playing Boal : Theatre, therapy, activism*. Londen en New York: Routledge, 1994. p. 4.

<sup>3</sup> Jane Milling, Graham Ley, *Modern theories of performance : from Stanislavski to Boal*. New York: Palgrave, 2001. p. 162.

<sup>4</sup> Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*. Vert. Adrian Jackson. Londen: Pluto Press, 1979. p. 1

<sup>5</sup> Augusto Boal, *Games for actors and non-actors*. Vert. Adrian Jackson. Londen en New York: Routledge, 1992. p. 16.

<sup>6</sup> Cohen-Cruz, *Playing Boal*, 30.

Boals gedachtengoed in een bepaalde mate juist te passen in het denken over politiek en theater, zoals in de lezing van Philip Auslander.

In het derde hoofdstuk ga ik dieper in op de invloed van Boals denken op de praktijk van *theatre of the oppressed*. Daarbij richt ik me op het concept van de *doeschouwer* (spect-actor), dat een belangrijke plaats inneemt in *theatre of the oppressed*. Boal wil met zijn theater namelijk de toeschouwer bevrijden en veranderen in een actieve hoofdrolspeler. De deelnemers van *theatre of the oppressed* krijgen daarom te maken met een uitdaging voor persoonlijke verandering die therapeutisch van aard is. Ook deze denkbeelden over de *doeschouwer* roepen echter vragen op. Is sociale verandering of zelfs bevrijding echt mogelijk? In hoeverre wordt onderdrukking eigenlijk benadrukt door deelnemende toeschouwers? En als er bepaalde vaste vormen zijn, verdwijnt dan niet het zich op het individu, en is dan niet een verlamdend determinisme onontkoombaar? Kritische beoefenaars van *theatre of the oppressed* hebben niet alleen deze vragen gesteld, maar ook antwoorden gegeven door in de theaterpraktijk te oefenen met alternatieve vormen. Aan de hand van de verschillende rollen en de plek van het persoonlijke verhaal beschrijf en becommentarieer ik in dit hoofdstuk deze zoektocht naar passende theatervormen in de juiste context. Ik houd daarbij het bevrijdende doel van *theatre of the oppressed* voor ogen en verbindt dit uiteindelijk met James Thompson's *bewilderment* en de *grenssituatie* van Jean-Paul Sartre.

Uit bovenstaande kritieken en toepassingen blijkt dat *theatre of the oppressed* zich op verschillende snijvlakken bevindt. Het begeeft zich op het gebied van politiek en maatschappij, therapie en theater en de daaraan gekoppelde filosofische velden van verandering, vrijheid en gelijkheid. Thompson, professor toegepast en sociaal theater aan de universiteit van Manchester, schaarft Boals theatertechnieken onder de noemer *applied theatre*, toegepast theater. Hij gebruikt deze overkoepelende term zonder generaliserend te worden. Hij bepleit een aanpak die de praktijk van toegepast theater bekijkt vanuit de verschillende gebieden of disciplines waarin het wordt gebruikt.<sup>7</sup> Thompson volgend in deze benadering, wil ik in deze hoofdstukken dan ook de verschillende kritieken en toepassingen bekijken vanuit verschillende invalshoeken. Zowel de academische en praktische kaders als de maatschappelijke en therapeutische perspectieven beïnvloeden namelijk de kijk en kritiek op *theatre of the oppressed*. Hoewel je zou kunnen denken dat deze kaders beperkend kunnen werken, is het in mijn optiek nodig om vanuit dergelijke kaders onderzoek te doen gezien de wereldwijd verbreide en meanderende stroming die *theatre of the oppressed* inmiddels is geworden.

### ***De Nederlandse context***

In het vierde en laatste hoofdstuk van deze scriptie koppel ik *theatre of the oppressed* aan de Nederlandse context door te kijken naar de Rotterdamse organisatie Formaat. Op verschillende manieren zet deze werkplaats voor participatief drama de technieken van *theatre of the oppressed* in om 'mensen de kans [te] geven strategieën voor het leven te ontwikkelen, te repeteren voor de werkelijkheid, met elkaar in dialoog gaan op gelijkwaardig niveau.'<sup>8</sup> De voorstellingen en werkplaatsen zijn daarbij vooral gericht op groepen voor wie het meedraaien in de maatschappij niet vanzelfsprekend is en voor hen die zich in een achterstandspositie bevinden.

In dit hoofdstuk breng ik tot dan toe besproken onderwerpen en kritieken samen in een gesprek met Luc Opdebeeck, artistiek leider van Formaat. Ik spreek hierin met hem over zijn eigen

---

<sup>7</sup> James Thompson, *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond*. Red. Kenneth Richards. Bern: Peter Lang, 2008. p. 20.

<sup>8</sup> Bron: <http://www.formaat.org/over-formaat/> (laatst bezocht: 15-05-2012).

positie binnen het veld van *theatre of the oppressed*. Daarnaast probeer ik de theorie meer te laten leven door te vragen naar zijn reactie op de kritische commentaren op Boals gedachtegoed. Me richtend op de Nederlandse context, besteed ik tenslotte aandacht aan Opdebeecks ideeën over de toepassing van *theatre of the oppressed* en zijn visie op *theatre of the oppressed* voor Nederland. Ik hoop met dit interview een kleine bijdrage te leveren aan het wereldwijde debat rond de kritieken en toe- en aanpassing van Boals *theatre of the oppressed*.

Uiteindelijk dient deze studie naar Augusto Boal en *theatre of the oppressed* om antwoord te krijgen op de vraag: Wat zijn de belangrijkste punten van kritiek in het academische discours rond het werk van Augusto Boal en hoe wordt op deze kritiek gereageerd vanuit de praktijk van de belangrijkste vertegenwoordiger van *theatre of the oppressed* in Nederland, Formaat in Rotterdam? De kaders die ik hierbij gebruik, bouw ik allereerst op vanuit Boals meest bekende boeken *Theatre of the Oppressed* (1974), *Rainbow of Desire* (1990), *Games for actors and non-actors* (1992), *Hamlet and the Baker's Son* (2001) en *Aesthetics of the Oppressed* (2006). In mijn onderzoek zijn al deze boeken van belang geweest, maar van sommige citeer ik meer dan van anderen, al naar gelang de noodzaak. Naast deze boeken is *Augusto Boal* (2004) van Frances Babbage een belangrijk ijkpunt voor mijn structurering van Boals historische context, omdat Babbage in haar boek niet alleen Boals leven beschouwt, maar ook kritische vragen stelt over zowel theorie als toepassing van zijn ideeën. Daarnaast vormen de twee publicaties van Jan Cohen-Cruz en Mady Schutzman een belangrijk deel van de theoretische fundering. Zowel *Playing Boal: Theatre, therapy, activism* (1994), dat één van de eerste pogingen is geweest om Boals theater te theoretiseren als *A Boal Companion: Dialogues on theatre and cultural politics* (2006) openen mogelijkheden *theatre of the oppressed* vanuit verschillende contexten te bekijken. Alle overige boeken en artikelen vormen een aanvulling op deze werken en dienen vooral als verdieping van het gebruik van *theatre of the oppressed* in de praktijk.

In de conclusie sluit ik deze scriptie af met een kort essay over de maatschappelijke relevantie van *theatre of the oppressed* voor de Nederlandse context. Op welke manier zou *theatre of the oppressed* een bijdrage kunnen leveren aan het Nederlandse theaterveld anno 2012 en waar zou het eventueel aangepast moeten worden? Ik hoop daarmee voor mijzelf een aanzet te geven om na te denken over de relevantie en praktische toepassing van *theatre of the oppressed* binnen het werkveld na mijn afstuderen.

## 2 Augusto Boal: een portret

### *De feiten*

1931	Geboorte Augusto Boal in Rio de Janeiro
1949-1952	Opleiding scheikunde
1953-1955	Specialisatie scheikunde en theaterwetenschap in New York
1956-1971	Regisseur van Arena Theatre in São Paulo Ontstaan journaaltheater (newspaper theatre)
1971-1976	Vlucht naar Argentinië Ontstaan onzichtbaar theater
1973	Leraar bij het ALFIN-project in Peru (Freire) Ontstaan beeldentheater en forumtheater
1974	Publicatie <i>Theatre of the Oppressed</i>
1976-1986	Vlucht naar Europa Ontstaan klabak-in-je-kop- (cop-in-the-head) en regenboog van verlangenstechnieken Oprichting CÉTIDADE in Parijs
1986	Terugkeer naar Brazilië
1990	Publicatie <i>The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy</i>
1992	Publicatie <i>Games for actors and non-actors</i>
1993-1996	Parlements lid in Rio de Janeiro Oprichting CTO-Rio (centrum voor theater van de onderdrukten) Ontstaan legislatief theater
1998	Publicatie <i>Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics</i>
2001	Publicatie <i>Hamlet and the Baker's Son: My life in theatre and politics</i>
2006	Publicatie <i>Aesthetics of the Oppressed</i>
2009	Overlijden Augusto Boal in Rio de Janeiro

*Namen van technieken zijn vertaald, omdat die ook in de Nederlandse context worden gebruikt. Boektitels zijn in het Engels weergegeven, aangezien deze vertalingen bekend zijn bij het grote publiek.*

Op 2 mei 2009 overleed Augusto Boal op 78-jarige leeftijd, een arsenaal aan theatertechnieken en verhalen achterlatend. Uit zijn boeken, waarvan de meest invloedrijke in bovenstaand schema zijn weergegeven en vooral uit zijn autobiografische boek *Hamlet and the Baker's Son: My life in theatre and politics* (2001), blijkt dat Boal een man was die moeilijkheden niet uit de weg ging en vindingrijk manieren uitvond om samen met anderen door middel van theater de hedendaagse werkelijkheid te begrijpen en te bevragen. Zijn uitgangspunten waren: 'being in sympathy with the oppressed in any situation and the belief in humanity's ability to change'<sup>9</sup>. In nagedachtenis van Boal, schrijft Ariel Dofman, (toneel)schrijver en mensenrechtenactivist, dat Boal 'elastic'<sup>10</sup> was, altijd in beweging en flexibel in zijn gedachten en gebaren.

<sup>9</sup> *Baal, Games for actors and non-actors*, xxvi.

<sup>10</sup> Ariel Dofman, "Augusto Boal: 1931-2009" in: *American Theatre* 26:7, 2009. p. 18.



Tijdens zijn leven stond Boal inderdaad niet stil. Was hij niet op reis, dan was hij bezig met nieuwe projecten en theatertechnieken. Hij speelde in op de omstandigheden en liet zich inspireren door de mensen om hem heen. De vroege ontwikkeling van *theatre of the oppressed* en de persoon Boal zijn dan ook nauwelijks los van elkaar te zien. Dit blijkt uit verschillende boeken die hij schreef, waarin 'deed and doer are mixed up together'<sup>11</sup>. In *Hamlet and the Baker's Son* probeert Boal meer nadruk te leggen op zijn persoonlijke leven, maar ook daarin wordt duidelijk hoe gebeurtenissen en ontwikkeling van technieken samenvalt. In de inleiding schrijft hij: 'When all is said and done, who am I? What use am I? Instructions for use. The Theatre of the Oppressed – where did it come from, where is it going? It exists in the four corners of the earth, but in which of those corners was it born? Where did it pass its childhood?'<sup>12</sup> In dit hoofdstuk beschrijf ik die verwevenheid van Boals leven met de ontwikkeling van *theatre of the oppressed*.

### ***1956-1971 Van dialoog naar gevangenschap***

Augusto Boal groeide op in Rio de Janeiro, waar hij samen met zijn familie in redelijke welvaart leefde. Samen met de andere kinderen begon Boal op jonge leeftijd met het maken van kleine toneelstukken in de huiskamer. Zijn werkelijke theatercarrière begon na zijn studie scheikunde en theater in New York, toen hij regisseur van het Arena Theatre in São Paulo werd en zich toelegde op het maken van 'artistically innovative and politically radical theatre'<sup>13</sup>. De eerste jaren regisseerde Boal verschillende buitenlandse (en inmiddels bekende) stukken, waarbij hij in zijn werkwijze geïnspireerd werd door Stanislavski en Brecht. Later werden ook veel stukken van Braziliaanse schrijvers op het toneel gebracht.

Boals interesse lag echter niet alleen bij het teksttheater, 'he moved with an artistically and politically driven restlessness comparatively rapidly from the confines of the established theatre out into the larger world of social and activist engagement.'<sup>14</sup> Tijdens zijn werk bij het Arena Theater dacht Boal na over de vraag voor wie hij theater maakte. Door zijn opleiding regisseerde hij in eerste instantie stukken van grote meesters, maar hij begon steeds meer na te denken over deze elitaire houding. Er waren in Brazilië grote verschillen tussen arm en rijk en Boal wilde zijn theater koppelen aan de sociale context van publiek uit lagere klassen. Hij ging op zoek naar manieren om met zijn theater niet alleen de middenklasse bereiken, maar ook die lagere klassen. 'The dream was to engage in dialogue with 'the people''<sup>15</sup>, maar wie waren precies die mensen? Boal toerde met zijn theatergezelschap rond op zoek naar die klasse, de fabrieksmedewerkers en mijnwerkers. De uitdaging daarbij was niet te vervallen in 'political message theatre'<sup>16</sup> dat niet de mensen, maar een politieke ideologie diende. Boals ideaal was theater voor en door het volk. Toch bleef hij worstelen met het paradoxale idee dat hij 'de mensen' probeerde te leren wat zijzelf het beste wisten.

Er waren in die tijd in Brazilië veel spanningen en de instabiele economische situatie leidde tot militaire coups eind jaren '60. De culturele sector kreeg te maken met een strenge censuur en inkrimping van de budgetten. Hoewel de dictatuur een steeds grotere invloed kreeg op het dagelijkse leven en werk van de Brazilianen, bleef Boal met het Arena Theatre spelen in Zuid-Amerika. Hij

---

<sup>11</sup> Augusto Boal, 2001 *Hamlet and the Baker's Son: My life in theatre and politics*. Vert. Candida Blaker, Adrian Jackson. Londen en New York: Routledge, 2001. p. xiii.

<sup>12</sup> Boal, *Hamlet and the Baker's Son*, xiii.

<sup>13</sup> Babbage, *Augusto Boal*, 3.

<sup>14</sup> Adrian Jackson, "Augusto Boal – a Theatre in Life" in: *New Theatre Quarterly* 25:100, 2009. p. 306.

<sup>15</sup> Boal, *Hamlet and the Baker's Son*, 175.

<sup>16</sup> Boal, *Hamlet and the Baker's Son*, 187.

maakte deel uit van de groep die zich verzette tegen de censuur en anti-democratische acties van het regime. Dit verzet kwam tot een hoogtepunt in 1968 met 'the theatre's guerilla war'<sup>17</sup>, dat tegelijk het begin was van de militaire acties en ontvoeringen door de overheid. In 1971 werd Boal gevangen genomen, gemarteld en na drie maanden weer vrij gelaten, onder druk van de internationale gemeenschap van kunstenaars, vertegenwoordigd door de toneelschrijver Arthur Miller. Hierna werd Boal verzocht het land te verlaten en vertrok hij met zijn gezin naar Argentinië.

### **1971-1976 Theatre of the oppressed**

Hoewel het begin 1970 rustig was in Argentinië, groeide ook daar de politieke onrust. Boal kon in die eerste jaren regisseren, schrijven en onderwijzen, maar al snel bleek dat hij opnieuw op zijn hoede moest zijn. Wanneer hij hier zou worden opgepakt, werd hij teruggestuurd naar Brazilië waar hij hoogstwaarschijnlijk vermoord zou worden. Onder deze dreiging zocht Boal met de studenten waarmee hij werkte een manier om toch theater te maken, zonder een te grote aandacht op zichzelf te vestigen. Op deze manier ontstond het onzichtbare theater. Het eerste onzichtbare theater ging over de wetgeving met betrekking tot het verstrekken van voedsel aan hongerigen in Argentinië en werd gespeeld tussen de gasten in een restaurant. Bij deze vorm van theater, die later bij *theatre of the oppressed*-technieken zou gaan horen, ging het niet om de acteurs op een podium, maar om het oproepen van discussie tussen mensen. Er ontstond die eerste keer een discussie tussen de acteurs en de gasten, die zelf spontaan acteurs werden, en het was niet duidelijk wie acteur was en wie niet. Dit is hoe onzichtbaar theater werkt, volgens Boal, '[a]ctors and audience meet on the same level of dialogue and power.'<sup>18</sup>

Dit sluit aan bij Boals idee dat er geen hiërarchie of wat voor verschil dan ook zou moeten bestaan tussen de toeschouwer en de acteur. In *Theatre of the Oppressed* (1973), dat hij gedurende deze periode schreef, zegt hij: 'the spectator no longer delegates power to the characters either to think or act in his place. The spectator frees himself; he thinks and acts for himself! Theater is action!'<sup>19</sup> Dit idee is de grondslag geworden van Boals theater en impliceert een relatie tussen theatrale vrijheid en politieke en innerlijke vrijheid. Volgens Boal is theater namelijk een politieke bezigheid die verbonden is met de werkelijkheid en de maatschappij beïnvloedt en kan veranderen. 'If the world is indeed a stage,' zo onderwees hij, 'we must respond by not submitting to the passivity that illusions often foster in spectators— instead we must use and manipulate that fiction, erupt in its midst, and force reality to reveal all its glorious contradictions.'<sup>20</sup>

Hoewel deze ideeën een radicale verandering brengen in de rol van de toeschouwer binnen theater, is er later ook kritiek geuit op Boals klare taal. Zijn ideeën mochten dan revolutionair zijn door hun beoogde verandering van zowel mens als maatschappij, de praktijk van *theatre of the oppressed* was, volgens deze critici, veel minder radicaal. Deze kritiek strekte zich ook uit naar het forumtheater, dat volgens andere critici door Boal gebaseerd was op te stugge theorieën die niet altijd paste in de context waarin deze techniek gebruikt werd. In het volgende hoofdstuk zal ik dieper ingaan op dit kritische perspectief op *theatre of the oppressed*.

Ondanks de genoemde kritiek werd het forumtheater een populaire *theatre of the oppressed*-techniek. In de basis bestaat deze techniek uit een voorstelling, waarbij het publiek van passieve toeschouwer verandert in actieve deelnemer. In het eerste deel wordt door acteurs een

<sup>17</sup> Boal, *Hamlet and the Baker's Son*, 264.

<sup>18</sup> Augusto Boal, *The Aesthetics of the Oppressed*. Vert. Adrian Jackson. Londen en New York: Routledge, 2006. p. 6.

<sup>19</sup> Boal, *Theatre of the Oppressed*, 155.

<sup>20</sup> Dofman, "Augusto Boal: 1931-2009", 1.

voorstelling gespeeld rond een sociaal probleem. Vervolgens kunnen toeschouwers in het tweede deel in de voorstelling inspringen om alternatieven te spelen en op die manier gezamenlijk oplossingen te vinden voor het gepresenteerde probleem. Forumvoorstellingen 'aim to activate their audiences, creating structures that will facilitate spectators' participation within the drama as makers of meaning and agents of change.'<sup>21</sup> Deze vorm ontstond tijdens het ALFIN-project in 1973, waar Boal tijdens een theaterworkshop een vrouw uitnodigde haar ideeën op het podium uit te spelen, omdat hij niet begreep wat zij met woorden probeerde uit te leggen.

Het ALFIN-project werd georganiseerd door de Peruaanse overheid en had als doel verschillende vormen van geletterdheid bij te brengen aan analfabeten in de officiële, de inheemse en in een artistieke taal, zoals theater en fotografie. Daarbij ging men ervanuit dat iedereen een taal nodig had om zijn eigen realiteit te beschrijven. De werkwijze van ALFIN was gebaseerd op de pedagogische ideeën van Paulo Freire (1921-1997). Zijn belangrijkste uitgangspunt was een gelijkwaardige relatie tussen docent en leerling. De leerling mocht niet worden gezien als onwetend of zelfs dom, hij moest simpelweg de middelen leren om zijn kennis te kunnen uiten en over te brengen naar anderen.

In het ALFIN-project kwam dit idee tot uiting doordat de verschillende artistieke talen konden worden aangeleerd vanuit een 'dialogic exchange'<sup>22</sup> waarbij de leraar niet boven de leerling stond, maar oprecht geïnteresseerd was in de ander. Deze werkwijze, gegrond op de ideeën van Freire, was een grote inspiratie voor Boal. Het was voor hem een antwoord op de paradox die hij tijdens zijn tijd bij het Arena Theatre was tegengekomen. Hoe kon hij de gewone mens leren wat zij diep van binnen al wisten? Vanuit dit idee was Boal zijn zoektocht begonnen naar het 'ware theater' of het theater dat dicht bij de mens ligt. Hij vond dan ook weerklank bij Freire die zijn onderwijsmethoden had ontwikkeld vanuit het gevoel van een 'disconnection between educational methods and reality of the life of the working classes.'<sup>23</sup> Geïnspireerd door deze methoden, ontwikkelde Boal een theater dat niet onderwees, maar een wederzijdse uitwisseling faciliteerde die de toeschouwer uit zijn passieve houding haalde om zijn eigen, al aanwezige kennis aan te boren.

Dit project is een belangrijk moment in de ontwikkeling van *theatre of the oppressed*. Niet alleen vond Boal het populaire forumtheater uit, ook het beeldentheater ontstond in die tijd. Boal moest mensen lesgeven die ieder een andere taal spraken en de enige gezamenlijke taal die men had, was die van het lichaam. Bij het beeldentheater wordt de vloer een plek 'where signifiers and signifieds are indissociable.'<sup>24</sup> Deelnemers reageren met het vormen van een beeld op het beeld dat hun voorgangers maakten met hun lichamen, zonder dat dit wordt onderbroken door een vertaling in woorden. De zintuiglijke waarneming van de deelnemers wordt hierbij gereactiveerd en getraind. Dit idee vormt de basis voor de latere zintuiglijke categorisering van de *theatre of the oppressed*-technieken die Boal maakt in *Games for actors and non-actors* (1992), waarover ik aan het einde van dit hoofdstuk meer zal zeggen.

### **1976-1986 Europa: theater en therapie**

Na het ALFIN-project in Peru namen de spanningen in Argentinië toe en Boal kon niet meer aan werk komen. Het liefst wilde hij naar Europa met zijn gezin, maar het duurde drie jaar voor hij zijn paspoort kreeg en kon vertrekken. In die tijd legde Boal zich vooral toe op het beschrijven van zijn

---

<sup>21</sup> Babbage, *Augusto Boal*, 68.

<sup>22</sup> Babbage, *Augusto Boal*, 19.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Boal, *The Aesthetics of the Oppressed*, 5.

technieken. Eenmaal in Europa, onderwees Boal in Portugal, Scandinavië en uiteindelijk in Frankrijk, waar hij in 1978 een lectorschap kreeg aangeboden aan de Sorbonne Universiteit in Parijs. Vanaf die tijd maakte *theatre of the oppressed* opnieuw een grote ontwikkeling door. Door Boals reizen in Zuid-Amerika en Europa en door de vertalingen van zijn boek raakte *theatre of the oppressed* bekend bij steeds meer mensen. De geïnstitutionaliseerde overdracht van de technieken begon echter met de oprichting van CÉDITADE (later CTO, centrum voor *theatre of the oppressed*) in Parijs, 1979. In dit centrum leidde Boal trainers op om TO-workshops te geven en forumtheater te kunnen faciliteren.

De bekendheid van *theatre of the oppressed* bleef groeien en in 1981 vond het eerste internationale festival van *theatre of the oppressed* plaats. Op deze internationale festivals die om de 2 jaar werden gehouden, kwamen verschillende 'TO "multipliers"'<sup>25</sup> bijeen om te spreken over hun interpretaties en gebruik van Boals theatertechnieken. TO vond op verschillende gebieden verbinding met 'community activism, social work, special education, health and human services professions'<sup>26</sup>. Enkele voorbeelden van in de jaren '80 ontwikkelde toepassingen zijn power plays op toneel en televisie in Canada, het Britse Breakout Theatre-in-Education op scholen en Age Exchange, dat TO-technieken gebruikte in verzorgingstehuizen.<sup>27</sup>

Ook Boal zelf bleef zijn technieken ontwikkelen. Geïnspireerd door de nieuwe, Europese context waar hij zich in bevond, richtte hij zich op andere vormen van onderdrukking. In tegenstelling tot de 'strikes, shortage of water, hunger and violence' in Zuid-Amerika ondervond men in Europa 'loneliness, isolation, emptiness, lack of communication'<sup>28</sup>. Hoewel Boal in eerste instantie sceptisch was over deze vormen, raakte hij ervan overtuigd dat deze gevoelens een wezenlijke onderdrukking vormden voor veel Europeanen. Waar men in Zuid-Amerika bang was voor de overheid en de politie op straat, bevonden zich in Europa deze onderdrukkers in de hoofden van mensen zelf. Samen met zijn vrouw Cecilia, zelf psychoanalyste, zette hij een theaterwerkplaats op om achter deze onderdrukkingsmechanismen te komen. Boal 'adapted his techniques to find out how these "cops" had gotten into their heads and to develop approaches to get them out again.'<sup>29</sup> Dit leidde tot de ontwikkeling van de klabak-in-je-koptechnieken die een therapeutisch richting inluidde van *theatre of the oppressed*. Velen hebben opgemerkt dat deze technieken overeenkomsten vertonen met het psychodrama van Jacob Levy Moreno (1889-1974). Laatstgenoemde ontwikkelde verschillende vormen van psychotherapie en rollenspelen vanuit het idee dat elk mens een creatief wezen is en is verbonden met anderen in zijn omgeving.

In 1989 werd Boal uitgenodigd te komen spreken op de internationale conferentie van de vereniging van groepstherapie. Naar aanleiding van deze bijeenkomst begon Boal met het schrijven van *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy* (1990). In dit boek beschrijft hij o.a. de klabak-in-je-koptechnieken als een van de introspectieve technieken van de regenboog van verlangens, dat door 'using words and, especially images, enables the theatricalisation of introjected oppressions.'<sup>30</sup> Daarbij begint Boal bij het persoonlijke verhaal van een individu, maar zoekt hij ook naar manieren om te laten zien hoe de grotere structuren van sociale groepen en de maatschappij invloed hebben op de ontwikkeling van die onderdrukking.

Dit idee is te herleiden op Karl Marx die de wederzijdse invloed beschreef van de superstructuur van de maatschappij (waar cultuur en onderwijs zich afspelen) en de onderliggende

---

<sup>25</sup> Cohen-Cruz, *Playing Boal*, 7.

<sup>26</sup> Babbage, *Augusto Boal*, 25.

<sup>27</sup> Cohen-Cruz, *Playing Boal*.

<sup>28</sup> Boal, *Hamlet and the Baker's Son*, 324.

<sup>29</sup> Cohen-Cruz, *Playing Boal*, 88.

<sup>30</sup> Boal, *The Aesthetics of the Oppressed*, 5.

economische basis- of infrastructuur.<sup>31</sup> Ook op deze Marxistische invalshoek is later kritiek geleverd, omdat Boal hiermee geen rekening zou houden met de steeds veranderende contexten en maatschappijen waarin de theatertechnieken gebruikt worden.

### **1986 Terug naar Brazilië**

Boal publiceerde *The Rainbow of Desire* vlak nadat hij was teruggekeerd in Brazilië, waar hij ook was begonnen deze nieuwe introspectieve theatertechnieken te gebruiken. Hoewel problemen als politiek en geld een grote rol speelden in de levens van armere Brazilianen, bleek dat ook zij voor psychische problemen gebaat waren bij dit therapeutisch gebruik.<sup>32</sup> Hiernaast regisseerde Boal een aantal stukken en onderwees hij *theatre of the oppressed* bij CIEPS (centrum voor publieke educatie). Ook publiceerde hij *Games for actors and non-actors* (1992) waarin opnieuw zijn continue zoektocht naar verbetering en toepassing van zijn technieken naar voren kwam. In het boek beschrijft Boal een nieuwe categorisering van het arsenaal aan TO-technieken in het licht van de zintuigen. Hij gaat uit van 5 grote categorieën waaronder de meeste van zijn oefeningen vallen. Voelen wat we aanraken, luisteren naar wat we horen, zien waar we naar kijken, intensivering van de zintuigen en herinneren van de zintuigen. Alle oefeningen en mogelijke trainingen brengt hij in dit boek onder in deze categorieën. In dit boek gebruikt Boal ook voor het eerst het woord *spect-actor*, dat ik zal vertalen als *doeschouwer*. '[A]ll human beings are actors (they act!) and spectators (they observe!) They are spect-actors.'<sup>33</sup>

In 1993 werd Boal verkozen tot lid van het stadsbestuur in Rio de Janeiro. Hoewel dit voor hem in eerste instantie een verrassing was, opende zijn positie een kanaal tussen het eerder opgerichte CTO (centrum voor *theatre of the oppressed*) en het politieke bestuur en daarmee de weg naar daadwerkelijke maatschappelijke verandering. De CTO-groepen kregen nu namelijk de mogelijkheid theater te gebruiken om problemen in de wijken te ontmaskeren 'that were unhelpfully perpetuated by current laws.'<sup>34</sup> Met deze hernieuwde relevantie, ontstond een nieuwe fase in de ontwikkeling van *theatre of the oppressed*: legislatief theater. Door middel van forumtheater werden oplossingen voor een probleem met een bepaalde regelgeving uitgespeeld en na een algemene discussie met de aanwezige partijen, advocaten en schrijvers werd het beste idee omgezet in een wetsvoorstel, dat Boal daarna in het parlement van Rio de Janeiro kon indienen. Op deze manier werden dertien wetten via forumtheater door burgers doorgevoerd. Met het legislatief theater ontstond, volgens Boal, '[t]heatre as politics, not just political theatre'<sup>35</sup>. Hiermee kwam *theatre of the oppressed* dicht bij Boals originele idee of ideaal dat alle theater 'is necessarily political'<sup>36</sup>, zoals hij beschreef aan het begin van *Theatre of the Oppressed*.

In de tijd na zijn lidmaatschap in het stadsbestuur tot aan het jaar waarin hij overleed, bleef Boal rondreizen om workshops te geven op verschillende plekken in de wereld. In die periode publiceerde hij ook drie boeken over het legislatief theater, zijn eigen leven en de esthetische kant van *theatre of the oppressed*. Gedurende zijn leven probeerde Boal steeds zijn kennis en ideeën over te dragen aan anderen, zodat zij net als hij de kracht van zijn theater zouden gaan inzien. Uiteindelijk hebben zijn technieken invloed gehad op de wetten in het politieke bestuur van Rio de Janeiro en is

---

<sup>31</sup> Babbage, *Augusto Boal*, 39.

<sup>32</sup> Cohen-Cruz, *Playing Boal*, 26.

<sup>33</sup> Boal, *Games for actors and non-actors*, 15.

<sup>34</sup> Babbage, *Augusto Boal*, 27.

<sup>35</sup> Boal, *Hamlet and the Baker's Son*, 336.

<sup>36</sup> Boal, *Theatre of the Oppressed*, ix.

*theatre of the oppressed* waardevol gebleken op andere plekken in de wereld. Tegenwoordig worden er wereldwijd festivals georganiseerd om de ontwikkeling van nieuwe ideeën en toepassingen met anderen te delen, want in zo'n zestig landen zijn er organisaties aan het werk met *theatre of the oppressed*.<sup>37</sup> De technieken of afgeleiden van *theatre of the oppressed* worden gebruikt in gevangenissen, dramatherapie en professioneel theater. In Nederland is de organisatie Formaat een van de weinige die onder het label van *theatre of the oppressed* werkt, maar daarover meer in het laatste hoofdstuk van deze scriptie.

Deze schets van de geschiedenis rond Boal en zijn theatertechnieken is een vruchtbare bodem voor het verdere academische onderzoek naar de technieken en theorieën van *theatre of the oppressed*. De aangeroerde thematische velden van politiek, de *doeschouwer* en bevrijding zal ik in de komende hoofdstukken verder uitwerken en verdiepen met de al aangestipte punten van kritiek rond Boals werk. Ondanks de populariteit van de *theatre of the oppressed*-technieken moeten we namelijk niet de kritische vragen vergeten die academici vanaf de jaren '90 bij Boals theorieën en technieken stelden. Er is veel commentaar gegeven op de academische waarde van Boals eerste boek *Theatre of the Oppressed* dat de grondslag legde voor zijn theatertechnieken. Daarnaast zijn de vragen over hoe radicaal of politiek Boals theater nu eigenlijk is en of echte (politiek) verandering wel mogelijk is, belangrijke startpunten voor het onderzoek in deze scriptie naar de kritieken op Boal en *theatre of the oppressed*.

---

<sup>37</sup> Bron: <http://www.theatreoftheoppressed.org> (laatst bezocht: 15-05-2012).

### **3 Theatre of the Oppressed: de mens als politiek wezen**

Boals theorieën zijn onmogelijk los te zien van zijn beoogde radicale praktijk waarin reële, politieke verandering plaatsvindt. Vanuit zijn passie voor onderdrukten zocht Boal naar manieren om conventies van theater te doorbreken en theater dichterbij gewone mensen te brengen. Door de afstand tussen acteurs en toeschouwers op te heffen, werd het publiek actieve deelnemer, *doeschouwer*. Deze doorbreking van de theatrale conventies kon volgens Boal een diepe uitwerking hebben op het echte leven van mensen. Tijdens forumvoorstellingen konden zij repeteren voor de revolutie, voor een daadwerkelijke verandering in hun persoonlijke levens en in de samenleving. Op deze manier had *theatre of the oppressed* de potentie om politieke veranderingen in gang te zetten. Dit idee van theater als politieke daad en niet slechts politiek theater (dat meer intellectueel is dan reëel) vond zijn verwezenlijking in legislatief theater dat invloed uitoefende op lokale wet- en besluitvorming.

Uit het historische overzicht in het vorige hoofdstuk kan men ook opmaken hoe Boal en *theatre of the oppressed*-technieken zich eerst ontwikkelden onder externe onderdrukking door regimes in Zuid-Amerika en daarna een meer therapeutische richting ingingen in de Europese context van interne onderdrukking in de hoofden van westerlingen. Later verspreidden de technieken en de aanpassingen van *theatre of the oppressed* zich wereldwijd over verschillende continenten. Daarbij begaf *theatre of the oppressed* zich op het terrein van andere disciplines en bewoog het zich van politiek activisme (zoals het verzet in Brazilië en revolutie in Parijs), naar sociaal werk en therapie (in gevangenissen, in contact met daklozen), en van onderwijs (zoals o.a. in het Peruaanse ALFIN-project) naar gezondheidsorganisaties (waar het o.a. gebruikt werd in voorlichting over aids/HIV).

De toepassing van theatertechnieken op deze gebieden kan volgens James Thompson, worden beschreven als *applied theatre*, toegepast theater, 'a term that joins different categories of a socially engaged theatre'<sup>38</sup>. In zijn boek *Applied Theatre – Bewilderment and Beyond* (2008) beschrijft hij toegepast theater vanuit verschillende projecten waaraan hij heeft meegewerkt. Daarbij benoemt hij een aantal karakteristieken. Toegepast theater wordt gebruikt in gemeenschappen die normaal geen theater maken en vaak een minderheid vormen. Vaak wordt er gespeeld in openbare ruimtes als pleinen en musea en worden organisatoren van dit soort theater gedreven door het nodige idealisme of geloof in verandering.<sup>39</sup> Het grootste deel van deze vormen van theater is gebaseerd op *theatre of the oppressed* van Augusto Boal, wiens werk Thompson beschouwt als 'a powerful model of practice that is adaptable to a range of communities in diverse situations'<sup>40</sup>.

Zoals ik in de inleiding al aanstipte, is het volgens Thompson belangrijk toegepast theater te bekijken 'within the dynamics of the different disciplines and the demands of a very utilitarian age'<sup>41</sup>. Thompson bedoelt hier de verschillende niet-artistieke disciplines waarin theater wordt toegepast, zoals therapie en sociaal werk. Ik denk dat Thompson hiermee de sleutel aanreikt tot het begrijpen van de kritieken op Boal. Elke discipline heeft namelijk zijn eigen kenmerken en toepassingen, waardoor de kritiek vanuit die discipline ook afhankelijk is van de eisen en behoeften van die specifieke discipline. In dit hoofdstuk bekijk ik Boal voornamelijk vanuit de discipline van het academisch theaterveld, waarin Boal zich met zijn eerste boek *Theatre of the Oppressed* (1974) begeeft. Ik onderzoek enerzijds Boals gedachtengoed en anderzijds poog ik zijn ideeën te plaatsen

---

<sup>38</sup> Thompson, *Applied Theatre*, 14.

<sup>39</sup> Thompson, *Applied Theatre*, 16.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Thompson, *Applied Theatre*, 20.

binnen het kader van academisch denken over theater. Dit doe ik met behulp van Joe Kelleher en Philip Auslander, beiden befaamde academici die naam hebben gemaakt met hun onderzoek naar de relatie tussen theater en politiek.

### ***De basis***

Boal beschreef de grondbeginselen van zijn ideeën in het boek *Theatre of the Oppressed*, dat daarom een goed beginpunt vormt om dieper in te gaan op zijn gedachtengoed. Tijdens zijn ballingschap in Argentinië stelde Boal het boek samen uit essays die hij op eerder had geschreven. Samen vormen ze een interpretatie van de geschiedenis van theater sinds Aristoteles, via Machiavelli, Hegel en Brecht tot Boals eigen 'People's Theater'. Er is veel geschreven over *theatre of the oppressed*-technieken, maar minder over deze historische en theoretische onderbouwing van Boal. Wat er wel is, bestaat overwegend uit stevige kritiek. Dit is goed te begrijpen vanuit de kritische houding die een (theater)wetenschappelijke benadering nu eenmaal vraagt. Het gevaar dreigt echter dat hierdoor een te eenzijdig beeld ontstaat. Er is namelijk ook een grote groep enthousiaste beoefenaars die deze academische kritiek helemaal niet deelt. Het is daarom goed deze groep en hun verspreiding van *theatre of the oppressed* in het achterhoofd te houden wanneer we hieronder dieper ingaan op de academische kritiek.

Boal start zijn boek met de idee dat theater oorspronkelijk 'a celebration [in the open air]' was 'in which all could participate freely'<sup>42</sup>. Volgens Frances Babbage, hoofddocent theaterwetenschap aan Leeds University, is dit een romantisch uitgangspunt, waar Boal behalve Arnold Hauser's *The Social History of Art* (1951) geen bewijs voor levert. Toch is dit de basis voor zijn lezing van Aristoteles' *Poetica* (335 v. Chr). In Boals uitleg beschrijft Aristoteles daarin een vorm van theater die gebruikt werd om de heersende wetten te internaliseren en 'to indoctrinate its spectators with belief in the essential rightness of the status quo'<sup>43</sup>. Omdat op deze manier toeschouwers en burgers passief gehouden worden, wijst Boal de klassieke tragedie af. Hij wil daarvoor in de plaats theater dat mensen stimuleert hun samenleving te veranderen. De *Poetica* is echter een gecompliceerd werk dat zeker niet zo eenduidig valt te interpreteren als Boal doet, omdat Aristoteles tragedies beschreef die eeuwen voor zijn geboorte werden geschreven. Het is dus de vraag of die tragedies in Aristoteles' tijd op zo'n manier de toeschouwer beïnvloedden als door Boal wordt beweerd. Daar komt bij dat de *Poetica* zelf niet bekend was bij veel geleerden in Aristoteles' tijd.<sup>44</sup> Theoretici Jane Milling en Graham Ley, beiden werkzaam in het theaterinstituut van de University of Exeter, concluderen dan ook dat 'Boal achieves his own desired conclusions by way of his own definitions.'<sup>45</sup> Rustom Bharucha, schrijver en cultuurcriticus, noemt dit iets milder, 'Boals strategic misreading of Aristotle in the service of a dogmatic humanism.'<sup>46</sup>

Ook de overgang van de Middeleeuwse, feodale samenleving naar de pre-kapitalistische Renaissance beschrijft Boal in dit licht. Deze ontwikkeling zou namelijk een grotere vrijheid en initiatief kunnen betekenen voor de burgers, maar Boal beweert dat dit slechts gold voor de elite en niet voor alle leden van de samenleving. Ook in de toneelstukken van Shakespeare en Machiavelli, die volgens Boal de toenmalige tijdsgeest weerspiegelen, vindt hij niet het beoogde theater dat toegankelijk is voor ieder mens, ongeacht zijn stand. Maar ook bij deze bespiegelingen is Boal volgens

---

<sup>42</sup> Boal, *Theatre of the Oppressed*, ix.

<sup>43</sup> Babbage, *Augusto Boal*, 47.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Milling, *Modern theories of performance*, 154.

<sup>46</sup> Rustom Bharucha, 2011 'Problematizing applied theatre: a search for alternative paradigms.' *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 16, no. 3. p. 368.



zijn critici zeer subjectief en selectief te werk gegaan. Volgens Babbage bijvoorbeeld geeft hij slechts een wankel argumentatie voor het bourgeois karakter van Shakespeare. Er is veel geschreven over deze bekende toneelschrijver, maar Boal schenkt geen aandacht aan de andere mogelijke interpretaties, waaronder ook Marxistische. Dit doet hij niet zonder opzet. Wat niet past binnen zijn redenering noemt Boal niet. De kritiek is dan ook opnieuw: 'Boals analysis appears overly driven by the determination to arrive at a desired conclusion.'<sup>47</sup>

In het laatste deel van *Theatre of the Oppressed* zet Boal de filosofie van Hegel tegenover Brechts episch theater. Vanuit zijn interpretatie van Hegel, legt Boal zijn filosofie uit in de context van theater. Volgens Boal gaat Hegel uit van vrijheid die bestaat in het volgen van de Rede. Dit uitgangspunt is terug te zien in theater, waarin, volgens Boal, het dramatische karakter aan banden wordt gelegd door de allomvertegenwoordigde Rede. Daarom is in het theater de wil van een dramatisch karakter niet echt vrij, maar 'the concretion of a moral value, or of an ethical option.'<sup>48</sup> Volgens Boal geeft Hegel daarmee de rationele geest van de mens de hoogste plaats, en is het de bron van alle dramatische actie. Brecht daarentegen ziet de sociale relaties van het karakter als de bron van het dramatische handelen, een perspectief dat volgens Boal typisch Marxistisch is. Boal ziet Brechts technieken dan ook als zijn het begin van een fundamentele transformatie in de geschiedenis van het theater: systemen van macht en samenleving worden door hem blootgelegd. Toch is de toeschouwer volgens de Braziliaan nog niet genoeg betrokken en dat is waar zijn eigen theater vervolgens wel in voorziet. In zijn filosofische en historische beschouwing geeft Boal echter, volgens Milling en Ley, onvoldoende context en uitleg, trekt hij te snelle conclusies op basis van geselecteerde citaten en legt hij daarmee een 'curious attraction to a kind of pseudo-history of theatrical theory'<sup>49</sup> aan de dag.

Het grootste commentaar is dus dat Boal een algemene, legitimerende en uiterst selectieve theatergeschiedenis schrijft om zijn eigen praktijk te rechtvaardigen aan de hand van retorische argumenten die onvoldoende gebaseerd zijn op wetenschappelijk bewijsgronden. Hierdoor komt *theatre of the oppressed* naar voren als 'either [...] a possibility or as a necessity, and the critical arguments constitute a kind of charter for its existence.'<sup>50</sup> Het schijnt mij dan ook toe dat Boal erin faalt een gefundeerd theoretisch werk te schrijven als academische legitimatie voor zijn theater. In zijn inleiding geeft hij aan dat hij bewijs wil leveren, dat hij wil aantonen dat theater een wapen is. Met het schrijven van dit boek begeeft Boal zich dus willens en wetens op het terrein van de theaterwetenschap, zonder daarbij te voldoen aan de academische standaarden. Hij ondersteunt zijn interpretatie namelijk wel met voorbeelden van grote filosofen en invloedrijke toneelschrijvers, maar zijn beschrijving is eenzijdig, subjectief en selectief. Wanneer Boal zich had gepositioneerd als subjectieve betogener voor zijn 'menstheater' zou de kritiek op zijn werk minder effect hebben gehad.

Toch klinken er ook andere geluiden. De toneelschrijver en –criticus George E. Wellwarth noemt het boek 'the most important theoretical work in the theatre in modern times.'<sup>51</sup> De Britse toneelschrijver John Arden legt de nadruk op de bevlogenheid die spreekt uit *Theatre of the Oppressed*. Arden zegt dat het boek moet worden gelezen door 'everyone in the world of theatre who has any pretensions at all to political commitment.'<sup>52</sup> Daarmee geeft hij de inspirerende waarde aan die het boek volgens hem wel degelijk heeft. Wie dit boek leest, vindt namelijk geen gedegen

---

<sup>47</sup> Babbage, *Augusto Boal*, 54.

<sup>48</sup> Boal, *Theatre of the Oppressed*, 91.

<sup>49</sup> Milling, *Modern theories of performance*, 162.

<sup>50</sup> Milling, *Modern theories of performance*, 144.

<sup>51</sup> Achterflap van Boal, *Theatre of the Oppressed*.

<sup>52</sup> Babbage, *Augusto Boal*, 36.

theoretische onderbouwing voor *theatre of the oppressed*, maar wel de inspiratie voor Boals gedrevenheid, idealen en technieken. Vooral het allerlaatste hoofdstuk, Poetics of the Oppressed, heeft een grote invloed gehad op de verspreiding en populariteit van de *theatre of the oppressed*-technieken. Niet alleen deze praktische beschrijvingen geven inzicht in *theatre of the oppressed*. Uit Boals beschouwing vallen een aantal concepten te destilleren die de basis vormen van het gedachtegoed achter *theatre of the oppressed*. Boal claimt, in de woorden van Babbage, 'that theatre is always political, that participation is vital and that empathy is a tool which may be used oppressively or radically.'<sup>53</sup> Met deze opmerking komen we aan bij de rol van theater in maatschappelijke veranderingsprocessen.

### ***Theater met pretenties of een politiek kader?***

Boals belangrijkste politieke statement is dat theater door de eeuwen heen door de dominante klasse is misbruikt om het volk te beteugelen. Theater kan een middel tot onderdrukking zijn als het in de verkeerde handen valt, want, zegt Boal, 'theater is a weapon.' Dus voegt hij er onmiddellijk aan toe: 'and it is the people who should wield it.'<sup>54</sup> Wanneer het theater wordt teruggewonnen door het volk, van wie het oorspronkelijk was, kan het een middel tot echte bevrijding worden. De toeschouwer wordt protagonist in dit theater, een paradigmawisseling die volgens Boal in zichzelf misschien niet revolutionair is, maar wel kan leiden tot revolutie in het echte leven. Boals idee over politiek en zijn concept van de mens als *doeschouwer* (spect-actor) zijn dan ook nauw verbonden met elkaar. Toch zal ik ze apart behandelen om een beter zicht te krijgen op de afzonderlijke uitgangspunten.

Boal begint *Theatre of the Oppressed* met de idee dat 'all theater is necessarily political, because all the activities of man are political and theater is one of them.'<sup>55</sup> Met deze uitspraak situeert Boal de mens als politiek wezen binnen het systeem van menselijke activiteiten, de cultuur. Boal beschouwt dit systeem als een netwerk van kunsten en wetenschappen die onderling met elkaar verbonden zijn 'under the domain of a sovereign art which deals with all men, with all they do, and all that is done for them: Politics.'<sup>56</sup> Boal refereert in deze opmerking aan Marx' idee van superstructuur en economische fundering, dat in zijn redenering leidt tot het idee dat 'theatre both reflects and affects the way that society is organized, through its dynamic engagement with the value systems underpinning it.'<sup>57</sup> Volgens Boal is theater daarom altijd verbonden met politiek.

Paul Dwyer, werkzaam bij de afdeling performance studies van de University of Sidney en gepromoveerd op *theatre of the oppressed*, bekritiseert Boals Marxistische analyse. Volgens Dwyer creëert hij een statistisch beeld van de maatschappij. Hoewel het te verklaren is vanuit Boals context en zijn ervaringen met de Braziliaanse dictatuur, kun je de meeste samenlevingen tegenwoordig niet meer beschrijven aan de hand van dit systeem en blijven uitgaan van een bepalende en overheersende politiek van een hogere klasse.<sup>58</sup> Boals denkbeelden lijken dus niet helemaal te kloppen met de hedendaagse werkelijkheid. Hij gaat uit van een Marxisme dat streeft naar de revolutie van de onderklasse die een herverdeling van de middelen in de maatschappij tot gevolg heeft, zodat het volk niet langer uitgebuit wordt, maar zelf de macht in handen krijgt. Volgens Boal

---

<sup>53</sup> Babbage, *Augusto Boal*, 45.

<sup>54</sup> Boal, *Theater of the Oppressed*, 122.

<sup>55</sup> Boal, *Theatre of the Oppressed*, ix.

<sup>56</sup> Boal, *Theatre of the Oppressed*, 11.

<sup>57</sup> Babbage, *Augusto Boal*, 40.

<sup>58</sup> Paul Dwyer, "Theoria Negativa: Making Sense of Boal's Reading of Aristotle" in: *Modern Drama* 48:4, 2005. p. 652.

moet datzelfde in het theater gebeuren: het volk moet de middelen van productie weer in handen krijgen. Volgens Milling en Ley laat Boal juist met de beschrijvingen van het ALFIN-project in *Theatre of the Oppressed* blijken dat dit niet op een massa-revolutionaire manier werkt, maar veel eerder kleinschalig. Boal komt steeds uit bij 'a local analysis which does not accommodate itself with ease to the ambitions of the revolutionary and Marxist frame in which it is offered to participants.'<sup>59</sup>

Op dit punt wil ik Boals benadering naast Joe Kelleher's idee van politiek leggen. Enerzijds komt zijn opvatting over politiek en theater overeen met Boals idee, anderzijds levert ook hij commentaar op Boals benadering van theater als politieke taal. Volgens Kelleher, auteur van *Theatre & Politics* (2009), kan elke vorm van theater in een politiek licht worden beschreven door de focus te leggen op de machtsverhoudingen die zichtbaar worden in een theatervoorstelling. Deze verhoudingen staan niet op zichzelf, maar kunnen worden gezien als een uiting van de 'distribution of power across social relations, among different groups or classes or interests that make up [...] a social body'<sup>60</sup> in de bredere context van de buitenwereld. Deze opvatting komt overeen met Boals Marxistische idee dat theater de machtsverhoudingen van de maatschappij reflecteert. Toch zegt Kelleher nadrukkelijk dat hij in zijn boek theater bekijkt in relatie tot politiek en politiek niet ziet als een eigenschap van theater, terwijl volgens Boal theater nooit *niet* politiek kan zijn.

Kijkend naar theater in het politieke licht van sociale verhoudingen, komt Kelleher uit bij de taal als belangrijk middel voor de mens om zich uit te drukken als politiek en sociaal wezen. Hij zegt dat Boals gebruik van theater als politieke taal een aantal problemen met zich meebrengt. Allereerst gaat Boal uit van een algemeen idee over sociale verhoudingen<sup>61</sup> (denk aan het paar protagonist/antagonist), terwijl niet iedereen hier hetzelfde over hoeft te denken. Daarnaast gaat hij uit van 'a 'clean' and uninterrupted transmission of information from one place to another'<sup>62</sup>, waarbij hij de verschillende percepties en interpretaties van de deelnemers niet in overweging neemt. Boals invalshoek is in dit licht heel normatief en biedt weinig ruimte voor andere perspectieven. Wat als de deelnemers een ander invulling geven aan het idee van bijvoorbeeld de onderdrukker?

In het volgende hoofdstuk ga ik hier dieper op in, als ik kijk naar de invloed van Boals politieke ideeën op de uitvoering van *theatre of the oppressed*. Er is namelijk ook veel kritiek op de toepassing van zijn theatertechnieken binnen dit grote kader. Er blijkt een spanning te bestaan tussen enerzijds de grote, kaderende denkbeelden van Boal en anderzijds de praktijk waarin de technieken gebruikt worden. De vraag is daarom: hoe werken Boals politieke ideeën door in de daadwerkelijke theatersessies van *theatre of the oppressed*?

### ***De doeschouwer: een politiek wezen***

Om deze vraag in het volgende hoofdstuk beter te kunnen beantwoorden, onderzoek ik hier eerst op theoretische wijze Boals concept van de *doeschouwer*, die de belichaming is van de paradigmawisseling of revolutie die Boal beoogt. In het idee van de *doeschouwer* komen de acteur en de toeschouwer samen in een persoon die zowel toekijkt als acteert, ageert. Waar vroeger, volgens Boal, het theater 'finished visions of the world'<sup>63</sup> opdrong aan de toeschouwer, wordt met zijn theater de toeschouwer uit de passiviteit gehaald. De *doeschouwer* laat zich niet langer leiden

---

<sup>59</sup> Milling, *Modern theories of performance*, 167.

<sup>60</sup> Joe Kelleher, *Theatre & Politics*. New York: Palgrave, 2009. p. 3.

<sup>61</sup> Kelleher, *Theatre & Politics*, 70.

<sup>62</sup> Kelleher, *Theatre & Politics*, 71.

<sup>63</sup> Boal, *Theatre of the Oppressed*, 155.

door de ideeën van de heersende klasse, waarbij hij als toeschouwer de macht delegeert aan een acteur op het podium. Bij Boal moet hij zichzelf daarvan bevrijden en in actie komen.

In alle technieken van *theatre of the oppressed* wordt de toeschouwer een actieve deelnemer, maar in forumtheater vindt de transformatie van toeschouwer naar *doeschouwer* tijdens de voorstelling plaats. In het eerste deel kijkt de toeschouwer, in het tweede wordt hij uitgenodigd deel te nemen. Situaties worden opnieuw gespeeld en door op speelse wijze naar alternatieve richtingen te zoeken, wordt duidelijk hoe de macht is verdeeld tussen de personages. Door letterlijk in de theatrale actie in te grijpen, wordt duidelijk wie volgens de agerende toeschouwer de onderdrukker is en wie de onderdrukte en wat de invloed van hun acties is. De kracht van forumtheater bestaat er volgens Boal uit dat het einde het begin is.<sup>64</sup> Doordat de deelnemers al tijdens de sessie ervaren hoe het is om in actie te komen, wordt het forumtheater ‘a rehearsal for reality.’<sup>65</sup> In *Theatre of the Oppressed* noemt Boal dit zelfs ‘a rehearsal for revolution’<sup>66</sup>. Het doel is namelijk, ‘to try to change society rather than contenting ourselves with merely interpreting it.’<sup>67</sup>

Deze transformatie begint in het lichaam van de *doeschouwer*, de ‘most basic connection with material life’<sup>68</sup>. Philip Auslander, hoogleraar literatuur, communicatie en cultuur aan het Georgia Institute of Technology in Atlanta, noemt Boals theater ‘intensely physical in nature’. In zijn artikel “Boal, Blau, Brecht: The Body” bekijkt hij de *doeschouwer* met nadruk op het menselijk lichaam. Omdat Boal uitgaat van het Marxistische idee dat politiek overal in doorklinkt, is het lichaam volgens Boal ook getekend door de ideologieën in de samenleving. ‘Because the mechanics of oppression shape the body, it is through the body and its habits that those mechanisms can be exposed.’<sup>69</sup> In Boals technieken wordt daarom veel gebruik gemaakt van fysieke verbeeldingen (images) van onzichtbare concepten als *de typische onderdrukking of de ideale samenleving*.

Door met dit laatste beeld te spelen, zouden de *doeschouwers* zowel de mogelijkheden van dat ideale beeld kunnen onderzoeken als de manieren waarop dit in de werkelijkheid zou kunnen worden bereikt. ‘What Boal seems to be after,’ zegt Auslander, is ‘a body that can step aside momentarily from its particular ideological regiments to try on others for size.’<sup>70</sup> Boal gaat hierbij uit van theater als ‘the art of looking at ourselves’<sup>71</sup>, dat hij in *Games for Actors and non-Actors* en in veel van zijn workshops uitlegde aan de hand van de mythe van Xua-Xua. Deze oervrouw ontdekt haar identiteit door de groeiende afstand tussen het kind dat in haar lichaam leefde en zich nu los van haar ontwikkelt. Een probleem van deze idee van het tijdelijk aanmeten van een andere identiteit is dat het lijkt te vragen om een verwerping van de eigen positie. Een lichaam dat echter gevormd is door ideologie, kan toch nooit zijn eigen positie loslaten, laat staan een neutrale houding aannemen om vervolgens een andere identiteit uit te proberen?

Opnieuw lijkt hier een kritiek te ontstaan op het denken van Boal: zijn ideologisch denken spreekt hier de mogelijkheden van de praktijk tegen. Auslander weerlegt deze kritiek echter door te laten zien dat Boals idee in dit geval metaforisch is. ‘The point is for the spect-actor to be able to move from one mask to another while retaining a critical distance from all masks.’<sup>72</sup> Boal geeft hiermee, volgens Auslander, de trainingsmiddelen voor de postmoderne mens. Hij bedoelt hiermee

---

<sup>64</sup> Boal, *The Aesthetics of the Oppressed*, 6.

<sup>65</sup> Boal, *Games for actors and non-actors*, xxiv.

<sup>66</sup> Boal, *Theatre of the Oppressed*, 155.

<sup>67</sup> Boal, *Games for actors and non-actors*, 253.

<sup>68</sup> Cohen-Cruz, *Playing Boal*, 128.

<sup>69</sup> Cohen-Cruz, *Playing Boal*, 124.

<sup>70</sup> Cohen-Cruz, *Playing Boal*, 130.

<sup>71</sup> Boal, *Games for actors and non-actors*, 15.

<sup>72</sup> Cohen-Cruz, *Playing Boal*, 131.

de mens die zich bewust is van de splitsing in zichzelf die door reflectie ontstaat. Het eigen 'ik' waarmee hij reflecteert, staat tijdelijk los van het 'ik' waarop wordt gereflecteerd. De nadruk op het proces van oefenen, het proberen van verschillende mogelijkheden, geeft volgens Auslander aan dat Boal met zijn technieken geen eenduidige mensen wil voortbrengen, maar menselijke personages in beweging en ontwikkeling.

In Auslanders lezing past Boals theater in de ideeën rond politiek geëngageerd theater in een postmoderne samenleving. De afstand die nodig is voor kritische reflectie bevindt zich in de toeschouwer zelf. In zijn artikel "Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre" (1987) beschrijft Auslander de rol van de politieke kunstenaar. Die definitie belichaamt wat Auslander over Boals theater betoogt en daarom gebruik ik deze als samenvatting van het politieke in *theatre of the oppressed*. *Theatre of the oppressed* 'incorporates the functions of positioning the subject within dominant discourses and of offering strategies of counterhegemonic resistance by exposing processes of cultural control and emphasizing the traces of nonhegemonic discourses within the dominant without claiming to transcend its terms.'<sup>73</sup> Boal zet met zijn theater namelijk de *doeschouwer* neer als subject en niet als object binnen een omgeving, die met zijn ideologie druk uitoefent op het individu. Als subject kan hij zelf in actie komen en nadenken over strategieën om tegen die onderdrukking in te gaan door middel van het lichaam en theatraliteit die het individu tot zijn beschikking staan.

In dit hoofdstuk hebben we gezien hoe Boals *Theatre of the Oppressed* een opening vormde om het gedachtengoed achter de *theatre of the oppressed*-technieken te onderzoeken. Hoewel dit boek meer een retorisch en mythisch verhaal is dan een wetenschappelijke analyse, laat Boal wel degelijk een kritisch geluid horen over de manieren waarop macht zich in samenlevingen manifesteert. Alleen het feit al dat zijn ideeën zoveel weerklank vonden en zijn technieken wereldwijd verspreid werden, geeft aan dat die een kern raken die dicht bij het leven van veel mensen staat. Door de nadruk te leggen op het politieke aspect van zijn denken, zagen we het grote aandeel van Marx' denkwijze in de grondbeginselen van *theatre of the oppressed*. De politieke ideologie die Boal op basis daarvan ontwikkelde, werkt door in de theatertechnieken en de praktijk van de *doeschouwer*. Enerzijds wordt Boal bekritiseerd op de eenduidigheid in zijn gedachtengoed, anderzijds lijken zijn ideeën te passen binnen het postmoderne denken over politiek en theater. Er zijn dus zowel zeer kritische denkers zoals Milling en Ley, als pragmatici zoals Thompson en Auslander die Boals ideeën kritisch bekijken, maar die ook pogen zijn gedachtengoed te incorporeren in de huidige theatertheorie en –praktijk.

Het concept van de *doeschouwer* heb ik hier alleen toegelicht vanuit het politieke kader. Deze rol reikt echter verder dan het politieke en is afhankelijk van de praktijk waarin de *theatre of the oppressed*-technieken worden ingezet. In het volgende hoofdstuk ga ik daarom dieper in op de verschillende aspecten van het concept *doeschouwer*, die volgens Boal het pad vormt naar de politieke én persoonlijke bevrijding van de mens.

---

<sup>73</sup> Philip Auslander. "Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre" in: *Theatre Journal* 39 (1987), p. 23.

## 4 De *doeschouwer*: de weg naar bevrijding?

In het vorige hoofdstuk lag de nadruk op de academische en politieke aspecten van *theatre of the oppressed*. De *doeschouwer* beschreef ik daar als de belichaming van de paradigmawisseling of revolutie die Boal beoogt met zijn theater. De rol van de *doeschouwer* geeft mensen namelijk de mogelijkheid te oefenen voor het echte leven, om ook daar een actieve houding aan te nemen en bevrijd te worden van externe machten of onderdrukking. In dit hoofdstuk gebruik ik de *doeschouwer* als opening om verschillende aspecten van *theatre of the oppressed* te beschrijven die als middelen worden ingezet om de mens aan te zetten tot actie en de nagestreefde bevrijding te verwezenlijken. Aan het einde van dit hoofdstuk geef ik nog een korte filosofische bespiegeling van het begrip verandering en hoe dit samenhangt met de idee bevrijding. Over het algemeen schrijf ik in dit hoofdstuk meer over de praktijk en de invloed van Boals ideeën op de uitoefening van *theatre of the oppressed*. Toch blijft dit een theoretische beschrijving van de praktijk gezien de aard van mijn scriptie en van *theatre of the oppressed* zelf, waarin zowel theorie als praktijk constant door elkaar lopen.

### *De rolverdeling*

Boals idee van de *spect-actor* is ontstaan uit de woorden *spectate* ['kijken'] and *act* ['doen'],<sup>74</sup> traditioneel werkwoorden die horen bij respectievelijk de toeschouwer en de acteur. De toeschouwer kijkt in Boals idee niet alleen meer toe, maar wordt zelf actief, handelend subject; acteur. Zoals ik eerder aangaf, is deze idee ontstaan met het forumtheater. Boal zegt daarover in een interview: 'In forum, roles are not fixed – not only character but the roles of “actor,” “playwright,” and “director.” So forum is radical in relation to dramaturgy.'<sup>75</sup> Deze radicale dramaturgie vinden we ook in de later ontwikkelde technieken van regenboog-van-verlangens, waar de protagonist uitgenodigd wordt zijn eigen stuk te spelen en te regisseren. De andere deelnemers kunnen daarbij zowel toeschouwer als acteur zijn en meespelen in het stuk dat de protagonist opzet. Er bestaat dus een dehiërarchizatie van de rollen en een gelijkheid tussen acteurs, die elke rol aan kunnen nemen.

Hoewel door de wisselingen tussen deze rollen inderdaad een steeds vernieuwende samenhang tussen verschillende deelnemers ontstaat, is er een duidelijk kader waarbinnen dit gebeurt. Babbage noemt dit 'a clearly established and essentially simple structure that should ensure that the process – overseen by a careful Joker – remains understandable and accessible to all.'<sup>76</sup> In deze structuur wordt een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de onderdrukte en de onderdrukker. Dit antoniemenpaar wordt gebruikt om de machtsverhouding tussen de hoofdpersoon en zijn tegenstander aan te duiden. De benaming protagonist/antagonist wordt ook gebruikt en legt meer de nadruk op het verschil in verlangens tussen de personages, dat uitloopt in een conflict. Hiernaast is de rol van dus de joker een belangrijk onderdeel van de structuur. Deze persoon, die ik hieronder op p. 24 nader bespreek, zorgt voor de levendigheid in het spel door interventies te doen, de stijl van het spelen te veranderen en kritische vragen te stellen. Deze structuur heeft volgens Boal het doel om de *doeschouwers* te laten genieten van de mogelijkheden van het spel, hen vrij te laten voelen, omdat zij zich niet bezig hoeven te houden met de onderliggende lijnen en om te laten zien dat de wereld meer is dan een ondoordringbare chaos waarin de mens slechts een speelbal is.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Boal, *Games for actors and non-actors*, 15.

<sup>75</sup> Cohen-Cruz, *Playing Boal*, 25.

<sup>76</sup> Babbage, *Augusto Boal*, 69.

<sup>77</sup> Parafrazering van Boal, *Theatre of the Oppressed*, 178-179.

### *De onderdrukker en de onderdrukte*

Er is veel gesproken over de verhouding onderdrukker/onderdrukte. Bij de meest gangbare manier van forumtheater worden *doeschouwers* uitgenodigd om in de plaats van de onderdrukte of de protagonist een oplossing uit te proberen om onder de onderdrukking uit te komen.<sup>78</sup> Hoewel deze structuur in veel gevallen een bruikbaar middel is om de machtsverhoudingen te onderzoeken, geeft een aantal kritische beoefenaars van *theatre of the oppressed* aan dat zet niet in elke context bruikbaar is.

Sharon L. Green, universitair hoofddocent theater aan het Amerikaanse Davidson College, geeft aan dat '[w]ithin heterogeneous communities, among people with divergent political views, disagreements can erupt over how to read the power dynamics—in Boal's terms, whom to define as oppressed or oppressor.'<sup>79</sup> Afhankelijk van hun positie zullen sommige mensen het belangrijk vinden een ander niet te kwetsen, terwijl andere het recht van meningsuiting hoger achten. Dit is een spanningsveld dat zeker te herkennen is in het Nederlandse debat rond de vrijheid van meningsuiting. Wie is de onderdrukker en wie wordt door de ander onderdrukt? Deze vraag leidde voor een aantal beoefenaars tot aanpassingen van de structuur van forumtheater.

Eleanor Crowder, een theatermaker uit Ottawa, vertelt in een interview over haar ervaring met een feministische groep en het gebruik van onderdrukker/onderdrukte. Zij liet in de workshop twee protagonisten wisselend de onderdrukker en de onderdrukte spelen, omdat de vrouwen aangaven dat 'if the oppressed has to make all the changes, it's like blaming the victim'<sup>80</sup>. Volgens de vrouwen moesten zowel de onderdrukker als de onderdrukte zoeken naar andere manieren om met elkaar om te gaan. Daarmee raakten ze een gevoelige snaar van *theatre of the oppressed*. Wat is verandering en wie moet er veranderen? Aan het einde van dit hoofdstuk bespreek ik deze vraag uitgebreider, maar op basis van dit Canadese voorbeeld kunnen we al vaststellen dat het veranderingsproces en de min of meer vaste tegenstelling onderdrukker/onderdrukte niet altijd samen lijken te gaan. Toch is er veel te zeggen voor deze versimpeling, omdat het handvaten biedt om orde in het leven aan te brengen. Deze idee wordt ondersteund door het feit dat de vrouwen in de reflectie op deze sessie aangaven dat ze niet goed wisten wat ze mee konden nemen uit de workshop naar hun eigen leven. Blijkbaar zorgde Crowders toepassing ook voor een onwelkome relativisering van onderdrukking en een daar uit voortkomende vervaging van de grenzen tussen juist en onjuist handelen.

Ook Mady Schutzman, theatermaker en docent aan het California Institute of the Arts, zag zich in haar TO-workshops gedwongen de vaste tegenstelling onderdrukker/onderdrukte los te laten. Naast de protagonist werd een stille getuige toegevoegd en verdween het personage dat de onderdrukker speelde. Dit werd geboren uit de noodzaak 'to identify and embody oppressive territory rather than the more dichotomous oppressors and oppressed.'<sup>81</sup> Doordat de onderdrukking volgens Schutzman in de Amerikaanse context niet te herleiden viel tot één personage, werd er zo getoond hoe verschillende krachten van onderdrukking door mensen heen werkten. Op deze manier kon er door de *doeschouwers* gezocht worden naar manieren om om te gaan met hun constant veranderende posities binnen dit krachtveld.

Het blijkt dus vaak lastig om een verschil tussen onderdrukker en onderdrukte aan te geven in steeds weer andere contexten. De meeste beoefenaars van *theatre of the oppressed* passen

---

<sup>78</sup> Sharon L. Green, "Boal and Beyond Strategies for Creating Community Dialogue" in: *Theater* 31:3, 2001. p. 50.

<sup>79</sup> Green, "Boal and Beyond Strategies for Creating Community Dialogue", 50.

<sup>80</sup> Cohen-Cruz, *Playing Boal*, 215.

<sup>81</sup> Cohen-Cruz, *Playing Boal*, 144.

daarom hun technieken aan. Ook blijkt dat mensen met afwijkende meningen kunnen zorgen voor moeilijkheden. Hoewel die mensen vaak een minderheid in de groep vormen, zijn ook zij deelnemers. Zij zouden ook een stem moeten krijgen in het geheel, denkend aan de idee van gelijkheid en dehiërarchizatie tussen de verschillende deelnemers en rollen in *theatre of the oppressed*. Green roept dit probleem op en plaatst dit tegenover een kritische vraag die het andere uiterste representeert, namelijk: 'Could T.O. be used, in other cases, to reify and encourage oppression rather than interrogate it?'<sup>82</sup>

Deze spanning kan niet met normatieve antwoorden worden ondervangen en vraagt om een genuanceerde toepassing afhankelijk van de context waarin deze vragen aan de orde komen. Je zou je kunnen afvragen of er dan wel technieken zijn om ook deze vragen aan te kunnen. Dit is één van de punten waarop theorie en praktijk dicht bij elkaar komen in *theatre of the oppressed*. Hier moet een nuance worden aangebracht door een flexibele tussenpersoon. Hoog tijd om de rol van 'Joker' binnen *theatre of the oppressed* nader te beschouwen.

### *De joker*

Er is veel geschreven over de joker wiens rol op veel verschillende manieren wordt ingevuld. Over het algemeen zijn de belangrijkste kenmerken van de joker 'regulating and shaping the discussions that take place as a response to the images and scenarios that participants create'<sup>83</sup> en 'enact interventions and interject disorientation and incongruity in the stories being told'<sup>84</sup>. De joker kan ook een 'difficultator' genoemd worden, wanneer hij een poging doet 'to complicate the thinking of the group in order to touch on the soul of the matter.'<sup>85</sup> De joker vervult zijn rol onder andere bij het faciliteren van participatie bij forumtheatervoorstellingen, bij het bouwen van scènes van de regenboog-van-verlangens en bij de ontwikkelingen van figuren bij het beeldentheater. De joker is degene die de spanningen na bepaalde interventies in dialoog met het publiek kan onderzoeken, hij kan de stijl van het spel wijzigen om veranderingen in aanpak uit te lokken en hij kan de *doeschouwers* uitnodigen hun beelden te dynamiseren door speelse elementen toe te voegen.

Omdat de joker fungeert als diegene die het vrije spel faciliteert, heeft deze persoon ook veel macht over het verloop. Green illustreert de wankele positie van de joker wanneer ze vertelt over een *theatre of the oppressed*-workshop waarbij de aanwijzingen van de joker gezien werden 'as a direct result of the facilitator's power to direct the way in which issues were addressed, [which] were more manipulative than liberating.'<sup>86</sup> De joker moet dus op juiste wijze zijn macht aanwenden en, geleid door zowel talent als ervaring, creatief en democratisch met de *doeschouwers* omgaan.

De joker is volgens Schutzman echter tot veel meer in staat. Ze vindt dat de klare taal van onderdrukker/onderdrukte en protagonist/antagonist in forumtheater meer impulsiviteit en creativiteit kan gebruiken. 'Forum,' zegt ze, 'tends to dictate the kind of interventions into the anti-models likely to happen.'<sup>87</sup> Daarnaast is haar kritiek, vergelijkbaar met die van Milling en Ley in het vorige hoofdstuk, dat *theatre of the oppressed* niet zo revolutionair is als de theorie en cultuur die

---

<sup>82</sup> Green, "Boal and Beyond Strategies for Creating Community Dialogue", 51.

<sup>83</sup> J. Adam Perry, "A silent revolution: 'Image Theatre' as a system of decolonization" in: *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 17:1, 2012. p. 106.

<sup>84</sup> Jan Cohen-Cruz, Mady Schutzman, red. *A Boal Companion: Dialogues on theatre and cultural politics*. Londen en New York: Routledge, 2006. p. 133.

<sup>85</sup> Green, "Boal and Beyond Strategies for Creating Community Dialogue", 58.

<sup>86</sup> Green, "Boal and Beyond Strategies for Creating Community Dialogue", 52.

<sup>87</sup> Cohen-Cruz, *A Boal Companion: Dialogues on theatre and cultural politics*, 133.



het inspireerde.<sup>88</sup> Schutzman suggereert daarom een vernieuwing van de joker, gebaseerd op Boal's originele joker-systeem en de rol van de joker en humor in andere (theater)genres.

Boal ontwikkelde het Joker-systeem tijdens zijn werk bij het Arena Theater. In *Theatre of the Oppressed* beschrijft hij de rol van de joker binnen het systeem als 'magical, omniscient, polymorphous and ubiquitous.'<sup>89</sup> De joker was degene die de dramatische actie kon onderbreken om het publiek een toelichting te geven bij een van de personages of zelf in de rol van een van de personages kon kruipen. Hij wist alles en kon zich van alles veroorloven, onafhankelijk van de andere acteurs, met het doel variatie in perspectief aan te brengen, levendigheid in stijlen en interactie met het publiek toe te voegen.

Met het ontstaan van *theatre of the oppressed* werd volgens Boal het rollenspel van de joker overgegeven aan de *doeschouwer*, maar Schutzman vindt dit een overschatting. 'Spect-actors do not [...] enact interventions from these critical perspectives or loyalties; they do not know what the *curinga* [joker] knew (or might know) by virtue of being an outside observer, director and exegete.'<sup>90</sup> De vernieuwde joker zou daarom een veranderingsactivist moeten zijn. Hij zou steeds de verkregen definities van leiderschap en gemeenschap aan de kaak moeten stellen. 'This Joker walks the fine line between providing a container (being responsible) and refusing authority (hesitant to answer any questions definitively).'<sup>91</sup> Hij maakt de *doeschouwer* bewust van de aard van theater: zelf betekenis geven. Met deze joker worden vaststaande ideeën in beweging gebracht, want alleen dan 'we recognize fixity to be a performance as well, and thus changeable.'<sup>92</sup>

Deze suggestie voor aanvullingen op forum theater, openen theoretische mogelijkheden om de rol van de joker verder te onderzoeken in het licht van het carnavalesque en komedie. Hoe interessant deze invalshoek ook is, je zou je kunnen afvragen hoe deze vernieuwde rol in de praktijk mogelijk is. De joker zou een multitalent moeten zijn dat al deze rollen op zich moet kunnen nemen. Is dat haalbaar of zou er dan slechts een selectief clubje overblijven dat in de buurt komt van deze ideale joker? Hier ligt in ieder geval een cruciale uitdaging voor T.O. training. Genuanceerd, flexibel, niet manipulatief *theatre of the oppressed* valt of staat bij een competente joker, die een radicale dramaturgie kan faciliteren waarbij rollen in elkaar overlopen en er een vrij spel tussen feit en fictie mogelijk wordt.

## ***Persoonlijke betrokkenheid***

### *Participatie*

In de beschrijvingen van de rolverdeling binnen *theatre of the oppressed* zien we hoe er gezocht wordt naar dehiërarchizatie en gelijkheid door de wisseling van rollen. Zelfs de joker zou moeten kunnen worden vervangen, als het publiek dat zou willen.<sup>93</sup> Deze flexibiliteit en openheid heeft als doel een ruimte te creëren waarin de toeschouwer kan transformeren tot handelend personage, zoals de toeschouwer volgens Boal in vroegere tijden ook was en opnieuw zou moeten worden. Om deze omvorming mogelijk te maken, wordt de toeschouwer steeds uitgenodigd actief te worden en zelf deel te nemen. Het sleutelwoord van de omvorming van toeschouwer tot *doeschouwer* is daarom ook participatie. De basale vertaling van participatie is deelname, maar het woord heeft in het veld van toegepast theater verschillende ladingen en functies verkregen. Volgens Sheila Preston,

---

<sup>88</sup> Cohen-Cruz, *A Boal Companion: Dialogues on theatre and cultural politics*, 134.

<sup>89</sup> Boal, *Theatre of the Oppressed*, 182.

<sup>90</sup> Cohen-Cruz, *A Boal Companion: Dialogues on theatre and cultural politics*, 134.

<sup>91</sup> Cohen-Cruz, *A Boal Companion*, 143.

<sup>92</sup> Cohen-Cruz, *A Boal Companion*, 144.

<sup>93</sup> Boal, *Games for actors and non-actors*, xxiv.

docent toegepast theater aan de Central School of Speech and Drama, University of London, wordt theatrale participatie gebruikt als middel 'to foster involvement by people in different settings and to meet various developmental, educational and change agendas.'<sup>94</sup>

Majid Rahnema, voormalig minister van cultuur in Iran en diplomaat bij de VN, voegt daar een specificatie aan toe. Hij noemt deze vorm 'popular participation', volksparticipatie, die als doel heeft 'to carve out a new meaning for, and a new image of, development, based on different forms of interaction and a common search for [a] new 'popular' knowledge.'<sup>95</sup> Hoewel ik hier niet in wil gaan op participatie in ontwikkelingswerk, vertoont deze cognitieve functie<sup>96</sup> van participatie overeenkomsten met de educatietechnieken van Paulo Freire. Deze technieken vormen een belangrijk fundering van Boals ideeën. Een andere functie van participatie die Rahnema noemt is 'empowering the voiceless and the powerless'<sup>97</sup>. Opnieuw resoneert deze functie met een eigenschap van Boals werk dat we al eerder hebben besproken, namelijk de politieke activering van het gewone volk, dat zelf de middelen weer in handen moet krijgen. Rahnema noemt echter ook een aantal risico's bij participatie die ook van belang zijn in de uitvoering van *theatre of the oppressed*.

Rahnema is overwegend sceptisch ten opzichte van participatie als middel voor (ver)nieuw(d)e vormen van kennis en macht. Er bestaat namelijk het gevaar dat er te licht wordt omgesprongen met deze vorm van interventie. '[I]t runs the risk of acting as a deceptive myth or a dangerous tool for manipulation'<sup>98</sup>, zegt hij, verwijzend naar volksmisleidingen die hebben geleid tot genocides als tijdens de holocaust. Dit is mogelijk wanneer de vormen van participatie slechts lege rituelen zijn en men de effecten niet laat doordringen in de persoonlijke sfeer. Dit kan echter ook een tegenovergesteld gevolg hebben. De participatie heeft dan maar een tijdelijke effect en leidt niet tot de beoogde verandering van sociale systemen.<sup>99</sup>

### *Het persoonlijke verhaal*

Participatie kan dus niet zonder persoonlijke betrokkenheid van de deelnemer, die moet worden betrokken bij het kiezen van de thema's die worden gebruikt. Op deze manier ligt de weg open voor de verinnerlijking en persoonlijke verbinding met de oplossingen, verhalen en waarden die worden aangedragen tijdens het theaterspel. Tegelijk moet er ruimte zijn om de thema's kritisch te bevragen door reflectie van de deelnemers op zichzelf en op anderen. Deze betrokkenheid zien we terug in *theatre of the oppressed*, waarbij het persoonlijke verhaal van het individu dient als basis voor elke theatertechniek. De grootste nadruk op het individu vinden we echter binnen de meer therapeutische richting van *theatre of the oppressed*. In de technieken van de regenboog-verlangens begint men met het persoonlijke verhaal en gaat men op zoek naar een persoonlijke bevrijding van een onderdrukking of van zichzelf, zoals bij de klabak-in-je-koptechnieken.

Er is veel geschreven over de plaats van het persoonlijke verhaal binnen *theatre of the oppressed*. Jan Cohen-Cruz, hoogleraar theaterwetenschap aan Syracuse University, beschrijft het delen van persoonlijke verhalen als het startpunt voor 'collective problem-solving around oppression.'<sup>100</sup> Deze verhalen komen van de deelnemers zelf, want, zegt Boal, 'if the intention is to

---

<sup>94</sup> *The Applied Theatre Reader*, Tim Prentki and Sheila Preston (ed.) Routledge: London and New York 2009. p. 128.

<sup>95</sup> *The Applied Theatre Reader*, 144.

<sup>96</sup> Rahnema beschrijft vier functies van populaire participatie; de cognitieve, politieke, instrumentele en sociale functie in *The Applied Theatre Reader*, 142.

<sup>97</sup> *The Applied Theatre Reader*, 142.

<sup>98</sup> *The Applied Theatre Reader*, 144.

<sup>99</sup> *The Applied Theatre Reader*, 146.

<sup>100</sup> Cohen-Cruz, *A Boal Companion*, 103.

create a theatre which liberates, it is vital to let those concerned put forward their own themes.<sup>101</sup> Een belangrijke vorm hierbij is volgens Cohen-Cruz de 'story-telling circle' als onderdeel van een *theatre of the oppressed*-sessie. Na een plenaire uitleg, wordt de groep verdeeld in kleine groepjes waarin men de tijd heeft zijn eigen, persoonlijke verhaal te vertellen over een moeilijk moment in zijn of haar leven. Deze verhalen hoeven niet af te zijn, maar dienen juist als startpunt voor een forumvoorstelling of sessie van regenboog-van-verlangens. Door te luisteren naar elkaars verhalen, raakt de groep betrokken bij elkaars leven en ontstaat er sympathie voor de ander. Hiervoor is volgens J. Adam Perry, onderwijskundige aan de Universiteit van Toronto, het beeldentheater bij uitstek geschikt. Het gebruik van deze technieken om de persoonlijke verhalen uit te beelden, 'is a way for people to write themselves into the stories of others, as the details of people's storied images are not offered. As such, participants are able to see themselves in other people's stories.'<sup>102</sup>

Of het nu door beelden of woorden is of een combinatie van beiden, *theatre of the oppressed* roept een spel van reflectie op in de toehoorders of getuigen. In het vorige hoofdstuk beschreef ik dit al in het politieke licht van Boals theater. Hier verduidelijk ik die reflectie nog een keer in relatie tot de toehoorders van de *doeschouwer*. Terwijl zij luisteren naar het verhaal van de protagonist van het moment, denken zij na over hun eigen positie en verhaal. Tegelijk ontstaat door de aanwezigheid van die getuigen een bewustwording en daaropvolgende reflectie in het hoofd van de protagonist. Boal noemt dit de "dichotomising' properties of the aesthetic space,"<sup>103</sup> waarbij hij duidt op de mogelijkheid van het theater om een dubbel bewustzijn te creëren. De protagonist vertelt over zichzelf zoals hij was toen het verhaal zich afspeelde en tegelijk is hij zich, doordat hij het verhaal vormgeeft, bewust van zijn positie op dat moment. Volgens Cohen-Cruz is de rol van de getuigen het zoeken naar evenwicht tussen enerzijds afstand en anderzijds intimiteit of veiligheid voor de protagonist. 'By engaging with others who suffered the same predicament,' voegt zij daaraan toe, 'the survivor finds her own perspective and subjecthood in trauma, breaking the hold of the perpetrator's point of view, and defusing his power.'<sup>104</sup> Zelfs wanneer de groep niet hetzelfde heeft meegemaakt, zegt Cohen-Cruz, kan dit de protagonist controle uitoefenen op zijn ervaring of trauma en zo een begin maken in de verwerking ervan.

Het delen van een persoonlijk verhaal bevat wel een aantal risico's. Verschillende personen hebben hierop gewezen vanuit hun eigen ervaring als beoefenaars van *theatre of the oppressed* in de therapeutische sfeer. Cohen-Cruz wijst op het gevaar van 'reproducing dominant ideology'<sup>105</sup> met het vertellen van persoonlijke verhalen, omdat de protagonist zich laat beïnvloeden door de manier waarop er zou kunnen worden gereageerd door zijn omgeving. Zij noemt een voorbeeld van een vrouw die in haar verhaal over aanranding zichzelf de schuld geeft, omdat ze te gewaagde kleren zou hebben gedragen. Paul Dwyer vertelt in zijn artikel "Though This Be Madness ...? The Boal Method of Theatre and Therapy" (2007) over een man die tijdens een regenboog van verlangens-sessie in een liggende pose voor zijn onderdrukker eindigt. De joker roept dat hij zijn positie mag veranderen, maar de man beweegt niet meer. We zien in dit voorbeeld een potentiële retraumatisering van de protagonist. Hij doorleefde zijn trauma, maar vond geen oplossing uit zijn situatie waardoor het trauma mogelijk dieper is ingesleten. Dwyer's belangrijkste kritiek op deze regenboog van verlangens-sessie is daarom dat er geen ruimte was voor kritische reflectie tussen de interventies

---

<sup>101</sup> Augusto Boal, *The Rainbow of Desire: the Boal Method of Theatre and Therapy*. Vert. Adrian Jackson. Londen en New York: Routledge, 1990. p. 19.

<sup>102</sup> Perry, "A silent revolution: 'Image Theatre' as a system of decolonization", 108.

<sup>103</sup> Boal, *The Rainbow of Desire*, 24.

<sup>104</sup> Cohen-Cruz, *A Boal Companion*, 105.

<sup>105</sup> Cohen-Cruz, *A Boal Companion*, 109.

door. Die had mogelijk kunnen leiden tot een evaluatie van de effectiviteit van de oefeningen en een verdieping van de persoonlijke achtergrond van de protagonist, waardoor het niet tot zo'n verlamdend eindbeeld zou zijn gekomen.

Een ander kritiekpunt op met name de regenboog van verlangens-technieken is dat deze 'focused more on personal development than on social change (O'Sullivan 2001).'<sup>106</sup> Boal zelf ziet echter persoonlijke ontwikkeling of bevrijding niet als einddoel. 'It is absolutely vital to begin with an individual account, but if it does not pluralize of its own accord we must go beyond it by means of analogical induction.'<sup>107</sup> Boal bedoelt hiermee dat er gebruik moet worden gemaakt van de symboliek van theater, die het individuele verhaal boven zichzelf kan laten uitstijgen naar een hoger, algemeen niveau waarin meer mensen zich zullen herkennen. Op deze manier is de beoogde bevrijding die met deze deels therapeutische technieken wordt bewerkstelligd, nooit alleen een persoonlijke bevrijding. Uitgaande van Boals mensbeeld, dat in het vorige hoofdstuk naar voren kwam, is deze persoonlijke bevrijding ook onderdeel van een collectieve bevrijding. De daden van de mens zijn immers altijd verbonden met het groter geheel van de samenleving.

Dit is mijns inziens een belangrijke, maar in potentie ook problematische, spanning. Het kan een relativisme opleveren waarbij men geen aandacht meer heeft voor het persoonlijke verhaal, omdat het gaat om het groter (bestuurlijk) geheel. Het kan ook een verlamdend determinisme in de hand werken doordat het een persoonlijke daad van het individu reduceert tot een onbeduidend schroefje in een complex mechanisme. Ook Cruz-Cohen wijst op het mogelijke gevaar van deze benadering. Hoewel zij het eens is met Boal dat politieke en persoonlijke therapie met elkaar verbonden zijn in het vertellen van verhalen, ziet zij ook 'a danger of relegating the individual to a secondary position in the interest of furthering the social goal.'<sup>108</sup>

Met het centraal stellen van de individuele transformatie van personen, heeft *theatre of the oppressed* zich in de therapeutische richting begeven. Woorden als *trauma* en *getuigen* zijn overgenomen uit het therapeutische jargon om te spreken over de groepsdynamiek van de patiënt-*doeschouwers* in de *theatre of the oppressed*-technieken. Toch benadrukte Boal zelf dat deze toepassing van *theatre of the oppressed* niet therapie is, hij zegt: 'theatre is therapeutic, it is not therapy but it is therapeutic.'<sup>109</sup>

## **Bevrijding**

In dit hoofdstuk is steeds gesproken over de bevrijding van de mens, de *doeschouwer*. De rolverdeling onderdrukker/onderdrukte en de rol van joker zijn middelen om de *doeschouwer* te activeren zelf te kiezen en vrij te laten spelen met verschillende rollen. Ook bleek het persoonlijke verhaal een belangrijk startpunt om de *doeschouwer* bewust te laten worden van zijn eigen positie en de keuzemogelijkheden die ieder mens heeft. Achter deze technieken liggen een aantal diepere aannames over de mens. Allereerst zou ieder mens in staat moeten zijn keuzes te maken, waardoor ten tweede echte verandering mogelijk is en ten derde zou ieder mens in staat moeten zijn bevrijding te bereiken. In dit laatste gedeelte wil ik kort ingaan op de ideeën van verandering en bevrijding in *theatre of the oppressed* vanuit een filosofisch kader.

---

<sup>106</sup> Eva Österlind, "Acting out of habits – can Theatre of the Oppressed promote change? Boal's theatre methods in relation to Bourdieu's concept of habitus" in: *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 13:1, 2008. p. 73.

<sup>107</sup> Boal, *The Rainbow of Desire*, 45.

<sup>108</sup> Cohen-Cruz, *A Boal Companion*, 107.

<sup>109</sup> Mette Bøe Lyngstad en Stig A. Eriksson, "Interview with Augusto Boal about Rainbow of Desire - from Europe to South-America" in: *Drama* 1, 2004. p. 1.

### Verandering

Allereerst wil ik aan de hand van een artikel van Eva Österlind, pedagoge aan de universiteit van Gävle, Zweden, het begrip verandering uitdiepen. Met haar titel "Acting out of habits – can Theatre of the Oppressed promote change? Boal's theatre methods in relation to Bourdieu's concept of habitus" (2008) zet ze met de dubbele betekenis van de eerste zin twee belangrijke vragen neer. Handelt de mens vanuit zijn gewoonten of kan de mens ook buiten zijn gewoonte om handelen? In het artikel gebruikt ze het concept *habitus* van de socioloog-filosoof Pierre Bourdieu om uit te leggen waarom verandering niet eenvoudig is en dat Boals theater slechts een mogelijkheid biedt om verandering uit te lokken.

Österlind gebruikt *habitus* 'to explain the persistence of status quo; structural aspects are embedded in how we see and interpret, think and act, and are also inscribed in the body and how we carry ourselves.'<sup>110</sup> Dit is vergelijkbaar met Boals idee dat het lichaam gevormd en getekend is door zijn politieke omgeving. Österlind gaat echter verder, zij zegt dat deze vergroeiheid van het lichaam met de *habitus*, de normen en gewoonten, de reden is dat verandering vaak zo moeilijk is. Uitgaande van Bourdieu zegt ze dat de mens onbewust bezig is om een stabiele situatie in stand te houden, waarbij zo min mogelijk verandering gewenst is. Wanneer ze deze onbewuste hang naar vastigheid in de mens naast theater legt, wordt duidelijk dat er een spanningsveld bestaat tussen de twee. Theater is immers de plek waar 'the conscious use of body language, inner dialogue, interpretation and action are central.'<sup>111</sup>

Österlind beschrijft het doel van Boals theater daarom als een constante destabilisatie. Met een voorbeeld uit India waarbij de houding van een groep veranderde na het gebruik van deze techniek, laat ze zien dat er een bepaalde invloed is waar te nemen. Ze is echter kritisch over het feit dat verandering meer zou zijn dan een betere aanpassing aan de context. Het is volgens Österlind niet mogelijk 'to separate adaptation and liberation in connection to personal development.'<sup>112</sup> Daar voegt ze aan toe: 'Isn't all change a kind of adaptation to new circumstances and shifting contexts?'<sup>113</sup> Hoewel deze redenering interessant is, strookt het niet met Boals idee van de koppeling tussen het persoonlijke en het politieke. Bevrijding kan niet slechts een aanpassing aan de context zijn, omdat die bevrijding juist een verandering van die context tot gevolg moet hebben.

In beide gevallen is de oorzaak van verandering en het precieze gevolg moeilijk te meten. Het effect van *theatre of the oppressed* is, volgens Österlind, namelijk afhankelijk van zowel de bestaande culturele en maatschappelijk context, als van de deelnemers en het talent van de joker. Ze komt daarom uit bij de stelling dat *theatre of the oppressed-technieken* 'have the potential to facilitate the crucial step from insight to action.'<sup>114</sup> Verandering wordt dus wel uitgelokt, maar of echte verandering wordt bewerkstelligd door *theatre of the oppressed*, valt niet te zeggen.

### De tussenfase

Österlind ziet verandering dus vooral als een soort aanpassing aan nieuwe omstandigheden, iets dat kan gebeuren, maar heel moeilijk te sturen is. Ook Bourdieu zegt, volgens Österlind, dat 'sometimes, in situations of crisis, we are able to overcome our habitus (Broady 1991), but Bourdieu considers

---

<sup>110</sup> Österlind, "Acting out of habits", 71.

<sup>111</sup> Österlind, "Acting out of habits", 74.

<sup>112</sup> Österlind, "Acting out of habits", 75.

<sup>113</sup> Österlind, "Acting out of habits", 76.

<sup>114</sup> Österlind, "Acting out of habits", 78.

change to be very rare.<sup>115</sup> In deze korte zin, die Österlind gebruikt als argument dat verandering echt moeilijk is, zit echter ook een opening die ik verder wil uitwerken. In momenten van crisis zou volgens Bourdieu wel verandering in gedrag kunnen ontstaan. Ik denk dat inderdaad in die momenten van crisis, wanneer een situatie onhoudbaar is, verandering noodzakelijk is. Mijn stelling hier is dat Boals theater juist deze momenten van crisis faciliteert of tijdens een crisis het meest effectief is. Ik zal dit duidelijk maken aan de hand van Thompsons idee van *bewilderment* en Sartres concept van de *grenssituatie*.

Zoals we hebben gezien, start *theatre of the oppressed* met het persoonlijke verhaal van de deelnemers. Afhankelijk van het thema dat wordt gegeven of gekozen, gaat dit vaak over een moment waarop onderdrukking zichtbaar werd en de verteller daaronder leed. De deelnemer of *doeschouwer* vertelt zo'n situatie, omdat hij dat moment liever anders had gehandeld, waardoor de situatie zou zijn veranderd. Het doel van het uitspelen van het verhaal is daarom het veranderen van de situatie en niet het dieper in laten slijten van de onmacht, de frustratie die de verteller op dat moment voelde. We zagen eerder in het voorbeeld van Dwyer al hoe een man in een ondergeschikte positie uitkwam en niet kon veranderen. Dat is niet waar een deelnemer naar op zoek is. Wanneer hij deelneemt aan *theatre of the oppressed* en zijn verhaal doet, wil hij zelf dat moment terughalen, opnieuw beleven en die situatie veranderen. Hoewel ik het met Österlind eens ben dat je de verandering in de persoon zelf niet meten kan, kun je wel stellen dat de meeste deelnemers al met een open houding komen en verandering willen toelaten.

Het moment dat wordt uitgekozen om te herbeleven en om te onderzoeken op zijn alternatieven, is vaak een moment waarop de *doeschouwer* zich heen en weer geslingerd voelt tussen zijn verlangen en zijn mogelijkheden in de situatie. Thompson noemt dit gevoel van onzekerheid en het zoeken naar antwoorden '[t]he state of bewilderment'<sup>116</sup>. Hoewel hij dit woord gebruikt om het nieuwsgierige wezen van een onderzoeker te beschrijven, gebruikt hij het ook om de ervaring te beschrijven die gemeenschappen hebben waar toegepast theater wordt gebruikt. Zij bevinden zich op dat moment in een tussenfase waarin zij op zoek moeten naar een vernieuwde stabiliteit. Mijns inziens zijn er ook tijdens een *theatre of the oppressed*-sessie momenten waarop de *doeschouwer* deze *bewilderment* ervaart, omdat hij niet gelijk weet hoe hij uit de situatie moet komen en dus moet experimenteren met oplossingen. 'Although this state can imply a great deal of hurt and damage,' zegt Thompson, 'it is also considered as a powerful impetus to people's struggle to make sense of their lives.'<sup>117</sup> Deze staat van *bewilderment* die opnieuw wordt opgeroepen in een *theatre of the oppressed*-sessie kan mensen dus helpen in hun zoektocht naar zingeving. Maar hoe bewerkt deze staat echt bevrijding, zoals Boal met zijn theater wil bereiken?

Om deze vraag te beantwoorden, haal ik het concept van de existentiële *grenssituatie* aan. Jean-Paul Sartre, een belangrijk exponent van de existentialistische stroming vanaf 1940, gebruikt het concept *grenssituatie* om een keerpunt in het leven van een persoon aan te geven waarop een macht van buitenaf zijn situatie verandert. Hoewel dit concept lijkt op de staat van *bewilderment* die ik net beschreef, gaat het dieper en richt het zich op het individu in plaats van op een hele gemeenschap. In de *grenssituatie* wordt het bekende (je zou kunnen zeggen de *habitus* van een persoon) bedreigd, waardoor hij existentiële emoties ervaart; hij gaat nadenken over zijn eigen

---

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Thompson, *Applied Theatre*, 22.

<sup>117</sup> Thompson, *Applied Theatre*, 24.

houding en levensbeschouwing. De persoon moet zich dus heroriënteren op de situatie en zijn eigen leven. Door reflectie en heroriëntatie ontstaat vervolgens een veranderde houding.<sup>118</sup>

Hoewel ik niet wil beweren dat Boals theater existentialistisch is, komt het gedachtengoed van *theatre of the oppressed* wel voor een deel overeen met het existentialisme. Net als Boal, is ook Sartre ervan overtuigd dat de individuele keuzes van de mens invloed hebben op de maatschappij als geheel.<sup>119</sup> Met *theatre of the oppressed* wordt daarnaast ook zo'n moment van potentiële verandering, vergelijkbaar met Sartres *grenssituatie* centraal gesteld en daarmee de keuze van de individuele mens. Geloven in de potentiële verandering van zo'n moment, is daarom ook uitgaan van de mogelijkheid en vrijheid van de mens om keuzes te kunnen maken. Dit blijkt ook uit Boals beschrijving van de therapeutische invloed van theater in zijn boek *Rainbow of Desire* (1990). Net als therapie toont theater eerst de mogelijkheden die een personage heeft en geeft hem vervolgens de keuze.<sup>120</sup> Die keuzevrijheid ligt daarom ten grondslag aan *theatre of the oppressed*. In een existentialistisch licht is dit de bevrijding die *theatre of the oppressed* aanbiedt: een bewustwording van de vrijheid die elk mens heeft om te kiezen in een gegeven *grenssituatie*.

In dit hoofdstuk heb ik gefocust op het concept van de *doeschouwer* en de daarbij horende interactie met andere rollen, besprak ik het belang van het persoonlijke verhaal van de *doeschouwer* en heb ik een korte filosofische beschouwing gegeven van de idee bevrijding. Ik ben me ervan bewust dat er nog veel dieper in kan worden gegaan op dit concept in relatie tot Boals mensbeeld en andere denkers. Voor deze scriptie houd ik het echter bij deze contextualisatie, theoretisering en duiding van Boals *theatre of the oppressed*. De besproken onderwerpen en kritieken zijn wat mij betreft een goed startpunt om in gesprek te gaan over de Nederlandse toepassing van *theatre of the oppressed*, het theater van de onderdrukten. In het volgende hoofdstuk werk ik de koppeling met de Nederlandse context uit door de thema's en commentaren samen te brengen in een gesprek met Luc Opdebeeck, artistiek leider van Formaat.

---

<sup>118</sup> Hans van Stralen, *Beschreven keuzes*. Leuven, Apeldoorn: Garant, 1996. p. 57.

<sup>119</sup> Van Stralen, *Beschreven keuzes*, 56.

<sup>120</sup> Boal, *The Rainbow of Desire*.

## 5 Interview *Live Theory*; in gesprek met Luc Opdebeek

In de twee voorgaande hoofdstukken zijn er verschillende thema's binnen *theatre of the oppressed* aan bod gekomen. In dit hoofdstuk breng ik een verdieping aan in deze onderwerpen door ze te verbinden met de Nederlandse context en specifiek met die van Formaat, Rotterdam. Op 26 april 2012 ging ik in gesprek gegaan met Luc Opdebeek, artistiek leider van Formaat sinds de oprichting in 1999. In de weergave van dit gesprek heb ik de vrijheid genomen de onderwerpen rond de persoon Luc Opdebeek en de gegevens over Formaat te parafraseren. De nadruk ligt daarom op het daaropvolgende gesprek rond de thema's *doeschouwer*, verandering, aanpassing, de joker, wetenschap en politiek. Dit gesprek heb ik zoveel mogelijk in dialoogvorm neergezet, om de theorie te laten spreken. Het interview eindigde met Opdebeeks beschrijving van de internationale gemeenschap rond *theatre of the oppressed* en de maatschappelijke relevantie van de theatertechnieken voor Nederland. Ook in de weergave van dit deel ben ik zo dicht mogelijk bij Opdebeeks woorden gebleven, al heb ik hier en daar aanvullingen gedaan om de tekst tot een geheel te maken. Zo gebruikt Opdebeek de Nederlandse vertaling *theater van de onderdrukten*, maar ben ik het *theatre of the oppressed* blijven noemen omwille van de eenheid in mijn scriptie.

### **Opdebeek**

#### *Ontwikkeling*

Opdebeek begon in 1986 met zijn werk in de hulpverlening voor kinderen en jongeren. Voor hij naar Nederland kwam, deed hij opbouwwerk met Marokkaanse jongeren, vrouwen, migranten in de Antwerpse deelgemeente Borgerhout. Vanuit dat werk is een deel van zijn drijfveren ontstaan. Opdebeek wil mensen in beweging zetten om zichzelf te herontdekken als het creatieve wezen dat ze zijn. Toen hij voor het eerst een forumvoorstelling zag, raakte hij geïnspireerd door de kracht van *theatre of the oppressed*. Dezelfde 'lamlendige' Marokkaanse jongens die hij in de coffeeshop sprak, werden hier geactiveerd, lieten hun emoties zien. Opdebeek was niet bekend met theater, maar leerde het steeds meer kennen tijdens zijn werk bij de Rotterdamse organisatie 't Wicht, een in 1987 opgerichte stichting die werkte met *theatre of the oppressed*-technieken. In 1989 werd Opdebeek artistiek leider van dit gezelschap tot het in 1999 failliet ging. De reden van dit faillissement was het amateuristische karakter van 't Wicht en de noodzaak van professionalisering door de vele aanvragen.

Samen met Ronald Matthijssen en Irma Hazeleger heeft Opdebeek het concept van *theatre of the oppressed* levensvatbaar gehouden door het om te zetten in de professionele organisatie Formaat. Opdebeek is daar nu algemeen directeur en artistiek leider. Met een vast team van 8 mensen, aangevuld door vrijwilligers en stagiaires, staat hij nu 'daar [...] waar nog niets is, want daar is het meeste te doen'<sup>121</sup>, zoals hij zei in een eerder interview. Formaat gaat op zoek naar groepen waarvoor weinig wordt gedaan en probeert ouderen, psychiatrische patiënten en verstandelijk beperkten een stem te geven.

Toen ik Opdebeek vroeg zijn beroep te omschrijven, noemde hij zich in eerste instantie manusje-van-alles. Als mensen hem vragen of hij nu kunstenaar of sociaal werker is, antwoordt Opdebeek dat hij zich geen van beide voelt. Hij noemt zichzelf zowel theatermaker als actievoerder, maar vooral cultureel ondernemer.

---

<sup>121</sup> Anke Welten, "Luc Opdebeek: 'Ik wil graag daar staan waar nog niks gebeurt'" in: *Zorg+Welzijn*, 2011. Op: <http://www.ankewelten.nl/?p=1770> (laatst bezocht: 15-05-2012).



## *Vriendschap met Boal*

‘Boal is Boal. Je kunt naar hem opkijken, maar dat wil hij zelf niet.’

Opdebeeck leerde Boal kennen toen hij deelnam aan een *theatre of the oppressed*-workshop in Zwitserland. Geïnspireerd door deze ontmoeting, schreef hij Boal om te vertellen waarover hij droomde, hoewel hij op dat moment nog weinig wist over de methodes van *theatre of the oppressed*. Boal reageerde heel bemoedigend en Opdebeeck ging aan de slag met de technieken. Opdebeeck noemt het een geluk dat hij aan het begin van zijn carrière af en toe feedback kon vragen aan Boal.

Opdebeeck bracht vervolgens de wereldwijde beweging van *theatre of the oppressed* in kaart en ontwikkelde de *yellow pages* op de site van [www.theatreoftheoppressed.org](http://www.theatreoftheoppressed.org). Het sprak Boal erg aan met eigen ogen te zien hoe zijn werk in allerlei contexten en in allerlei situaties werd uitgevoerd. Van sommige organisaties had hij nog nooit gehoord. Opdebeeck vertelt: ‘Ik weet nog dat ik hem belde en zei: Ik heb nu een groep in Vanuatu. Hij vroeg: Waar ligt dat? Ja, midden in de Stille Zuidzee. Die mensen gaan op tournee van eiland naar eiland met een bootje om forumtheater te doen. Dat vond Boal fascinerend.’

Hierdoor en door een aantal latere ontmoetingen is de link tussen Boal en Opdebeeck ontstaan. Hun vriendschap groeide door hun gemeenschappelijke motivatie voor een internationale *theatre of the oppressed*-organisatie. Het hoofdresultaat was, wat Opdebeeck betreft, het moment waarop Boal vanuit Brazilië kwam om in januari 2008 het nieuwe gebouw van Formaat in Delftshaven te openen. Hij vroeg daar geen geld voor, slechts 2 tickets voor het Van Gogh-museum.

Boals uitspraak ‘Peace, not passivity’ heeft Opdebeeck het meest gegrepen. Vrede kan overkomen als een passieve toestand en *theatre of the oppressed* is actieve maar vredevolle manier van werken. Het brengt groepen in beweging. In zijn processen wil Formaat echter geen *faciliteerder* zijn, maar *difficulterder*. ‘We moeten verder, de boel veranderen. Als je het onrecht om je heen zit, kun je niet anders.’

## **Formaat**

### *Het gedachtegoed*

Formaat startte met de naam ‘Formaat – Forumtheater en workshops’, maar veranderde dat in 1999 naar ‘Formaat – werkplaats voor participatief drama’, omdat het wilde werken vanuit de verlangens voor verandering van groepen in de samenleving. Daarbij werd de naam centrum voor theater van de onderdrukten, zoals Opdebeeck het eerst graag noemen wilde, teveel als ‘Boal-minded’ gezien. Men gebruikte niet alleen *theatre of the oppressed* meer in de workshops, trainingen, voorstellingen en theaterateliers. Men mengde er andere methodieken doorheen, zoals Lawrence Kohlbergs morele dilemma-discussiemethoden (Zie hieronder op p. 35).

Met deze naamsverandering werden ook 4 verschillende pijlers van het beleid van Formaat aangegeven, namelijk de kernwaarden empowerment, dialoog, bewustwording, en participatie. De samenleving is er, volgens Opdebeeck, op gericht mensen kalm te houden. In haar langdurige processen helpt Formaat de deelnemers zichzelf terug te vinden als creatief wezen in plaats van als ‘een zombie waar medicijnen in gestopt worden’. De eigen activeringskant van mensen is vaak door volwassenen of instanties toegedekt, maar de herontdekking van die eigen creativiteit heeft empowerment tot gevolg, omdat de deelnemer daarbij weer dicht bij zijn eigen kernwaarde komt.

Dialoog is in het werk van Formaat het terugspelen van de stukken naar de achterban. De verhalen komen van de levens van deelnemers en zij koppelen die op het toneel terug naar hun onmiddellijke omgeving. Vervolgens gaan ze met hen daarover in gesprek. De groep zoekt door en

met elkaar naar oplossingen van hun eigen problemen. Dialoog gaat echter verder dan alleen maar praten over een scene. Het gaat om de bereidheid van elkaar te leren. Daarbij is een wederzijdse open houding belangrijk. Gelijkaardigheid zoals Freire die beschrijft: 'Ik kan een analfabete boer leren het woord 'ploegen' te schrijven, maar hij kan mij leren ploegen.'<sup>122</sup>

Op deze manier proberen mensen zelf iets aan hun eigen situatie te veranderen, wat volgens Opdebeeck per definitie politiek is. Mensen worden zich bewust van hun eigen positie in het politieke centrum en hun eigen kracht hierin door middel van *theatre of the oppressed*. Waar normaal hun stem niet past binnen het plaatje van de hulpverlening, is er nu ineens een platform waarop zij mogen zeggen wat zij willen zeggen. Ook politici moeten worden betrokken en bewust worden gemaakt van deze groepen in de samenleving.

Het activeren van de groepen aan de onderkant van de samenleving, daar gaat *theatre of the oppressed* over. Formaat zoekt de participatie van die mensen in hun theaterprocessen, omdat juist voor hen zo weinig mogelijkheden zijn. Opdebeeck geeft, in navolging van Boal, toe hier behoorlijk dogmatisch over te zijn. Iemand die *theatre of the oppressed* in het bedrijfsleven wil gebruiken, wijst hij de deur. Ook Boal was niet te spreken over mensen die *theatre of the oppressed* om wat voor reden dan ook gebruikten om managers te trainen. Voor Opdebeeck is het een bewuste keuze, want wie gaat er naar jeugdgevangenen en werkt met dove of blinde kinderen?

### *De samenwerking*

Formaat produceert vanuit de vraag uit de samenleving. Die vraag kan zowel van maatschappelijke organisaties komen of rechtstreeks vanuit de gemeenschap via een groep buurtbewoners. Dan weet Formaat waar concreet behoefte aan is en is er zekerheid voor ondersteuning door de instelling. Toch is de terugkoppeling naar de instellingen zelf niet altijd makkelijk. Dat is ook te zien in de ontwikkeling van de theaterateliers in Nederland, waarvan Opdebeeck de oprichter is.

Een provinciale organisatie vroeg Formaat om een stuk met dak- en thuislozen te doen in Leiden. Het werd een *theatre of the oppressed*-stuk over gebrek aan slaapplekken voor dak- en thuislozen in de stad. Met dit project won Opdebeeck een prijs waarbij hij 10.000 euro kreeg mits hij hetzelfde project in een andere stad kon uitvoeren. Opdebeeck nam de prijs niet aan, omdat hij juist in Leiden een groep om zich heen had verzameld die als gevolg van de workshops op de barricaden was geklommen voor meer slaapplekken. Die mensen waren politiek actief geworden. Tijdens de première was de wethouder aanwezig en heeft het aantal slaapplekken uitgebreid. In dat project kon theater direct de situatie van mensen veranderen en op gemeentelijk niveau iets betekenen. Toen de steun van de zorginstelling wegviel, stopte Opdebeeck echter, omdat hij niet in zijn eentje verantwoordelijk wilde zijn voor de groep.

In Haarlem deed hij uiteindelijk een soortgelijk project, opnieuw op aanvraag. Daar ontstond het theateratelier. Opdebeeck was voor het eerst in de gelegenheid een heel jaar lang met een groep te oefenen zonder dat er een concreet eindresultaat moest ontstaan. Uit de theaterateliers kwam een project met onzichtbaar theater waarbij een dakloze werd verkocht bij de supermarkt, om de discussie op te roepen rond dak- en thuislozen. Ook werd er een forumvoorstelling gemaakt rond de het Leger des Heils, wiens beveiligers, zonder dat de organisatie daarvan wist, drugsdealers bleken te zijn. De theaterateliers kregen zo steeds meer invloed op datgene wat van de mensen zelf was. De populariteit groeide en de volgende stap was om de methodieken over te brengen naar professionals binnen de zorginstellingen zelf.

---

<sup>122</sup> Uitspraak te vinden in: Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Herder and Herder, 1972.

Opdebeek leerde de jokertechnieken aan hulpverleners en op die manier ontstond een kennisoverdracht die de start was voor de officiële jokeropleiding zoals Formaat die tegenwoordig verzorgt. Opdebeeks idee was om een officiële opleiding op te zetten waarbij *theatre of the oppressed* in theorie en praktijk zou worden onderwezen. Hij streefde naar een opleiding waarbij de deelnemers na vier jaar echt aan de slag konden in *communities*. Nu is de opleiding een jaar met modules waarbij deelnemers worden opgeleid als jokers. Opdebeek is er daar nog niet helemaal tevreden over. 'Een jaar is te kort,' zegt hij. 'Zelfs vier jaar zou te kort zijn, voegt hij daar aan toe, 'men moet het jokeren door ervaring leren.'

### *Aanpassing en de Europese context*

Hoewel Opdebeeks favoriete *theatre of the oppressed*-techniek het legislatieve theater is, zoekt hij met Formaat altijd naar de methode die op dat moment nodig is. Daarbij gebruikt Formaat niet alleen *theatre of the oppressed*-technieken, omdat deze soms tekort schoten in specifieke situaties. Zo reageerden sommige jongeren op bepaalde forumvoorstellingen met agressiviteit. 'Als ik racisme zie en ik sla het van me af, dan is het toch opgelost, meneer?' Om een methodisch antwoord te vinden op deze situatie, las Opdebeek voor het eerst Kohlberg's theorieën rond morele dilemma's. Kohlberg onderzocht de stadia van moraliteit waar een mens doorheen gaat. Hij ontdekte dat wanneer je een vraag stelt uit één level hoger dan de deelnemers, die deelnemers geconfronteerd worden met hun eigen moraal. Geïnspireerd door *Communiceren over Morele Dilemma's* (1999), waarin Antoinet Verhagen haar toepassing van deze theorieën beschrijft, transformeerde Opdebeek met Formaat Kohlbergs morele dilemma-discussiemethode tot een moreel dilemma-theatermethode. Door als joker vragen te stellen van een hoger moreel level, begeleidt Formaat deelnemers met deze methode naar een hogere moraal.

De keuze van de methodieken is dus afhankelijk van de context, de behoefte vanuit de *communities*. Deze pragmatische aanpak van Formaat en Opdebeek zou je typisch Nederlands kunnen noemen, omdat het zich aanpast aan de Nederlandse context. Als dezelfde methodiek echter in India wordt gebruikt, komen er andere verhalen naar boven. Toch werd ook in de internationale conferentie vlak na Boals dood de vraag gesteld wat echt Europees *theatre of the oppressed* was. Opdebeek zegt dat het moeilijk te zeggen is wat goed of fout is, maar *theatre of the oppressed* kan zeker de essentie wel en niet treffen. Het verschil daarin is het eigenaarschap dat moet liggen bij de *community* zelf.

### ***De theorie achter TO of Boal en Formaat***

#### ***Wetenschap***

*In Theatre of the Oppressed (1974) is Boals belangrijkste politieke statement dat theater door de eeuwen heen door de dominante klasse is misbruikt om het volk te beteugelen. Boal zegt bewijs te willen leveren voor zijn theorie en begeeft zich daarmee op academisch gebied. Dit boek is echter bekritiseerd door critici, die zeggen dat Boal faalt in het leveren van academisch bewijs, omdat hij een algemene, legitimerende geschiedenis schrijft voor zijn eigen theaterpraktijk aan de hand van retorische argumenten en niet gebaseerd op wetenschappelijk bewijsgronden.*

*Hoe belangrijk is volgens jou een wetenschappelijke onderbouwing van of perspectief op TO?*

Ik ben geen academisch type dus ik ben niet zo thuis in de theoretische vorming van *theatre of the oppressed*. Ik weet dat in het theater van Stanislavski de waarheid op naturalistische wijze getoond werd. Brecht formuleerde daar een antwoord op, hij probeerde zijn publiek te manipuleren, zodat

het de zaal veranderd zou verlaten. Hij vond het belangrijk dat mensen zich bewust werden van maatschappelijke structuren. Daarvoor gebruikte hij het theater en ontwikkelde het vervreemdingseffect en zijn episch theater. Dit stond allemaal ten dienste van een bewustwording van mensen. In de theatergeschiedenis is Boal dus een logische stap na Brecht. Boal wilde niet alleen mensen bewust maken, maar hen ook in de gelegenheid stellen daadwerkelijk te oefenen voor de realiteit van morgen. Voor mij is dat de logica die er theaterwetenschappelijk achter zit. In die ontwikkeling zitten nog wel stappen als het vormingstheater en het werktheater in Nederland. We hebben geleerd dat het niet aan ons is het publiek op te voeden. Dit is voor mij genoeg theoretische achtergrond voor mijn werk, meer heb ik niet nodig.

Toch wordt het steeds belangrijker de effecten van ons werk wetenschappelijk te onderbouwen. De vraag wordt vaak aan ons gesteld: kun je bewijzen wat het effect is? We hebben een aantal onderzoeken laten doen binnen Formaat, waarbij de conclusies steeds dezelfde waren. De onderzoeker kwam er achter dat hij meer onderzoek moest doen en vroeg meer geld om meer onderzoek te doen. Maar het is niet helemaal te meten. Nu hebben we een stagiaire rondlopen die een methodiek ontwikkelt waarbij de effectmeting door de deelnemers zelf kan worden gedaan. Ik ben benieuwd naar de uitkomst hiervan. Zo'n participatieve evaluatietechniek legt het eigenaarschap weer daar waar het hoort.

Hier in Delfshaven groeien de theaterateliers. Mijn collega Mara Michon werkt op dit moment met 60 psychiatrische patiënten die steeds op vrijwillige basis komen. Je kunt je afvragen wat voor progressie die mensen maken. Wij zijn erachter gekomen dat het een besparing op de zorg is. Als jij de *community* bij elkaar brengt zodat die mensen elkaar ondersteuning kunnen bieden, doen ze minder beroep op de zorg of hun directe hulpverleners en gaan ze niet naar hun huisarts voor hun 'wekelijks zeurpraatje'.

Dit geldt helemaal voor mensen met bijvoorbeeld schizofrenie of straatfobie die via de regenboog van verlangens-technieken realiseren waar hun trauma's, verlangens en blokkades liggen. Dat doen wij met theater! Wij kunnen iemand met schizofrenie in dialoog brengen met de stemmen in zijn hoofd, dat is fascinerend. Hoeveel weken therapie is ervoor nodig om iemand daar te krijgen! Hier doet die persoon dat in zijn eigen beschermde omgeving met mensen die misschien hetzelfde ervaren en begrijpen waar het over gaat.

Er is dus wel behoefte aan het wetenschappelijk vastleggen van deze effecten. Hoe komt het dat cliënten mondiger worden? Hoe komt iemand met een verstandelijke beperking ertoe te gaan solliciteren, gesterkt in het theateratelier? Wat ligt daar aan de basis? Dat zijn vraagstukken die op wetenschappelijke wijze op kunnen worden gepakt.

*Deze manier van werken is dus (eigenlijk) ook therapie.*

Wat wij binnen theateratelier doen, heeft zeker een therapeutisch effect, maar we noemen het geen therapie.

### ***De doeschouwer***

*Boals idee van de transformatie van toeschouwer in doeschouwer is zijn belangrijkste doel. Daarbij is zowel de rolverdeling tussen de toeschouwers en faciliteerders belangrijk, maar ook de participatie van de toeschouwer. Ik zou graag je visie horen over zowel die rolverdeling als het gevaar van manipulatie door participatie. Participatie is immers ook een van jullie kernwaarden. Laten we beginnen bij de rolverdeling.*

### ***De rolverdeling***

*In mijn thesis kijk ik kritisch naar de rolverdeling onderdrukker/onderdrukte en de rol van de joker. Ook beschrijf ik Mady Schutzman's idee van een heropleving van de joker, zoals die vroeger in Boals joker-systeem fungeerde. De joker was degene die de dramatische actie kon onderbreken om het publiek een toelichting geven bij een van de personages of zelf in de rol van een van de personages kon kruipen. Hij wist alles en kon alles maken, onafhankelijk van de andere acteurs, met het doel variatie in perspectief aan te brengen, levendigheid in stijlen en interactie met het publiek toe te voegen.*

*Wat vind je van dit idee van vernieuwd jokerschap?*

Ik moest heel hard lachen toen ik dit las. Er was ooit natuurlijk maar één joker en dat was Boal zelf. Boal heeft het jokeren ontdekt, alhoewel hij daar weinig over geschreven heeft. In zijn eerste boek schrijft hij over het joker-systeem, maar het is me niet helemaal duidelijk wat hij daarmee heeft bedoeld. 'Hij wist alles en kon alles maken' heeft niks met jokeren te maken, want de joker weet helemaal niks, het publiek weet alles. De joker is een intermediair en niet een allesweter. Boal was wel een allesweter, dat is een groot verschil. Boal heeft 'het spelletje' zelf moeten ontdekken en daardoor wist hij alles. Vanuit dat perspectief kan ik dat begrijpen.

Maar in mijn optiek heeft de joker helemaal niet zoveel kennis. Als ik een stuk maak met de buurtbewoners over armoede in de wijk en ik ga terug naar de wijk, dan weet ik als joker misschien wel iets over die armoede, maar die echte kennis zit in die zaal, die bestaat in de *community* zelf. En als jij als joker de pretentie hebt dat je de dingen weet, dan sta je aan de verkeerde kant. Dan gaat je spelletje ook niet werken. Dan krijg je de buurtbewoners tegen je.

*Het is, denk ik, goed om te bedenken dat het idee dat Schutzman terughaald, bestond vóór theatre of the oppressed zelf. De manier waarop nu stukken uit de community worden gehaald, werd toen nog niet gebruikt. Toen maakte Boal theater dat hij eerst bedacht en daarna naar de mensen bracht. Daarom was de joker in die rol nodig, omdat de verhaalwereld nog niet bekend was bij de toeschouwer.*

Maar het klopt niet met Boals eigen theorie! Het gaat om theater van, voor en door de onderdrukten. Hoe kunnen wij nu gaan bepalen hoe karakters zijn? Iedereen is vervangbaar, zelfs de jokers. Als het publiek de joker willen vervangen, kan dat. Spelers zijn ook vervangbaar. Er is geen eigendom op de rol. We maakten bijvoorbeeld een stuk over seksuele intimidatie. Een acteur liet zien hoe het werkte. Er werd 'stop!' geroepen vanuit de zaal. Een vrouw zei dat het zo niet werkte, de acteur deed z'n werk niet goed. Ik vroeg of zij de acteur kon leren hoe seksuele intimidatie dan wel werkt. De acteur werd vervangen en de vrouw liet zien hoe het werkte. Ook een andere vrouw wist nog een andere strategie die mannen vaak toepassen. Als ik als mannelijke joker een toelichting ga geven bij het personage, dan zou ik 'de ogen uit m'n kop schamen' dat ik dat voor die vrouwen zou durven doen. Zij weten veel beter dan ik hoe het werkt. Daarom moest ik er om lachen.

*Als aanvulling hierop wil ik zeggen dat er volgens Schutzman een gemis is in forumstukken. '[F]orum tends to dictate the kind of interventions', zegt ze. Er zou te weinig creativiteit in zitten die de joker moet inbrengen.*

Maar dan heeft ze slechte stukken gemaakt! Ga dan met je *community* terug naar de repetitieruimte, want dan ben je iets vergeten. Schutzman werkt volgens mij ook met professionele acteurs. Maar dit heeft ze duidelijk vanuit een theoretisch perspectief bedacht. Maar goed, het is flauw om kritiek te leveren op haar werk, ik ken het niet. *Je kunt natuurlijk wel reageren op haar artikel, haar idee. Ja, maar hier ben ik het fundamenteel niet mee eens, dit kan nooit de bedoeling zijn.*

*Jij legt de kracht dus meer bij de doeschouwers, terwijl zij zegt dat het een overschatting is van de doeschouwer om te denken dat zij zulke kritische interventies zouden doen. Zij gaat meer uit van het idee dat zij daarin geleid moeten worden.*

De kennis zit in de *community*, niet in die ene *practitioner*. 'No way'. Als we die arrogantie gaan aannemen, komen we niet verder.

### ***Het gevaar van participatie***

*Majid Rahnema, voormalig minister van cultuur in Iran en diplomaat bij de VN, wijst uit ervaring op de risico's van participatie. Er bestaat namelijk het gevaar dat er te licht wordt omgesprongen met deze vorm van interventie. '[I]t runs the risk of acting as a deceptive myth or a dangerous tool for manipulation', zegt hij, verwijzend naar volksmisleidingen die hebben geleid tot genocides als tijdens de holocaust. Dit is mogelijk wanneer de vormen van participatie slechts lege rituelen zijn en men de effecten niet laat doordringen in de persoonlijke sfeer.*

*Wat is volgens jou het belang van participatie en in hoeverre is het gevaar dat Rahnema beschrijft reëel? Ik heb hierbij ook de zwakke groepen waarmee jullie werken in gedachten.*

Het gaat goed zolang je bij de verhalen van de mensen blijft en niet iets gaat maken wat jou als kunstenaar zelf inspireert of waarmee je de *community* een bepaalde kant op stuurt. Dat moet je achterwege kunnen laten, maar dat is tegelijkertijd misschien wel het allermoeilijkste. Een kunstenaar is namelijk een scheppend, creatief beest. Je moet jezelf ten dienste kunnen stellen van het verhaal, in plaats van conceptuele kunst toe te passen. Het gevaar bestaat dus niet of minder, zolang je bij de brongroep blijft (ze zijn niet de doelgroep, maar de bron) en werkt met de verhalen die daar ervaren worden als zijnde onderdrukkend.

Toch kan het gebeuren dat buurtbewoners een forumstuk willen maken met als thema: alle buitenlanders de wijk uit, omdat ze moslims zien als het grootste probleem in de wijk. Zij zien dat misschien als oplossing, maar ik zou me daar nooit aan verbinden. Daar ligt mijn grens als mens. Ik moet steeds blijven denken: wil ik dit en wil ik hier mijn instrumenten voor lenen? *Je zei dat je uitging van wat mensen willen maken, maar dit is dus nog een dieperliggend uitgangspunt.* Ons primaire doel is *humanizing humanity*. Dat is ons kerndoel binnen *theatre of the oppressed*. Dit voldoet niet aan die kerndoelstelling, dit is niet de samenleving menselijk maken. *Zij vinden dat wel.* Maar ik als mens vind dat niet. *Je legt het dus altijd eerst langs je eigen meetlat.* Ik denk dat we dat verplicht zijn. Ieder mens draagt verantwoordelijkheid voor wat hij zelf doet. Dat is een keuze.

Tegelijkertijd kun je theater wel inzetten voor deze thema's. In een voorstelling in Schiedam was er iemand die zei dat de oplossing voor racisme was dat alle buitenlanders het land uit moesten. Toen vroeg ik aan het publiek of iedereen met een buitenlands paspoort of van buitenlandse origine even kon opstaan en de zaal verlaten. Als 60% vervolgens opstaat, dan spreekt theater weer. Een ander voorbeeld is dat er op zo'n moment een acteur achter de coulissen vandaan komt en zegt: Tomaten, 60 euro de kilo. Dan zeg ik als joker: 60 euro? En de acteur: Ja, sorry, alle buitenlanders zijn

weg dus de prijs gaat omhoog. Op die manier kun je theater inzetten. In hoeverre ben je dan aan het manipuleren? Ik vind dat hele moeilijke dingen. *Je eigen visie spreekt er dus altijd doorheen.* Dat kan niet anders. Je doet je werk als diegene die jij bent.

*Hoe bespreek je dit met het team?*

We bespreken dit soort situaties altijd wel. We zijn de afgelopen jaren steeds meer geconfronteerd met rechts-extremistische ideeën uit het publiek. Wij gebruiken de morele dilemma-discussiemethode van Kohlberg om die gesprekken te kanaliseren. Met deze methode begeleid je iemand door vragen te stellen naar een hoger moreel level.

*Dan ga je dus uit van een hoge moraal die voor iedereen zou gelden.*

Nee, het is niet zo dat als je in het hoogste morele level zit, dat je ook de hoogste morele ontwikkeling hebt. Folkert van de G vermoordde Pim Fortuyn om zijn volk te beschermen, omdat hij geloofde dat Fortuyn een groot gevaar was voor de samenleving. Hij stelde zichzelf daarom boven de wet en doodde hem. Hij heeft dus gehandeld vanuit hetzelfde morele level als Nelson Mandela. Hij zei ook: ik kan me niet conformeren aan de wet, want de wet is slecht. Het is dus niet zo dat als je in het hoogste morele level functioneert, je ook een humaan mens bent.

*Implementeer je niet dan alsnog een boodschap, een visie?*

Als joker mag ik altijd vragen stellen, want met vragen laat ik iedereen in z'n waarde. Vragen zijn ons instrument. Maar ik moet wel bewust zijn welke vragen ik gebruik. En rechts-extremisme beantwoorden we met onze vragen.

*Dit doet me denken aan het voorbeeld dat Sharon L. Green geeft. Er was een forumvoorstelling, waarbij een jongen zei dat degene die discrimineerde onderdrukt was omdat hij zijn mening niet mocht uiten. Zij verving toen de antagonist om ook zijn stem te laten horen.*

Dat is ook een manier. David Diamond doet dat ook in zijn *Theatre for living*. Wij doen het ook steeds meer in onze schoolvoorstellingen. We laten alle rollen gewoon vervangen en niet alleen die van de protagonist. Wanneer kinderen de rol van hun ouders overnemen en hun visie op opvoeding ten toon spreiden, ontstaan er andere discussie dan wanneer we alleen zouden werken vanuit die zwart-witte tegenstelling protagonist/antagonist.

### ***Politiek, verandering en bevrijding***

*Volgens Boal is de mens een politiek wezen, omdat zijn daden zijn verbonden met het groter geheel van de samenleving. Gebaseerd op Marx, zegt hij dat dit zelfs te zien is het fysieke lichaam van mensen. Wat is politiek volgens jou in theatre of the oppressed en Formaat?*

Politiek is in deze theatercontext samen met een groep mensen de reële situatie veranderen zoals die nu is richting een ideaalsituatie die geldt voor die *community*. Als je in dat spectrum met je *community* probeert iets voor elkaar te krijgen, denk ik dat je bezig bent met politiek. Het streven naar verandering, is een politieke act voor mij. Hetzelfde geldt voor ons als we stukken met psychiatrische patiënten maken over de invloed van de farmacie of de rol van de huisarts. Dat is politiek, omdat je vindt dat de regel veranderd moet worden. Als je daarin slaagt, heeft dat een politieke lading.

*Uiteindelijk is Boals grote doel transformatie van de toeschouwer en daarmee bevrijding van de mens. Hoe interpreteer jij Boals idee dat de mens bevrijd moet worden?*

Het herontdekken van je eigen creativiteit. Dat zie ik gebeuren bij mensen in onze theaterprocessen. Boals uitspraak 'rehearsal for the revolution' of rehearsal for reality' is hier toepasselijk. Ik denk dat Boal met revolutie een verinnerlijkt veranderingsproces bedoelt. Als je een forumvoorstelling meemaakt en er door verandert, zit die revolutie in jezelf. Voor mij heeft het nooit betekent dat we de staat omver moeten gooien, maar voor mensen die meer aan de actie-kant zitten, heeft het dat wel betekend. Ik vind heel veel dingen in de Nederlandse samenleving al goed geregeld en mijn uitgangspunt is daarom dat we meer moeten samenwerken met de overheid, dat maakt verandering makkelijker.

*De kritiek op Boal was dat zijn ideeën veel revolutionairder lijken dan de uitvoering van zijn ideeën in de theaterpraktijk. Boals ideaal is om een samenleving te veranderen, maar in de praktijk gaat dit niet zo ver. Ben je het hiermee eens?*

Boal veranderde wel degelijk de samenleving toen hij het beschermrecht voor getuigen door het parlement in Rio de Janeiro kreeg. Dat was een wetsvoorstel dat rechtstreeks kwam uit de *favelas*, de Braziliaanse sloppenwijken. *Dat is wel een aparte situatie, Boal zat in het parlement.* Ik ben niet verkozen, maar ik kan ook binnen het parlement komen. Denk maar aan de cluster 4-kinderen waarmee we in het parlement geraakten om te vertellen op welke punten de wetgeving zou moeten worden herzien. Ik kan ook instituties bewegen om hun regels te veranderen ten aanzien van bepaalde problemen. Goed, het zou wel makkelijk zijn als ik in de tweede kamer zat en zou kunnen zeggen: Dit is wat de cluster 4-jongeren zeggen en dit is mijn wetsvoorstel. *Zou je zitting willen nemen in de politiek? Is dat iets dat er bij hoort?* Nee, dat hoeft voor mij niet. Ik heb genoeg andere manieren gevonden om verandering te bewerkstelligen.

*Denk je dat echte transformatie/verandering mogelijk is?*

Ik ben trots als we de niet-gehoorde groepen een platform kunnen geven. Een forumtheater op zich verandert nog niks. Het is leuk dat je met een groep bezig bent op het toneel en dat je kunt analyseren en van gedachten wisselen, maar in wezen gaat na de voorstelling ook weer iedereen naar huis. Het is leuk dat we het gedaan hebben, maar is er iets veranderd? Nee, niet echt. Er vindt geen samenlevingsverandering plaats. Er is misschien een individu die een ontdekking heeft gedaan, maar dat is niet voldoende, vind ik.

Door legislatief theater ontstaat daadwerkelijke verandering. Ik heb een poos geleden *Circus Pa Meijer* gedraaid met verstandelijk beperkten bij de zorginstelling Pa Meijer in Rotterdam met 4000 cliënten. Ik heb forumtheater met hen gedaan, we zijn op tournee geweest gedaan en uit die tournee kwamen voorstellen voor de verbetering van de zorg-, werk- of privésituatie. De cliënten vonden dat de directie van Pa Meijer zou moeten werken aan die punten. De directie nam dit vervolgens als prioriteit nummer 1 en wilde het overnemen in het beleid in de toekomst, omdat het rechtstreeks van de cliënten kwam. Dan creëer je écht verandering voor je brongroep.

### ***De internationale gemeenschap***

*Ik begreep dat er op dit moment een grote discussie is rond de 'nalatenschap van Boal'. Kun je iets meer vertellen over de manier waarop dit is ontstaan?*

De discussie was al begonnen toen Boal nog leefde. In de laatste 5 jaar sprak Boal tegen mij zijn zorg uit over het toenemend aantal mensen dat *theatre of the oppressed* gebruikte in bedrijven. Als je dat deed, kwam je bij Boal op een zwarte lijst terecht. Hetzelfde is gebeurd met David Diamond, toch een hele grote naam. Hij is zijn methode *Theatre for Living* gaan noemen en Boal zei over Diamonds boek



min of meer dat iedereen moet doen waar hij zin in heeft, maar dat hij hier niet achter stond. Mark Weibblatt was ook een *persona non grata*. Hij had een workshopmodel gemaakt dat *theatre for the oppressor* heet. Dat schoot echt in het verkeerde keelgat bij Boal. Dat speelde wel.

En het speelt nu nog steeds. Julian Boal, Augusto's zoon, heeft daar een aandeel in, hij is heel erg Marxistisch georiënteerd. Dat hebben sommige gezelschappen niet en als je dat niet hebt, hoor je er niet echt bij. Ik heb me daar nooit zoveel van aangetrokken. Ze noemen me ook wel een goede diplomaat, want ik ben met iedereen rustig vrienden gebleven. Sommige hebben zich daar veel meer in uitgesproken. Mensen zijn gaan zeggen: 'This is *theatre of the oppressed* and this is not *theatre of the oppressed*.' Dat is de dood in de pot voor heel de beweging. 'The cat is out of the bag', laten we wel wezen. Er is niemand in de hele wereld die dit gaat controleren. Gaan we een politiebureau creëren dat het goede van het slechte gaat scheiden? En hoe gaan we dan om met de slechte mensen? Gaan we die verbranden?

Ik zal nooit vergeten wat Boal mij het eerste geleerd heeft: 'This is not a dogma.' Dat is het allereerste wat hij in al zijn workshops zei. Dit is geen dogma, maar.. vervolgens zei hij: je moet aan alles twijfelen wat ik jullie vertel, maar ik heb een aantal zekerheden ontdekt. Het is gewoon niet te controleren wat wel *theatre of the oppressed* is en wat niet.

#### *Hoe is de conferentie na Boal's dood verlopen? Waarom had dit zoveel impact?*

Kort nadat Boal overleden was, is er een grote conferentie geweest in Rio de Janeiro, waar zo'n 100 jokers van over heel de wereld waren. Sommige vonden dat er een organisatie moest komen, anderen waren het daar niet mee eens. Op initiatief van Julian Boal, Augusto's zoon, werd er per continent een vertegenwoordiger gekozen. Om de discussie uit te kristalliseren, zouden die vertegenwoordigers samen besluiten over hoe de toekomst er voor *theatre of the oppressed* uit zou komen te zien. Zo werkt het alleen niet, van die club is nooit iets terecht gekomen geworden. Dat is echt stom geweest.

Aan de andere kant moet je niet vergeten dat het een traumatische bijeenkomst was. Iedereen had net zijn idool verloren, CTO Rio voelde zich heel verantwoordelijk voor de conferentie en had niet zoveel op met de Europese en Noord-Amerikaanse groepen die kwamen. Zij deden hun werk en konden zich geen voorstelling maken van de vormen van *theatre of the oppressed* in Europa. Vanuit het trauma waarin we toen zaten, heeft iedereen geprobeerd naar beste vermogen aan de groep te vertellen dat er iets moest gebeuren met Boals erfenis die we met elkaar delen. Wat de één dacht was anders dan de ander dacht. Er was zichtbaar verdriet, we hebben gehuild en rituelen met elkaar gehouden. Ook namen mensen elkaar dingen kwalijk en wederom werd er opnieuw gezegd wat wel en niet *theatre of the oppressed* was. We waren kinderen die hun vader hadden verloren en beseften dat er iets moest gebeuren.

Wat mij hiervan is bij gebleven, is het verhaal dat Louisa Marquez, de vriendin van Boal, ons vertelde. Er was een dorp met een grootse pottenbakker die bijzondere technieken had en als geen ander potten kon bakken. Weldra werden zijn speciale gaven en potten bekend in het dorp en de dorpen daaromheen. Op een gegeven moment wist iedereen: Dit is echt een meesterpottenbakker. Maar toen ging hij dood. Zoals de traditie in het dorp wilde, pakte de oudste student een pot met klei van de meesterpottenbakker en gaf die aan de jongste student en zei: Dit is jouw pot. Jij bent de jongste generatie, jij moet hier iets mee doen. Waarop de jongste student de pot pakte en die kapot smeed in honderdduizend stukken op de grond. Iedereen was ontzet. Wat doe je? Dit is de mooiste pot van de beste pottenbakker ooit! Waarom smijt je die kapot? De jonge student begon liefdevol alle stukken op te rapen en stopte ze in een tas. Die oudste studenten begrepen het niet: Eerst breek

je die pot en dan raap je ze liefdevol weer op. De jongste student antwoordde: ik ga dit smelten tot klei en ik ga mijn eigen pot bakken.

En dat is precies wat er moet gebeuren met *theatre of the oppressed*, we moeten die pot neer durven gooien en onze eigen potten bakken. Zolang we dat niet doen, zijn we fout bezig volgens mij. Niemand zit te wachten op kopieermachines. We zijn gelukkig allemaal verschillend en we kunnen van elkaar leren. Ik zou willen dat de internationale *theatre of the oppressed*-gemeenschap een plek wordt van inclusie en niet van exclusie. Nu is dat lastig, omdat we niet tot één standpunt kunnen komen of omdat mensen denken dat ze de nieuwe Boal zijn, terwijl zo iemand er volgens mij niet is. We zullen het zonder hem moeten doen.

*Praten jullie hierover binnen Formaat?*

Nee, dat is de grote wereld. Ik spreek er wel eens per mail over met Adrian Jackson of met Hector Aristizabal. Wij corresponderen en wisselen uit over ons werk. Het is natuurlijk 'dood- en doodtriest' als je hoort dat een gewaardeerde collega ineens *persona non grata* wordt genoemd door een andere collega die ik ook waardeer. Kinderachtig. Dat gaat ons echt niet verder brengen. Ik probeer vrienden te blijven met iedereen.

*Hoe denk je dat deze discussie zich zal ontwikkelen?*

CTO Rio gaat verder zoals zij altijd deden. Zij zijn gericht op politieke actie en werken heel erg vanuit de Marxistische ideologie. Ik heb van Boal geleerd dat TO geen ideologie is, maar ik kan me voorstellen dat mensen geïnspireerd zijn door het Marxisme en daarvanuit willen werken. Julian Boal is wat dat betreft een hardliner, die vindt dat *theatre of the oppressed* ingezet moet worden voor politieke actie. Dat mag hij doen en ik doe weer andere dingen die ook zinvol zijn.

Wat mij interesseert is *theatre of the oppressed* en mijn mensen waar ik het voor doe, die houden allemaal van me. Als ik hier in het theateratelier kom en de verstandelijk beperkten gaan allemaal applaudiseren omdat Luc binnenkomt, dan hoef ik toch die hele discussie niet. Zinloos. Ik probeer het wel te doorbreken, maar ik weet niet waar we heengaan.

### ***De Nederlandse maatschappij: subsidie en relevantie***

*Wat is de invloed van de aangekondigde en sommige al ingezette bezuinigingen op Formaat?*

Formaat is een financieel gezonde club omdat we nooit afhankelijk zijn geworden van subsidies, in die zin zijn we niet weg te bezuinigen. Als je wel afhankelijk bent, kun je met de komst van een nieuwe regering na vier jaar ineens begrotingsgaten krijgen. Projectmatig doen we wel beroep op grotere fondsen. Dat wordt nu moeilijker. Je eet toch met elkaar uit een bepaalde ruif en die ruif is karig. Los van het feit dat we bij sommige fondsen niet binnen komen. Het Fonds voor Cultuurparticipatie heeft ons bijvoorbeeld nog nooit een cent gegeven. Zij ondersteunen allerlei tweedelijnsorganisaties, maar eerstelijns kunst- en cultuuroefening, wat wij volgens mij doen als geen ander, past niet binnen hun strategie. Ook van het Cultuurfonds van de stad Rotterdam hebben we nooit iets gekregen. Daarnaast komende de buurtateliers, zoals het meidenatelier en de ouderenateliers onder druk te staan door het verdwijnen van de deelgemeentes. Indirect voelen we dus de invloed van die veranderingen. De partners die ons inhuren zijn wel afhankelijk van die gelden, dat merken we aan de afname van het aantal opdrachten. Dit is het eerste jaar dat we met verlies moeten afsluiten.

*Jullie strategie achter het aannemen van opdrachten, heeft hier ook invloed op. Formaat wil graag opdrachten doen die vanuit de mensen zelf komen.*

Inderdaad. Toch kost Formaat best wat geld. Je merkt dat nu organisaties liever met 'Jan Beunhaas' willen werken, omdat die het voor minder geld doet. Dit heeft grote gevolgen. Mensen haken af door de slechte voorbeelden die ze krijgen van *theatre of the oppressed*. Veel reguliere theatergezelschappen gaan ineens de educatiekant op en moeten forumtheater maken, terwijl ze daar geen verstand van hebben. Er wordt dan ook een slecht *theatre of the oppressed* gemaakt door mensen die echt niet weten waar ze het over hebben. Het is teruggaan naar het vormingstheater met alle gevolgen van dien voor de kwaliteit van *theatre of the oppressed*. We hebben ook nog zoiets als een verplichting om goed theater te brengen naar die kinderen! We hebben een verplichting naar ons onderwijssysteem. Daar zijn we ons niet altijd van bewust.

*Ik hoor hierin ook in het klein de internationale discussie over het behoud van de echte vormen van theatre of the oppressed.*

Dat klopt. Ik kan me irriteren aan verbasterd *theatre of the oppressed* vanuit de liefde voor mijn vak. Iedereen moet doen wat hij wil, maar ik zie hoe kostbaar het is en wat het kan opleveren voor een samenleving als het goed wordt ingebed. Het kaf moet van het koren worden gescheiden en dat gebeurt niet. Dat kan tot gevolg hebben dat mensen over 5 à 6 jaar uitgekeken zijn op *theatre of the oppressed*. Daar kan ik me druk over maken. Sinds wij begonnen zijn met theaterateliers, gaan andere mensen het ook doen in andere steden. Mensen zijn kopieermachines! Goed, het kan wel, maar waarom moet je onze naam gebruiken? Waarom noem je het *theatre of the oppressed* als het dat niet is? Waarom noem je het inspringtheater als het forumtheater is? *Blijkbaar is dat onderscheid lastig*. Ja, maar je bent verplicht aan je vak je daarin te verdiepen als je iets voor de maatschappij wilt betekenen.

*Wat denk je dat theatre of the oppressed (in het algemeen, niet alleen zoals het bij Formaat gebruikt wordt) voor Nederland kan betekenen op dit moment?*

*Theatre of the oppressed*, in zijn ruimste zin, heeft potentie om deze samenleving op een goedkope manier in te richten. Het kan allereerst gezonde *communities* creëren die met elkaar in dialoog zijn, waardoor de zorg goedkoper kan worden. Daarnaast kan het grote vraagstukken oplossen als analfabetisme en vrouwenonderdrukking. Het kan heel veel betekenen voor Nederland als het goed kan worden ingemengd in de samenleving.

*Ik begreep inderdaad van Eugène van Erven dat het voor Formaat lastig is om aansluiting te kunnen vinden bij groepen.*

Je verkoopt iets dat ze niet kennen en daarom is het moeilijk om aansluiting te vinden bij de bestaande culturele en kunstzinnige instellingen. Zij zeggen: O Boal, dat is van de jaren '70, ga maar links in die hoek zitten. Van Erven is daar zelf medeschuldig aan, vind ik. Hij heeft ons als professor en artistiek leider van ICAF niet het platform gegeven dat we nodig hebben, Terwijl ICAF een festival is in deze stad en er groepen vanuit de hele wereld werden uitgenodigd. Ook in wetenschappelijke artikelen komen we weinig voor. Van Erven heeft een positie waarin hij iets voor ons kan doen en soms doet hij dat ook. Toch schrijft hij vooral over de standaardvoorbeelden van *community art*: STUT en het Rotterdams Wijktheater. Maar misschien zijn we ook helemaal geen *community art* en moeten we onszelf blijven. Misschien is het gewoon *theatre of the oppressed* en helpt het niets als we in Nederlandse hokjes worden gestopt.

*Wat zijn je verdere dromen of toekomstplannen met of los van Formaat?*

Ik hoop dat er ooit een internationale organisatie komt die gesprekspartner kan zijn van de VN, UNESCO. Volgens mij kunnen wij met de tien meest vooraanstaande beoefenaars van *theatre of the oppressed* een vuist maken en een organisatie oprichten die een lobby maakt richting de UN. UNESCO zou programma's moeten ontwikkelen waarin de methodiek van *theatre of the oppressed* overgebracht wordt. Ik heb zelf het project 'Flying Jokers' ontwikkeld, waarbij jokers naar risicogebieden gestuurd kunnen worden waar *theatre of the oppressed* een verschil zou kunnen maken. Zij zouden dan de technieken kunnen aanleren aan plaatselijke trainers. Dit concept is bruikbaar voor UNESCO of voor vluchtelingenorganisaties.

Wat Nederland betreft, ben ik nu bezig met een nieuw 5-jarig beleidsplan, maar ik vind het moeilijk om te zeggen welke richting we op moeten. Ik hoop dat de theaterateliers landelijk zouden kunnen worden ingevoerd voor bepaalde doelgroepen in de steden. Die kernen zouden aan elkaar gekoppeld kunnen worden, zo een nog grotere stem helpen vormen voor de achterban en op die manier opkomen voor de rechten van die mensen.

Dit is een beweging richting politiek en richting het individu. De verhalen zijn ellendig, maar je merkt dat *theatre of the oppressed* echt kan reinigen. Mensen zouden moeten inzien dat het goed is, dat *theatre of the oppressed* zijn bestaansrecht verdient in plaats van dat wij stad en land moeten overtuigen van het wonderlijke werk dat we doen. Maar goed, je kunt erover praten wat je wilt, uiteindelijk moet je gewoon komen kijken, dat zegt iets. Ervaar het zelf, zie hoe de deelnemers met elkaar omgaan. Dan zeggen mensen: Wauw! Dan ga je begrijpen hoe *theatre of the oppressed* werkt.

## 6 Ter afsluiting

### *Tot zover*

Deze scriptie begon met mijn persoonlijke interesse die de basis vormde voor mijn academische onderzoek naar het ontstaan, de ontwikkeling en de karakteristieken van *theatre of the oppressed*. Vanuit het historische overzicht van Boals leven en de daaraan verbonden ontwikkeling van *theatre of the oppressed* heb ik verschillende kritieken en commentaren op de technieken beschreven.

Bekeken vanuit het academische theaterveld bleek dat er veel kritiek was op Boals theoretische onderbouwing in zijn boek *Theatre of the Oppressed*. Toch was het boek wel een goed startpunt om Boals theorie achter zijn technieken te beschrijven. In het licht van Boals idee van de mens als politiek wezen, werd de invloed van Marx zichtbaar. Boal baseert zich op zijn theorie als hij zegt dat de mens is verbonden met het grotere politieke systeem. Dit mensbeeld stuitte echter op de kritiek dat het een ouderwets beeld is dat exclusiviteit in de hand werkt. Aan de andere kant zagen we dat Boals theater door zijn intentie de mens tegenover de dominante ideologie te zetten, juist ook past binnen het denken over theater en politiek in het huidige academische theaterveld.

In het kader van Boals concept van de *doeschouwer* bekeek ik de verschillende rollen in *theatre of the oppressed*. De kritiek op Boals vastomlijnde ideeën bleek in de praktijk geen struikelblok, maar eerder een aanmoediging om de technieken aan te passen aan de context. We zagen daarnaast dat persoonlijke betrokkenheid een onmisbaar onderdeel vormt van deze theaterpraktijk. Wanneer mensen enerzijds hun eigen verhaal koppelen aan de theaterpraktijk wordt het gevaar van manipulatie in participatie kleiner, anderzijds ontstaat er ruimte voor reële verandering doordat mensen zich persoonlijk laten bereiken. Deze persoonlijke transformatie en de daaraan gekoppelde beoogde maatschappelijke verandering, bleek een moeilijk te meten beweging te zijn. Beschreven in een abstracter, filosofisch licht kwam ik tot de conclusie dat die bevrijding vooral inhoudt dat de *doeschouwer* bewust wordt van de vrijheid die elk mens, en dus ook hijzelf, heeft om te kiezen in een gegeven situatie.

Het interview met Luc Opdebeek bleek een waardevolle aanvulling op de theoretische beschouwingen in de voorafgaande hoofdstukken. In het interview maakte ik een directe vertaling van de theorie naar de praktijk. Soms bleek dit vruchtbaar en werd de theorie verdiept door toepassingen uit de Nederlandse praktijk van Formaat. Zo werd duidelijk dat het inderdaad aan de joker is de juiste nuance aan te brengen in de praktische uitvoering van Boals ideeën en dat de joker zijn betrokkenheid altijd langs de meetlat van zijn eigen menselijke identiteit en overtuigingen moet leggen. Soms bleek juist ook dat de theorie niet paste bij Opdebeeks praktijk en ook niet nodig was voor zijn uitoefening van *theatre of the oppressed*. Interessant is dat ook hier duidelijk werd dat het navolgen van Boals theorieën nooit zonder aanpassing aan de context gaat en dat door deze Nederlandse praktijk ook andere theatertechnieken worden gemengd.

Na het interview met Opdebeek werd ik me er meer van bewust dat ik in mijn scriptie weinig tot niets heb geschreven over de belangrijke rol van *community*, de gemeenschap waarin deelnemers zich bevinden. Ook heb ik de educatieve kant van *theatre of the oppressed* niet onderzocht. Hoewel ik denk dat het voor deze scriptie te ver zou reiken ook deze gebieden en de daaraan verbonden thema's te behandelen, roepen deze punten op tot vervolgonderzoek. Ik had het namelijk ook interessant gevonden dieper in te gaan op de relatie tussen *theatre of the oppressed*-technieken en de gemeenschap. Welke technieken worden het meest gebruikt op welke plek en met welke groepen? Wat is daarvoor de reden? Ook zou ik de invloed van Freire's educatieve methoden

verder kunnen onderzoeken om enerzijds Boals werk nog beter te begrijpen, anderzijds om te zien hoe theater en educatie op scholen of in andere groepen samen kunnen gaan.

### ***Relevantie voor de Nederlandse context***

2012. Het jaar waarin kunst en cultuur te maken krijgen met enorme bezuinigingen, het jaar waarin de benen van de podiumkunsten gebroken lijken te worden. Waar gaan we heen en waar kan *theatre of the oppressed* een zinvolle bijdrage leveren in het veranderende theaterveld in onze Nederlandse context?

Kunst en cultuur hebben in Nederland altijd een belangrijke rol gespeeld. In kunstbeleidsnota's van de overheid wordt de nadruk gelegd op de rol van kunst voor de mentale ontwikkeling van de burgers en de bevordering van deelname aan de maatschappij. Ook kan men andere levensvisies leren kennen en duidelijkere gefundeerde keuzes in het leven maken. Daarnaast draagt kunst bij aan 'het verlenen van betekenis aan indrukken en gebeurtenissen in het leven.'<sup>123</sup>

Volgens Chiel Kattenbelt, universitair hoofddocent theaterwetenschap de Universiteit Utrecht, heeft theater in het bijzonder een alternatief perspectief te bieden in de dynamische en intermediale maatschappij waarin wij nu leven. Die realiteit is steeds meer een wereld geworden waarin representatie van de werkelijkheid (door verschillende media) de plaats heeft ingenomen van de werkelijkheid. Daarom, zegt hij, 'we really do need a stage on which the staging of life can be staged in such a way that it can be deconstructed and made visible again.'<sup>124</sup>

Als we deze mogelijke effecten van theater in overweging nemen, kun je je afvragen waarom de overheid juist op podiumkunsten zoveel bezuinigd heeft en wat de gevolgen hiervan zijn. Wat voor soort theater gaat zich ontwikkelen? Ontstaat er een Hollywoodgevoel in de kunstsector, zoals sommige zich afvragen, omdat alleen theater blijft bestaan dat door een groot publiek wordt ondersteund?

In 2008 richtte de overheid nog het fonds voor cultuurparticipatie op, dat 'meer mensen in de gelegenheid [wil] stellen om zelf muziek te maken, zelf te fotograferen of films te maken, zelf te dansen of zelf als vrijwilliger te werken bij een erfgoedinstelling.'<sup>125</sup> Het lijkt alsof de overheid minder wil investeren in grootschalige kunst en meer in persoonlijke kunstuitingen. Een gevolg hiervan is dat er zowel financieel als mentaal draagkracht wordt gecreëerd voor kunst doordat de burger zelf meer initiatief moet tonen. Meer kunstparticipatie van en ondersteuning door burgers is door de afname van subsidie een onvermijdelijk vooruitzicht. Er moet dus een grotere betrokkenheid door burgers ontstaan, wil de kunstwereld overeind blijven. Vreemd genoeg krijgt Formaat geen subsidie van dit op participatie gerichte cultuurfonds, terwijl Formaat, in de woorden van Opdebeeck, juist zulke 'eerstelings kunst- en cultuuruitingen'<sup>126</sup> faciliteert.

Toch zouden de technieken van *theatre of the oppressed* op meer plekken moeten worden gebruikt. In de veranderende theatercontext zijn deze technieken bij uitstek geschikt meer mensen

---

<sup>123</sup> Quirijn L. van den Hoogen, "Individuele en maatschappelijke waarden van kunstervaringen, of wat er zo bijzonder is aan kunst." Paper voor de conferentie Onderzoek in Cultuureducatie. Rijksuniversiteit Groningen, 2009. p. 4. Op [http://www.cultuurnetwerk.nl/producten\\_en\\_diensten/eerdere\\_evenementen/papers/QvdHoogen.pdf](http://www.cultuurnetwerk.nl/producten_en_diensten/eerdere_evenementen/papers/QvdHoogen.pdf) (laatst bezocht: 15-05-2012).

<sup>124</sup> Chiel Kattenbelt, "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity" in: Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender en Robin Nelson, *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. p. 38.

<sup>125</sup> Bron: [http://www.cultuurparticipatie.nl/over\\_het\\_fonds/wie\\_zijn\\_wij/historie/](http://www.cultuurparticipatie.nl/over_het_fonds/wie_zijn_wij/historie/) (laatst bezocht: 15-05-2012).

<sup>126</sup> Zie "Interview *Live Theory*; in gesprek met Luc Opdebeeck" in deze scriptie.

fysiek deel te laten nemen aan kunst (door zelf in beweging te komen) en mentale draagkracht te creëren. Door *theatre of the oppressed* te combineren met andere kunstuitingen kan het publiek ervaren dat de kunst een daadwerkelijke toevoeging is aan de samenleving en dat het daarom niet zonder publiek kan. Opdebeeck richt met Formaat zijn aandacht vooral op hele zwakke groepen in de samenleving, maar er is ook veel te winnen op het terrein van de participatie van allerlei soort Nederlands publiek. Ik denk dat elke persoon in de samenleving van tijd tot tijd baat heeft bij een lichamelijke bevrijding van de dagelijkse bezigheden en een reflectie en heroriëntatie op de eigen situatie.

Terugkomend op mijn allereerste motivatie voor het onderzoek naar de karakteristieken van Boals theatertechnieken, denk ik dat deze vorm van theater zelfs de culturele verzuiling die Nederland kent, kan beïnvloeden door verschillende groepen bij elkaar te brengen in oefeningen of voorstellingen van *theatre of the oppressed*. Volgens Opdebeeck leidt dit zelfs tot het goedkoper maken van de zorg, omdat mensen in gezonde *communities* samen problemen kunnen oplossen. De overheid zou, wat mij betreft, beter kunnen investeren in organisaties die met *theatre of the oppressed* of met andere methoden *communities* bouwen dan dat zij probeert te bezuinigen bij zorginstellingen die oplossingen faciliteren voor bijvoorbeeld psychische problemen. Er zou meer focus moeten liggen op de oorzaak van de problemen dan dat er gekeken wordt naar directe oplossingen.

Ik denk dat er een wereld te winnen is met het invoeren van vormen van *theatre of the oppressed* op verschillende plekken in de Nederlandse samenleving, van educatie op scholen, begeleiding in gevangenissen en psychiatrische opvang tot het bijeenbrengen van autochtone en allochtone inwoners. Uitgevoerd door mensen met passie voor anderen, getraind in Boals theatertechnieken en aanvullende methodes, heeft *theatre of the oppressed* de potentie op speelse wijze grote verandering in gang zetten in de levens van gewone mensen.

## Bronnenlijst

### Afbeeldingen

Bron afbeelding pagina 1: <http://tophiladelphia.blogspot.com/2011/04/spring-workshop-series.html>  
(laatst bezocht: 15-05-2012).

### Artikelen

Philip Auslander, "Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre" in: *Theatre Journal* 39, 1987.

Rustom Bharucha, "Problematising applied theatre: a search for alternative paradigms" in *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 16:3, 2011.

Ariel Dofman, "Augusto Boal: 1931-2009" in: *American Theatre* 26:7, 2009.

Paul Dwyer, "Theoria Negativa: Making Sense of Boal's Reading of Aristotle" in: *Modern Drama* 48:4, 2005.

Paul Dwyer, "Though This Be Madness ...? The Boal Method of Theatre and Therapy" in: *The Applied Theatre Researcher* 8, 2007.

Sharon L. Green, "Boal and Beyond Strategies for Creating Community Dialogue" in: *Theater* 31:3, 2001.

Quirijn L. van den Hoogen, "Individuele en maatschappelijke waarden van kunstervaringen, of wat er zo bijzonder is aan kunst." Paper voor de conferentie Onderzoek in Cultuureducatie. Rijksuniversiteit Groningen, 2009. Op [http://www.cultuurnetwerk.nl/producten\\_en\\_diensten/eerdere\\_evenementen/papers/QvdHoogen.pdf](http://www.cultuurnetwerk.nl/producten_en_diensten/eerdere_evenementen/papers/QvdHoogen.pdf) (laatst bezocht: 15-05-2012).

Adrian Jackson, "Augusto Boal – a Theatre in Life" in: *New Theatre Quarterly* 25:100, 2009.

Chiel Kattenbelt, "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity" in: Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender en Robin Nelson, *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

Mette Bøe Lyngstad en Stig A. Eriksson, "Interview with Augusto Boal about Rainbow of Desire - from Europe to South-America" in: *Drama* 1, 2004.

Eva Österlind, "Acting out of habits – can Theatre of the Oppressed promote change? Boal's theatre methods in relation to Bourdieu's concept of habitus" in: *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 13:1, 2008.

J. Adam Perry, "A silent revolution: 'Image Theatre' as a system of decolonization" in: *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 17:1, 2012.

Anke Welten, "Luc Opdebeeck: 'Ik wil graag daar staan waar nog niks gebeurt'" in: *Zorg+Welzijn*, 2011. Op: <http://www.ankewelten.nl/?p=1770> (laatst bezocht: 15-05-2012).

### Boeken

Frances Babbage, *Augusto Boal*. Londen: Routledge, 2004.



Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*. Vert. Adrian Jackson. Londen: Pluto Press, 1979.

Augusto Boal, *The Rainbow of Desire: the Boal Method of Theatre and Therapy*. Vert. Adrian Jackson. Londen en New York: Routledge, 1990.

Augusto Boal, *Games for actors and non-actors*. Vert. Adrian Jackson. Londen en New York: Routledge, 1992.

Augusto Boal, 2001 *Hamlet and the Baker's Son: My life in theatre and politics*. Vert. Candida Blaker, Adrian Jackson. Londen en New York: Routledge, 2001.

Augusto Boal, *The Aesthetics of the Oppressed*. Vert. Adrian Jackson. Londen en New York: Routledge, 2006.

Jan Cohen-Cruz, Mady Schutzman, red. *Playing Boal : Theatre, therapy, activism*. Londen en New York: Routledge, 1994.

Jan Cohen-Cruz, Mady Schutzman, red. *A Boal Companion: Dialogues on theatre and cultural politics*. Londen en New York: Routledge, 2006.

Joe Kelleher, *Theatre & Politics*. New York: Palgrave, 2009.

Jane Milling, Graham Ley, *Modern theories of performance : from Stanislavski to Boal*. New York: Palgrave, 2001.

*The Applied Theatre Reader*, Tim Prentki and Sheila Preston (ed.) Routledge: London and New York 2009.

Hans van Stralen, *Beschreven keuzes*. Leuven, Apeldoorn: Garant, 1996.

James Thompson, *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond*. Red. Kenneth Richards. Bern: Peter Lang, 2008.

### **Websites**

Laatst bezocht: 15-05-2012.

[http://www.cultuurparticipatie.nl/over\\_het\\_fonds/wie\\_zijn\\_wij/historie/](http://www.cultuurparticipatie.nl/over_het_fonds/wie_zijn_wij/historie/)

<http://www.formaat.org/over-formaat/>

<http://nl.linkedin.com/in/opdebeeckluc>

<http://www.theatreoftheoppressed.org>