

Kindertheater = manipulatie?!

Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,
Optie Theaterwetenschappen (Podium- en Mediale Kunsten)
Voor het verkrijgen van de graad Licentiaat,
Door Frieke De Windt
Promotor: Prof. Dr. Christel Stalpaert
Begeleiding: Els Van Steenberghe

Kindertheater = manipulatie?!

Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,
Optie Theaterwetenschappen (Podium- en Mediale Kunsten)
Voor het verkrijgen van de graad Licentiaat,
Door Frieke De Windt
Promotor: Prof. Dr. Christel Stalpaert
Begeleiding: Els Van Steenberghe

Woord vooraf

Het woord vooraf bestaat uit een aantal dankbetuigingen aan diegenen die mede gezorgd hebben dat deze verhandeling tot een goed einde is gebracht. Eerst en vooral wil ik daarvoor mijn thesisbegeleidster Els Van Steenberghe bedanken in het stimuleren van de zoektocht naar een antwoord. Steeds enthousiast en bemoedigend heeft ze een enorme steun in de rug gegeven.

Mijn zus krijgt ook een ereplaatsje in het dankwoord. Zij stond mij steeds bij met raad en daad, dag en nacht. Niets was haar te veel gevraagd.

Maar zij zijn niet de enigen die een ‘dankjewel’ verdienen. Mijn ouders wil ik bedanken voor hun financiële steun en vooral voor hun morele steun. In het bijzonder mijn vader die mij gestimuleerd heeft in het eerste jaar niet op te geven, ook al leek de situatie uitzichtloos en mijn moeder waar ik altijd mijn verhaal aan kwijt kon of het nu over de studies ging of niet. Dan zijn er ook nog mijn vrienden die als een blok achter mij staan en mij gesteund hebben in het doorzetten om dit eindwerk tot een goed einde te brengen.

Daarom wil ik bij deze aan al deze mensen en aan alle mensen die ik vergeten ben, zeggen: “Dankjewel!”

Inhoud

1	Inleiding	1
2	Lijst van gebruikte afkortingen	4
3	Methodologie	5
4	Terminologie: een verklaring van de titel	9
4.1	Kindertheater.....	9
4.2	Manipulatie	10
5	Kindbeelden	12
5.1	Het wisselen van kindbeelden.....	12
5.1.1	Geen maatschappelijk bewustzijn van een aparte kinderperiode	12
5.1.2	De ‘ontdekking’ van het kind	19
5.1.3	Huidig kindbeeld.....	36
6	Een geschiedenis van het kindertheater	43
6.1	Periode voor 1800	43
6.1.1	Een kind als een miniatuurvolwassene op de bühne.....	43
6.1.2	Het schooltoneel.....	44
6.2	1750-1900: een kind als acteur	47
6.2.1	Kinderpantomime	48
6.2.2	Het kerstspookje	49
6.3	Meer kindgericht kindertheater in de twintigste eeuw.....	50
6.3.1	Kindertheater in Vlaanderen?	50
6.3.2	Kindertheater in Nederland gedurende de stilte in Vlaanderen	50
6.3.3	De jaren zestig: het kind bepaalt	58
6.3.4	Kindertheater terug op het Vlaamse theatermenu.....	60
6.3.5	Het kindertheater in de jaren tachtig: een experimentele fase	63
6.3.6	Jaren negentig: erkenning van het kindertheater als volwaardig artistiek medium.....	64
6.3.7	Kindertheater in het nieuwe millennium.....	78
7	Jong geleerd is oud gedaan	81
7.1	Kunstonderwijs (deeltijds en secundair)	81
7.2	Het professionele jeugdtheaterlandschap.....	84
7.2.1	De kinderstem als ‘koperen’ huisstem	84
7.2.2	In de voetsporen van het ‘koperen’ voorbeeld	87
7.2.3	Wel kinderen, geen educatieve werking	95

7.2.4	“De bende van de kunst”	98
7.3	“Moet er nog meer zijn?”	99
7.4	Kunst binnen de schoolmuren	101
8	Kindertheater: een specifieke werkwijze?	104
8.1	Een kleine introductie	104
8.2	Waarom creëren met kinderen?	107
8.3	Concepten	111
8.3.1	Ongeschikte onderwerpen?	115
8.4	Werkmethode	116
8.4.1	Werkwijze	117
8.4.2	In hoeverre bepaalt het kind mee?	124
8.4.3	Hoe maakt men de voorstelling van de kinderen?	125
8.5	Techniciteit en herhaalbaarheid	126
8.6	Meerwaarde	131
8.7	Manipulatie	134
9	Conclusie	138
10	Bibliografie	142
11	Lijst van afbeeldingen	151
12	Bijlagen	152

1 Inleiding

Kindertheater: theater met kinderen. Theaterwetenschappen vertrekt echter vanuit de makers. Hoe zien zij theater met kinderen? Hoe gaan theatermakers om met kinderen? Manipuleren zij de kinderen of heeft een kind ook zeggenschap in het productieproces? Om deze vragen te beantwoorden wordt dieper ingegaan op kindertheater met kinderen in een professioneel theaterlandschap.

Sinds eeuwen draaien kinderen mee in het professionele theater, denk maar naar Shakespeares 'boy-actors'. Het moet wel gezegd, dat er sindsdien heel veel veranderd is in de kijk op kinderen die volwassenen hebben.

Het eerste hoofdstuk behandelt dan ook de verschillende visies op kinderen die de Westerse kindgeschiedenis aanreikt. Van kind als miniatuurvolwassene, via een onschuldig kindbeeld, zijn we vandaag aanbeland bij een mondig kind. Het is niet zo dat kinderen zelf veranderd zijn, het is de maatschappij waarin zij opgroeien die sterk is geëvolueerd. De context waarin kinderen opgroeien, de samenleving en hun milieu, bepaalt sterk mee hoe kinderen worden benaderd en behandeld.¹

Drie kindbeelden vormen een rode draad doorheen onze Westerse kindgeschiedenis: het evangelische, onschuldige en mondige kind. De eerste vorm ziet een kind als iets wild en primitief dat getemd moet worden, terwijl het onschuldige kindbeeld kinderen de hemel in gaat prijzen voor hun natuurlijke goedheid. Kind is koning, en men moet het zolang mogelijk onbezoedeld laten, wegstoppen voor een slechte volwassenenwereld. Dit isoleren op een pedagogisch eiland wordt doorbroken met de komst van de Internationale Verklaring voor de Rechten van het Kind. Men gaat kinderen als competent aanschouwen en de participatiegedachte krijgt ingang. Kinderen krijgen een stem.²

De aanwezigheid van deze kindbeelden bepaalt mee wat er gebeurt in het jeugdtheaterlandschap, het thema van het tweede hoofdstuk. Kinderen zijn toegelaten als acteur tot een natuurlijk kindbeeld zich opdringt. Kinderen moeten zoveel mogelijk afgeschermd worden van volwassenen en hun wereld, dus worden ze ook geschuwd op de planken. Ze worden enkel nog geconfronteerd met

¹ Samengevat uit VAN STEENBERGHE, Els; MIGOM, Béa, "In de ban van de grens", in: VAN STEENBERGHE, Els, *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.11-12.

² VANOBBERGEN, Bruno, "Storm op komst: drie observaties", in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107,2007, p.14-15..

sprookjes en liefst binnen een kleine, huiselijke kring. Langzamerhand neemt het pedagogische denken de overhand en wordt theater gezien als een pedagogisch middel bij uitstek. Mede langs de theaterweg wordt kinderen duidelijk gemaakt wat kan en wat niet kan.

De emancipatorische visie gaat daarop in met theater waarin kinderen een stem krijgen. Kinderen aan de zijlijn zeggen wat kan en niet kan. Het opruien van de jeugd in het politieke meespeeltheater brengt niet veel zoden aan de dijk en men stapt stilaan over naar een theatervorm waar de nadruk meer op de artistieke kwaliteit dan op de boodschap ligt. Kindertheater gaat mee met deze tendens. Dit gebeuren vindt plaats binnen een omschakeling in de opvoeding. Kinderen worden steeds minder beschouwd als bewonertjes van een zoet eiland, maar alsmaar meer als actieve ‘participanten’ aan de hedendaagse samenleving.

Sinds de jaren tachtig van vorige eeuw wordt theater niet meer zozeer gemaakt vóór een kind, maar vanuit een kind, vanuit het denken aan een kind, vanuit een noodzakelijk kindperspectief. Eva Bal behoort tot een van de pioniers van dit denken.³

Kinderen staan sinds de komst van Eva Bal weer in de schijnwerpers. Zij legt samen met Guy Cassiers een mooie basis voor het jeugdtheater en het kindertheater. In de jaren negentig zijn er velen die Bals voorbeeld volgen en elk met hun eigen visies en doelen kinderen een plaats geven op de bühne. Naast deze professionele gezelschappen zijn er ook andere initiatieven die kinderen de kans geven hun theateerij uit te broeden.

Zowel instellingen die vanuit de overheid worden ingericht als privé-initiatieven stellen zich tot doel kinderen een theateropleiding te verschaffen of kinderen een mogelijkheid te bieden om te spelen. Ook het onderwijs dat vroeger geen interesse heeft getoond in kunst, laat meer en meer het theater herleven in de vorm van pittige voor- en nabesprekingen die door de huizen zelf worden ingericht of in het opstarten van theaterprojecten binnen de school. De overheid steunt de aanwezigheid van kunst in het onderwijs. Dit bewijst het inlassen van muzische vorming in de eindtermen. Dit is evenwel een maatregel die zich beperkt tot kleuter- en lager onderwijs. Men tracht kunst op school te stimuleren aan de hand

³ Samengevat uit VAN STEENBERGHE, Els i.s.m. MIGOM, Béa, “In de ban van de grens”, in: VAN STEENBERGHE, Els, *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.11-12.

van projecten die eveneens een financiële steun met zich meebrengen. Sinds kort is er een kleine inhaalbeweging richting secundair onderwijs.

Kinderen kunnen hier proeven van kunst. Het vormt een stimulans die kan uitmonden in cultuurparticipatie, niet alleen consumeren, maar ook doen. Buiten de school kunnen jongeren terecht bij een van de vele initiatieven die hen op de planken laat staan en om zo in een productie van een professioneel theatergezelschap te tuimelen.

Een overzicht van de initiatieven die kinderen en jongeren geboden worden om aan te theater doen wordt gegeven in het derde hoofdstuk.

Is professioneel artistiek theater mogelijk met kinderen? Kan men theater maken met kinderen? Het is wel degelijk mogelijk om beklijvend en professioneel theater met kinderen te maken waar niet enkel de ouders van jonge spelers goedkeurend van genieten. Theater met kinderen slaagt of mislukt met de instelling van de theatermaker.⁴ Waarom met kinderen, van waar de fascinatie, hoe gaan theatermakers te werk en hoe maken ze de voorstelling van de kinderen zelf? Deze vragen vormen een basis voor een laatste hoofdstuk waarin, aan de hand van interviews, voorstellingen en secundaire bronnen, gezocht wordt naar de aanwezigheid van manipulatie gedurende een productieproces. Negen professionele theatermakers worden samen met zeven voorstellingen nader bekeken om de verschillen en gelijkenissen aan te duiden in de afgelegde weg naar een voorstelling. Deze bevindingen helpen ons een mening te formuleren over de vooropgestelde vraagstelling: Is kindertheater gelijk aan manipulatie?

⁴ VAN STEENBERGHE, Els, "Inleiding. Theater met kinderen: pracht- of snerttheater", in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.5.

2 Lijst van gebruikte afkortingen

DKO	= deeltijds kunstonderwijs
FEVECC	= Federatie van Vlaamse Erkende Culturele Centra
IVRK	= Internationaal Verdrag inzake de Rechten van het Kind
KJT	= Koninklijk Jeugdtheater
MUHKA	= Museum Hedendaagse Kunst Antwerpen
VTI	= Vlaams Theater Instituut

3 Methodologie

In de zoektocht naar antwoorden voldoet het niet om enkel naar de makers te stappen en te vragen hoe zij te werk gaan met kinderen.

Eerst en vooral is het belangrijk te weten waar deze scriptie over zal handelen. Daarom is het belangrijk uit te leggen wat men wil zeggen met kindertheater en manipulatie, zodat er geen foute conclusies worden getrokken. Vandaar het hoofdstuk terminologie waar met eigen woorden en aan de hand van een weinig secundaire bronnen de idee achter de titel wordt uitgelegd.

Het daarop volgende hoofdstuk biedt een overzicht van de kindbeelden doorheen een Westerse geschiedenis. In dit hoofdstuk wordt gesteund op het gebruik van secundaire bronnen waar het boek “Paradoxen van pedagogisering. Handboek pedagogische historiografie” (2005) een leidraad vormt.

Belangrijk is te weten dat theater een kunst is in het hier en nu en veel invloed ondergaat van de samenleving rondom. Het is daarom van belang de ontwikkeling van de verschillende kindbeelden te bespreken, zodat een beeld kan gevormd van wat de algemene tendens is in het omgaan met kinderen. Men kan niet verwachten dat theatermakers anders omgaan met kinderen als de gehele samenleving een andere visie heeft op een kind. In zekere zin worden wij enigszins geïndoctrineerd door de heersende opvattingen en dat zal blijken in ons handelen. Ook is dit hoofdstuk van belang om aan te tonen hoe de samenleving van vandaag gekomen is tot het mondige kindbeeld als heersende opvatting. Een beeld dat van groot belang is in mijn vraagstelling, een ander kindbeeld zal een andere vraagstelling opwerpen en een andere conclusie naar voor schuiven.

De hele opvolging van het kindbeeld verloopt parallel met een geschiedenis van kindertheater. Hoe het kind benaderd wordt, zal sterk weerspiegelen in de behandeling van een kind als acteur. De twee ideeën worden apart behandeld om een zo volledig mogelijk beeld te kunnen schetsen van het professioneel kindertheater in de Vlaamse contreien. Hier vormt Ton Panken’s boek “Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie” (1998) een belangrijke leidraad tot de jaren zestig van vorige eeuw. Dit boek is geschreven vanuit een Nederlands oogpunt. Met dit feit dient rekening gehouden te worden. Er kan wel gezegd

worden dat de Nederlanden een geheel vormen tot 1830, maar er wordt geschreven vanuit een hedendaags standpunt waar België en Nederland onafhankelijk van elkaar zijn. Opgemerkt moet worden dat het verhaal in deze verhandeling doorloopt tot de jaren zestig in de twintigste eeuw. Dit heeft alles te zien met een enorm hiaat dat heerst in bronnen over theater met kinderen in Vlaanderen sinds er sprake is van een apart België. Nederlandse bronnen hebben het dan over Nederlands kindertheater, Vlaamse bronnen zwijgen. De vraag stelt zich of er wel kindertheater aanwezig was gedurende de bronnenstilte. Daarom gaan we verder met het bespreken wat er in Nederland zich afspeelt en welke buitenlandse invloeden er heersen op het Nederlandse kindertheater. Als er al kindertheater in Vlaanderen aanwezig is geweest, zal het hoogstwaarschijnlijk wel invloeden gekend hebben van de Noorderburen. Vanaf de jaren zestig van vorige eeuw wordt de stilte omtrent het kindertheater opgeheven en kan het onderzoek verder lopen vanuit bronnen die handelen over het Vlaamse kindertheater. Hier zijn ook algemene tendensen in opgenomen die gelden voor theater voor kinderen, maar die evengoed kunnen gelden voor theater met kinderen op professioneel vlak.

Na een overzicht van de geschiedenis van professioneel kindertheater komen we in een hedendaagse Vlaamse context terecht waar veel initiatieven worden genomen om kinderen op de scène te laten staan. Het is dan ook belangrijk om al deze initiatieven naast elkaar te zetten en de verschillen te zoeken. Een apart hoofdstuk is nodig omdat het laatste hoofdstuk slechts gebaseerd is op een selectie binnen het kindertheaterlandschap, een klein aandeel binnen het kindertheaterveld. Het artikel van Els Van Steenberghe “Als de kerktoren kinderen krijgt” vormt de leidraad voor de opbouw van dit hoofdstuk. In dit hoofdstuk wordt kennis gemaakt met alle mogelijke vormen van kindertheater.

Dit leidt naar het laatste hoofdstuk waarin onderzocht wordt hoe theatermakers vandaag met kinderen omgaan binnen het kindertheater. Alles, beweert men in het algemeen, vertrekt vanuit de kinderen, maar is dat werkelijk zo? Hoeveel inspraak heeft een kind in een productie en gebruikt de theatermaker niet enkel een kinderlichaam om zijn ding te kunnen doen? Het zijn allemaal vragen waar een antwoord op gezocht wordt in het laatste hoofdstuk. Hier wordt er ingegaan op

theatermakers in een professioneel theaterlandschap, waar men artistiek theater met kinderen tracht te maken.

Het hoofdstuk steunt vooral op wat de theatermakers daar zelf over te zeggen hebben, want secundaire bronnen geven weinig informatie over de werkwijzen in productieprocessen. Voor de hand liggend is dan het afnemen van interviews. Eerst en vooral is er een selectie gemaakt van wie allemaal te interviewen. Aangezien het gaat om professioneel artistiek theater worden alle tv-programma's, films, grote musicals buiten beschouwing gelaten alsook amateurgezelschappen, theateropleidingen, workshops, etc. omdat er moeilijk een vergelijking kan gemaakt worden. Het is op zoek gaan naar werkwijzen met kinderen binnen productieprocessen met kinderen naar een voorstelling toe. Dan is er gekeken naar welke voorstellingen er zich met kinderen hebben afgespeeld de voorbije vier seizoenen. Met 'kinderen' wordt bedoeld tot twaalf, dertien jaar, de lagere schoolleeftijd. Zo komen we bij de makers Eva Bal, Inge Goddijn, Inne Goris, Joke Laureyns, Jo Roets, Kwint Manshoven, Marijs Boulogne, Wouter Van Looy en Tim Etchells. In de hoop dat zij een antwoord op mijn vragen kunnen formuleren, is er contact opgenomen om een interview af te nemen van deze personen. Slechts vier van de acht personen hebben een interview gegeven, de anderen zijn onbereikbaar gebleven. Tim Etchells is er later bij gekomen, zodat er geen tijd meer was voor een interview. De vier interviews zijn van Inge Goddijn, Inne Goris, Joke Laureyns en Wouter Van Looy. Dit betekent dat er vooral geconcentreerd zal worden op secundaire bronnen en op bekeken voorstellingen. De secundaire bronnen vertellen weinig over hoe theatermakers te werk gaan met kinderen. Enkel Eva Bal is goed vertegenwoordigd in deze bronnen, de anderen worden slechts een paar keer vermeld, dus zal ik mij hoofdzakelijk moeten baseren de geselecteerde voorstellingen. De geselecteerde voorstellingen zijn van de hand van voorgenoemde mensen, al dan niet in samenwerking met elkaar. Deze voorstellingen zijn *Picnic!* (Marijs Boulogne, 2004), *De Verrassing* (Eva Bal, 2005), *Arthur* (Jo Roets en Wouter Van Looy, 2005), *De dood en het meisje* (Inne Goris, 2005), *Vallende Engelen hoor je niet* (Inge Goddijn, 2007), *Acte Gratuit* (Joke Laureyns en Kwint Manshoven, 2007) en *Martha Marthe Mathilde Matthieu* (Joke Laureyns, Kwint Manshoven, Janni Van Goor en Ives Thuwis, 2007). In al deze producties spelen kinderen van lagere school-leeftijd behalve bij de voorstelling van Inge Goddijn, het interview concentreert zich wel op

voorstellingen met kinderen, maar het missen van deze voorstellingen heeft deze keuze bepaald. Ook van *That Night follows Day* (Tim Etchells, 2007) is geen voorstelling of opname bekeken, wel het script heeft enkele zaken kunnen verduidelijken. Aan de hand van de informatie die via deze bronnen wordt ingewonnen, wordt er een algemeen beeld geschetst van verschillen en overeenkomsten in werkwijzen. Via een algemeen inzicht wordt getracht de vraag of er al dan niet gemanipuleerd wordt in het kindertheater te beantwoorden.

4 Terminologie: een verklaring van de titel

Kindertheater = Manipulatie?! Waar doelt men op als men kindertheater zegt en waarop slaat manipulatie? Het vraagteken en uitroepteken staan voor zich. Het is een vraagteken in de zin van de vraag: “Wordt er gemanipuleerd?”, het uitroepteken bevestigt het manipuleren. Waarom dan nog de vraag stellen? Alles is afhankelijk van de wijze waarop het woord manipulatie wordt geïnterpreteerd. Een kleine nuancering van beide begrippen, kindertheater en manipulatie, is nodig om een duidelijk beeld te hebben omtrent het onderwerp van deze scriptie.

4.1 Kindertheater

Bijna alle geraadpleegde bronnen nemen het woord kindertheater (of jeugdtheater) in de mond, wanneer gesproken wordt over theater vóór kinderen of jongeren. Deze studie zal handelen over theater mét kinderen. Het verschil ligt niet alleen in de acteurs, maar ook in het publiek. Er heerst een groot misverstand dat alle theatervoorstellingen met kinderen ook voor een kinderpúblic bedoeld zijn. Een kinderproductie kan evengoed een productie zijn voor een volwassen theatercircuit.

Kinderen op scène is geen nieuw gegeven en ook niet zelden aanwezig in het theaterlandschap in Vlaanderen, maar er zijn interne verschillen en uiteenlopende visies tussen de gezelschappen. Ze werken vanuit verschillende ideologische standpunten en esthetische canons. In een zwart/wit visie heeft men aan de ene extreme kant kindertheater dat enkel aan de artistieke kwaliteit van het kunstwerk denkt en aan de andere extreme kant staan de voorstellingen die enkel gericht zijn op ontspanning in plaats van inspanning.⁵ Een voorbeeld van dit contrast wordt weerspiegeld in het verschil tussen kindertheater in professionele theaterhuizen en groots opgezette musicals, zoals deze van Studio 100. Beide extreme visies hebben hun impact op de werking binnen het productieproces.

In deze verhandeling gaan we ons concentreren op de gezelschappen die artistieke benadrukken. Zij vormen, zoals Els Van Steenberghe het verwoordt, de bruisende grenzen van een jeugdtheaterlandschap met een lauw binnenland. Het

⁵ Samengevat uit KWANTEN, Koen, *Kunst- of vliegwerk. Kinder- en jeugdtheater in culturele centra*, Brussel, FEVECC, 1992, p.18-19.

jeugdtheaterlandschap van vandaag oogt gonzend aan de rand en sloom in het binnenland.⁶

In dit grenslandschap wordt het moeilijk om te spreken over kindertheater in het algemeen. Kinderen van vier jaar zijn heel anders dan kinderen van tien jaar oud en deze verschillen op hun beurt enorm van puberende jongeren. Vanaf een jaar of zeven à acht worden er heuse presentaties gemaakt. Kinderen zijn dan veel meer in staat om zichzelf te onderscheiden van anderen en hun omgeving. Ze kunnen handelingen en teksten goed onthouden en zich ten opzichte van elkaar en een zaal publiek bewegen. Als kinderen ongeveer tien jaar oud zijn, kun je echt met ze aan de slag en kun je gaan werken aan herhaalbaarheid. Het creëren van een voorstelling wordt dan mogelijk.⁷ In deze verhandeling doelt men dan ook op kindertheater met kinderen vanaf acht jaar tot dertien jaar.

4.2 Manipulatie

Werken met kinderen verlangt van een regisseur een speciale instelling, wil hij hen als gelijkwaardig beschouwen. Nieuwsgierigheid en een open houding die de ruimte geeft aan datgene waar zij mee bezig zijn, wat hen beroert plus de bereidheid zijn of haar concept daarop af te stemmen vormen de hoekstenen van zijn ingesteldheid.

Toch blijft het gevaar bestaan dat kinderen worden ingezet in een artistiek proces waarbij de regisseur iets wil laten zien dat over de hoofden van de kinderen heengaait, dat hij hen dingen laat zeggen en doen waar ze zelf geen snars van begrijpen. Dat zulke jonge mensen het gevaar lopen gemanipuleerd te worden door een regisseur, is voorstelbaar. Worden acteurs niet sowieso door een regisseur gemanipuleerd? Ook met professionele toneelspelers is er tot op zekere hoogte altijd sprake van manipulatie. Er zijn immers tal van theatermakers die hun spelers inpassen in een tevoren min of meer vaststaand concept, maar theater is niet de enige plaats waar er gemanipuleerd wordt.⁸ Alles is afhankelijk van welke connotatie er aan het woord manipulatie wordt gegeven.

⁶ VAN STEENBERGHE, Els i.s.m. MIGOM, Béa, “In de ban van de grens”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.11.

⁷ Samengevat uit MEIMA, Gerja, “Kindertheater”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.16-18.

⁸ BUIJS, Marian, “Theater met jongeren”, in: ALLEGAERT, Patrick, BUIJS, Marian; DE PAUW, Jan; MIGOM, Béa, *Tijdelijk gesch(r)ift*, Brussel, FEVECC, 1995, p.16.

Manipulatie is een woord dat vele ladingen dekt. Volgens Van Dale, het groot woordenboek der Nederlandse taal, betekent manipulatie: 1. het manipuleren; 2. bedrieglijke methode; 3. ideologische beïnvloeding van de ontvanger van informatie; 4. stuwning in een bepaalde, door de betrokkene eigenlijk niet gewenste richting (synoniem van beïnvloeding).⁹ Het manipuleren op zich houdt volgens ditzelfde woordenboek in: 1. hanteren, behandelen, met de hand beroeren; 2. door kunstgrepen behandelen, beïnvloeden, in een bepaalde richting dwingen: *iemand manipuleren*, laten meewerken aan iets waar hij niets voor zou voelen als hij het besepte, misleiden, 3. allerlei bewegingen of bewerkingen met iets uitvoeren: *de voetballer manipuleert de bal*.¹⁰

Manipulatie heeft dus zowel een zeer onschuldige betekenis als een negatieve connotatie. De oorspronkelijk betekenis, het aanwenden van handgrepen of het naar de hand zetten van iets, is vrij van een negatieve invulling. Het woord heeft enkele speciale betekenissen gekregen met een ongunstige bijklank omdat men eronder is gaan verstaan: de stelselmatige pogingen van individuen en groepen om het gedrag, de houdingen en meningen van andere mensen te beïnvloeden zonder dat deze laatsten zich dit bewust zijn. Bij manipulatie maakt men gebruik van psychologische en sociologische inzichten.¹¹

⁹ DEN BOON, Ton; GEERAERTS, Dirk, *Van Dale. Groot woordenboek van de Nederlandse taal*, Antwerpen, Van Dale Lexicografie, 14^e druk, 2005, p.2075.

¹⁰ DEN BOON, Ton; GEERAERTS, Dirk, *Van Dale. Groot woordenboek van de Nederlandse taal*, Antwerpen, Van Dale Lexicografie, 14^e druk, 2005, p.2075.

¹¹ Prof. Dr. J.M.M.GROENMAN, Sj.; LAUWERIER, H.A.; Lissens, R.F.; MENGELBERG, M.M.C., VAN CAENEGEM, R.C., *Grote Winklerprins Encyclopedie in 25 delen*, Brussel, Elsevier, vol.14, 8^e druk, 1979-1984, p.542-543.

5 Kindbeelden

Binnen het kader van mijn onderzoek is het interessant om uit te wijden over hoe volwassenen kinderen benaderen. Kind-zijn is niet alleen biologisch, maar ook sterk cultureel bepaald.¹² Daarom worden kinderen in een samenleving niet steeds op eenzelfde wijze bekeken of behandeld.¹³ Het is afhankelijk van tijd en ruimte. Een beknopte geschiedenis van de manier waarop men in een Westerse maatschappij naar kinderen kijkt, leidt tot een hedendaags Westers kindbeeld. Een kindbeeld dat invloed zal hebben op de wijze waarop theatermakers met kinderen omgaan.

5.1 Het wisselen van kindbeelden

Kinderen zijn er altijd en overal geweest. Ze worden wel niet steeds op eenzelfde wijze bekeken en dus behandeld. De wisselende kindbeelden wijzen erop dat er diverse omgangsvormen met kinderen mogelijk zijn. Deze gewijzigde kijk op kinderen en dit veranderend omgaan met hen is een direct gevolg van sociogenese. Een geleidelijke gedragsverandering zal niet zonder gevolgen blijven voor de psychogenese. Met andere woorden, de veranderende verwachtingspatronen tegenover kinderen spelen een bijzonder cruciale rol in omgang met hen, in de verandering van kindbeelden. Belangrijk is dus te zien dat kindbeelden, vanuit die verwachtingspatronen, sociaal geconstrueerd worden en dat kinderen niet ‘van nature uit’ kinderen zijn. Zo blijkt dat kinderen als een aparte sociale categorie een historisch maaksel zijn, van zeer recente datum. Kindbeelden kunnen dus veranderen doorheen de tijd en van cultuur tot cultuur.¹⁴

5.1.1 **Geen maatschappelijk bewustzijn van een aparte kinderperiode**

De omslagdenkers Philippe Ariès, Jan Hendrik Van den Berg, Edward Shorter, Lawrence Stone, Lloyd de Mause en Lea Dasberg hebben één ding gemeen: allen nemen zij aan dat in de loop van de tijd een verandering heeft plaatsgevonden in

¹² LAEVEN, Eric, “‘Geen Kint den Schouwburgh lastig zy’: Toneel en kind vanaf de middeleeuwen tot 1945”, in: ERENSTEIN, Rob (red.), *Jeugdtheater. Geen kinderspel*, Amsterdam. International Theatre Bookshop, 1983, p.9.

¹³ VERHELLEN, Eugeen, *De maatschappelijke positie van kinderen: Verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming “Rechten van het Kind”*, Gent, Universiteit Gent, 1996, p. 5.

¹⁴ Samengevat uit VERHELLEN, Eugeen, *Verdrag inzake de rechten van het kind. Achtergronden, motieven, strategieën, hoofdlijnen*, Leuven, Garant, 1997, p. 17-18.

de opvattingen over de kindertijd en de benadering ervan.¹⁵ Zij stellen dat een kind ‘ontdekt’ is.

5.1.1.1 De Oudheid

Als we een kind en de kindertijd in het Europa van de Oudheid bekijken dan zien we dat sommige wetenschappers infanticide, verkoop van kinderen, het te vondeling leggen van kinderen en de inschakeling van een min als kenmerkend beschouwen aan de kinderopvoeding in de Oudheid.¹⁶ De psychohistoricus Lloyd de Mause bijvoorbeeld, plaatst infanticide op de onderste trede van zijn historische typologie van dominante opvoedingsstijlen. In die opvoedingsstijl, die vanaf de Oudheid tot in de vierde eeuw n.C. zou gelden, heeft een kind geen ziel, betekent het niets en kan het dan ook ongestraft worden ‘weggeworpen’.¹⁷

Er zijn ook wetenschappers die geloven dat er wel sprake is van enig sentiment tegenover een kind in de Oudheid. Suzanne Dixon constateert dat er in het oude Rome “*beslist een emotionele belangstelling voor kinderen als zodanig heeft bestaan, en sommige ouders wanhopig zijn geweest bij de dood van kleine kinderen*”¹⁸. Ook de aanwezigheid van didactisch theater voor kinderen en het inrichten van speciale dagen opdat kinderen hun zelfgekozen stukken kunnen opvoeren, tonen aan dat er enige interesse moet zijn geweest voor de kindertijd.¹⁹

De indruk die bronnen uit de Oudheid overwegend geven is dat de kindertijd op zich niet belangrijk wordt geacht, maar als een onderdeel van een proces dat goede burgers oplevert. Bovendien is het gebruikelijk geweest om kinderen niet te beoordelen als een individu, maar in termen van diensten die zij hun ouders kunnen verlenen.²⁰

Kinderen spelen in de samenleving van de Oudheid een marginale rol. Deze rol komt gedeeltelijk voort uit de waarschijnlijkheid dat zij kunnen komen te overlijden voordat zij volwassen zijn en deel gaan uitmaken van de samenleving.

¹⁵ CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.22.

¹⁶ Samengevat uit *ibid.*, p.33.

¹⁷ DEPAEPE, Marc, “Geen ambacht zonder werktuigen. Reflecties over de conceptuele omgang met het pedagogische verleden”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.40.

¹⁸ Suzanne Dixon aangehaald in CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.37.

¹⁹ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater. De ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater. Een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.15.

²⁰ CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.39.

Er is dan ook sprake van een zekere verwaarlozing van jonge kinderen. In het oude Athene worden kinderen gezien als fysiek zwak, moreel incompetent en geestelijk onbekwaam.²¹

Met het Christendom komt hier enigszins verandering in. Het christelijke geloof waarin elk menselijk wezen behoefte heeft aan verlossing, brengt onmiddellijk een hogere status voor jonge kinderen met zich mee. Zij veroordeelden infanticide. Het te vondeling leggen wordt minder hard beoordeeld.²²

Het kind-zijn wordt een gerespecteerde status en de ouders worden op hun plichten en verantwoordelijkheden gewezen ten aanzien van hun kind. Ook een kind heeft nu plichten. Het krijgt de opdracht zijn ouders te eren en te gehoorzamen. Kinderen beginnen een plaats te veroveren in de samenleving door op één lijn te staan met de volwassene.²³

5.1.1.2 *De middeleeuwen*

Philippe Ariès ontwikkelt in 1960 de stelling dat een kind in de middeleeuwen niet als een aparte antropologische categorie heeft bestaan. Men ziet ze uitsluitend als een soort ‘miniatuur-volwassenen’ of ‘volwassenen in zakformaat’.²⁴ Om deze stelling te poneren, baseert Ariès zich op de stelling van Jan Hendrik Van den Berg. In zijn beroemd werk “*Metabletica*” (1956) luidt het dat een kind in de achttiende eeuw als fenomeen ‘geworden’ is. Voorheen zijn kind, puber en adolescent onbekend. Het zijn ‘afwezige levensfasen’. Een kind is feitelijk geen kind, maar een kleine volwassene, vertrouwd met alles wat het leven kenmerkt zoals geboorte, dood, geloof, seksualiteit, etc.²⁵

Philippe Ariès zijn eerste stelling betreft vooral de oude, traditionele samenleving. Hij betoogt dat zij weinig oog heeft voor een kind en nog minder voor een

²¹ Samengevat uit *ibid.*, p.40.

²² Samengevat uit *ibid.*, p.42.

²³ Samengevat uit *ibid.*, p.43-44.

²⁴ DEPAEPE, Marc en STEVERLYNCK, Carine, “Van brutalisering naar pedagogisering? Ontwikkelingslijnen inzake pedagogische mentaliteit ten aanzien van kinderen en jongeren tijdens de voorbije 250 jaar.”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *De maatschappelijke positie van kinderen: Verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming “Rechten van het Kind”*, Gent, Universiteit Gent, 1996, p.12.

²⁵ DEPAEPE, Marc, “Geen ambacht zonder werktuigen. Reflecties over de conceptuele omgang met het pedagogische verleden”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.37.

adolescent.²⁶ Er is geen bewustzijn van het eigene van een kind, datgene wat een kind onderscheidt van een volwassene.²⁷ De kindertijd is beperkt tot de meest kwetsbare periode, de periode waarin een kind zichzelf nog niet kan redden. Zodra een kind echter in staat is op eigen benen te staan, wordt het opgenomen in de wereld der volwassenen en neemt het deel aan diens werk en spel. Het krijgen van een opvoeding komt eeuwenlang neer op het doorlopen van een leertijd. Tijdens deze leertijd wordt er geen onderscheid gemaakt tussen kinderen, jongelingen en volwassenen. Iedereen gaat op gelijke voet met elkaar om. In gezin en samenleving is de kindertijd zo kort en onbeduidend dat er geen tijd en geen reden is om die periode te onthouden of emotioneel te beleven.²⁸ Een bewijs hiervoor vindt Ariès in de Romaanse schilderkunst. Nog tot in de dertiende eeuw zijn kinderen niet te herkennen aan hun typische verschijning. Kinderen zijn eenvoudigweg kleine mensjes.²⁹ Verder ziet Ariès nog belangrijke aanwijzingen in het feit dat kinderen tot in de dertiende eeuw geen specifieke kinderkleding dragen. Daarnaast is er in spel, dans en omgang geen verschil tussen een kind en de volwassene.³⁰ Het is lang gewoon geweest dat kinderen met volwassenen op de planken staan of dat theatergroepen die uitsluitend bestaan uit kinderen een volwassen repertoire brengen in een miniatuurversie.³¹

Een klein kind – een kind tot zijn zevende levensjaar – is een soort huisdier, een aapje zonder schaamte, waarmee men zich vermaakt. Kinderen vormen enkel een noodzakelijke schakel in het voortplantingsproces en in het behoud van het geslacht. Ze fungeren als arbeidskrachten in het productieproces en moeten ouders en grootouders tegen hun oude dag helpen verzekeren. Verondersteld wordt dat toentertijd algemeen de leuze geldt: ‘een kind kan niets en een kind is ook niets’.³²

²⁶ Samengevat uit ARIES, Philippe, *De ontdekking van het kind: Sociale geschiedenis van school en gezin*, Amsterdam, Bert Bakker, 1987, p 9.

²⁷ Ibid., p 125.

²⁸ Samengevat uit ibid., p 9.

²⁹ Ibid., p 43.

³⁰ Samengevat uit ibid., p. 57- 79.

³¹ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater. De ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater. Een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.12.

³² DEPAEPE, Marc en STEVERLYNCK, Carine, “Van brutalisering naar pedagogisering? Ontwikkelingslijnen inzake pedagogische mentaliteit tan aanzien van kinderen en jongeren tijdens de voorbije 250 jaar.”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *De maatschappelijke positie van kinderen: Verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming “Rechten van het Kind”*, Gent, Universiteit Gent, 1996, p.12.

Ariès legt tevens de nadruk op de invloed van het onderwijs op denkbeelden over de kindertijd. Op zoek naar verandering in plaats van continuïteit ziet hij de ontwikkeling van het onderwijs als voornaamste factor in de opkomst van een afzonderlijke wereld van de kindertijd. In de middeleeuwen geldt de regel ‘zodra een kind naar school gaat, wordt het opgenomen in de wereld van volwassenen’.³³ De middeleeuwse scholier reduceert de scholing niet tot een element van de opvoeding, maar louter tot een voorbereiding op het actieve leven.³⁴ De school is enkel weggelegd voor geestelijken en kloosterlingen. Pas na het einde van de middeleeuwen stelt de school zich open voor leken, voor steeds grotere groepen uit steeds meer lagen van de bevolking.³⁵

Met het ontstaan van colleges treedt een nieuw sentiment in het daglicht: een groeiende afkeer van het vrijelijk met elkaar omgaan van de verschillende leeftijdsgroepen.³⁶ In de twaalfde en dertiende eeuw is er geen onderscheid tussen volwassenen, kinderen van tien en jongens van vijftien. Na de veertiende en met name in de vijftiende eeuw wordt enkel binnen de collegemuren een onderscheid gemaakt naar leeftijd. De scheiding tussen de verschillende leeftijdscategorieën blijft echter nog beperkt. Kinderen van tien en pubers van vijftien worden over dezelfde kam geschoren.³⁷

Sedert de oprichting van de colleges wordt er naar gestreefd om de scholieren af te zonderen en af te schermen van de wereld der volwassenen. De scholier wordt onderworpen aan een voor zijn situatie gepaste discipline.³⁸ In de dertiende en veertiende eeuw bieden de reglementen dan ook een aanzienlijke inperking van de tot dan toe min of meer onbeperkte vrijheid van de scholieren.³⁹ De taak van de schoolmeester is te zorgen voor het zielheil: hij heeft zowel een onderwijzende als een vormende taak. Daarom is het goed kinderen te onderwerpen aan een strenge

³³ Samengevat uit CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.51.

³⁴ ARIES, Philippe, *De ontdekking van het kind: Sociale geschiedenis van school en gezin*, Amsterdam, Bert Bakker, 1987, p. 189.

³⁵ Ibid., p. 138.

³⁶ Ibid., p.153.

³⁷ Samengevat uit ibid., p. 161.

³⁸ Ibid., p.153.

³⁹ Ibid., p. 167.

discipline: de traditionele discipline van het college. Het college wordt een instrument om kinderen op te voeden.⁴⁰

Wij zien in de vijftiende eeuw twee nieuwe ideeën ontstaan: het besef dat een kind zwak is en de opvatting dat de schoolmeester een morele verantwoordelijkheid heeft. Deze ideeën vereisen discipline. Dankzij de hiërarchische wijze waarop de colleges bestuurd worden, kan vanaf de vijftiende eeuw een steeds strengere en systematische discipline worden ontwikkeld en ingevoerd. Het systeem berust op drie voorname pijlers: voortdurend toezicht, klikken en lijfstraf.⁴¹

Vanaf de vijftiende eeuw strijden religieuze voortrekkers tegen de corporatieve, op solidariteit gebaseerde, gebruiken van de scholieren en trachten zij een nieuwe visie op een kind en op zijn opvoeding te verbreiden. Kardinaal d' Estouteville vindt het te gevaarlijk kinderen de vrije hand te laten. *“Hiërarchie en dwang zijn noodzakelijk. Hun zwakke leeftijd vereist een strengere discipline en striktere principes”*^{42, 43}. Daarom voldoen de reglementen van de eeuwen daarvoor niet meer. Zij zijn te weinig hiërarchisch en te veel gericht op gelijke behandeling van iedereen. De reglementen zullen vanaf nu een meer autoritair karakter aannemen. Er ontstaat een gezagsstructuur. Dit alles betekent het einde van een collegiaal bestuur en de gelijkwaardigheid tussen leraar en leerling. Vanaf nu is het de taak van de leerkracht om de leerling strak onder de duim te houden. De leerlingen worden ingesnoerd in een netwerk van verplichtingen die hun gehele dag vullen en hun initiatieven smoren.⁴⁴ De leraar heeft tevens de plicht meegekregen de leerling meer dan alleen kennis over te dragen. Het is nu zijn verantwoordelijkheid om de leerling geestelijk te vormen en hem deugden aan te leren.⁴⁵

Naast het toenemende schoolbezoek, waarbij de school een instrument van sociale initiatie wordt en de jeugd meer afzondert van de wereld der volwassenen, verandert er ook het een en ander in familiale kring. Ouders krijgen de behoefte om meer toezicht uit te oefenen op hun kinderen, om ze dichter bij hen te houden en om ze niet meer toe te vertrouwen aan anderen. Kind en familie groeien steeds

⁴⁰ Ibid., p. 171-172.

⁴¹ Ibid., p. 247

⁴² Kardinaal d' Estouteville aangehaald in ARIES, Philippe, *De ontdekking van het kind: Sociale geschiedenis van school en gezin*, Amsterdam, Bert Bakker, 1987, p. 246.

⁴³ ARIES, Philippe, *De ontdekking van het kind: Sociale geschiedenis van school en gezin*, Amsterdam, Bert Bakker, 1987, p. 246.

⁴⁴ Samengevat uit *ibid.*, p. 167- 168.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 246.

dichter naar elkaar toe waardoor het gevoel voor een kind en het familiebesef meer en meer toenam. Een kind begint het middelpunt van een gezin te worden.⁴⁶

Op het einde van de middeleeuwen zien we een gestage verandering optreden in de houding ten opzichte van kinderen, maar het is pas tijdens de zeventiende eeuw dat er een einde komt aan de pedagogische onverschilligheid.

Het omslagdenken van Philippe Ariès heeft veel theoretici in de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw beïnvloed. Lawrence Stone, Lloyd de Mause, Edward Shorter en Lea Dasberg zien eveneens hun heil in de pedagogische onverschilligheid tegenover een kind in de middeleeuwen, maar in tegenstelling tot Ariès zien zijn opvolgers de grote omslag plaatsvinden in de achttiende eeuw.

5.1.1.3 *Kritiek op het omslagdenken*

Ariès kent niet alleen aanhangers, er zijn ook theoretici die de bevinding van ‘het ontdekte kind’ verwerpen. In jaren tachtig van de vorige eeuw ontstaat een kritische houding tegenover de bestaande geschiedschrijving over het kind en de kindertijd. Linda Pollock legt de basis voor een nieuw model. Zij benadrukt het feit dat men zich vooral op de continuïteit moet baseren in plaats van op de verandering.⁴⁷

Vele mediëvisten verwerpen de mythe van de driegenerationele grootfamilies die hoofdzakelijk op koele en zakelijke relaties berusten. Er komt wel degelijk ‘liefde’ tussen ouders en kinderen voor.⁴⁸ In Shulamith Shahar’s boek “Childhood in the Middle Ages” (1990) wordt aangetoond dat er in de middeleeuwen een grote hoeveelheid theorieën en gebruiken zijn op het terrein van zwangerschap, bevalling, zuigelingenopvoeding, het spenen en het opvoeden van jonge kinderen. Shahar vermijdt zorgvuldig de kindertijd in de middeleeuwen te idealiseren, maar merkt op dat in bepaalde opzichten de middeleeuwse denkwijzen en gebruiken te verkiezen zijn, met de wetenschap van vandaag, boven die van latere eeuwen, zoals het toonbeeld van Verlichting. In de middeleeuwen bijvoorbeeld refereert

⁴⁶ Samengevat uit *ibid.*, p. 352.

⁴⁷ CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.24.

⁴⁸ DEPAEPE, Marc, “Geen ambacht zonder werktuigen. Reflecties over de conceptuele omgang met het pedagogische verleden”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.41.

men een warm bad te geven aan kleine kinderen, terwijl de Verlichting koud water verkiest.⁴⁹ Een methode waar we vandaag weer op zijn teruggekomen.

Volgens Theresa Richardson geldt het begrip *childhood*, naarmate men het als concept in de geschiedenis wenst af te bakenen, hoe langer hoe meer als een metafoor van iets anders dan de biologische categorie waarop het slaat. Zij heeft de aandacht getrokken op het procesmatige karakter van het intensifiëren van de maatschappelijke en culturele belangstelling voor kind en jeugdige. Vanuit zo'n perspectief lijkt het meer verantwoord om te spreken van een toegenomen 'pedagogisering' van het kinderlijke leven dan van een 'ontdekking' ervan.⁵⁰

5.1.2 De 'ontdekking' van het kind

Pas vanaf de zestiende eeuw zal een kind stilaan echt in de belangstelling komen. In die tijd beginnen jongens uit de hogere maatschappelijke geledingen regelmatig 'school' te volgen. De school wordt, anders dan voorheen, niet enkel meer een plaats voor technische opleidingen voor iedereen, dan wel een plaats voor een algemene opvoeding voorbehouden aan kinderen.⁵¹ Het schooltoneel helpt een handje met het vormen van de leerlingen. Het doel van het schooltoneel is eruditie en algemene vorming.⁵² De retorische vorming is voor de humanisten een eerste vereiste, maar daarnaast gaat er een morele doelstelling schuil achter het toneel. De morele opvoeding is van groot belang in de stukken.⁵³ De inhoud van de stukken zal de leerlingen moeten stimuleren op het goede pad te blijven en op te groeien als ordentelijke burgers.⁵⁴

In de Renaissance zien we twee grote breuken met de middeleeuwse denkbeelden en gebruiken omtrent kinderen. Voor het eerst is de vader de grote verantwoordelijke voor de opvoeding van een kind, terwijl in de middeleeuwen de moeder tijdens de eerste zeven levensjaren een kind onder haar hoede nam. Een

⁴⁹ Samengevat uit CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.45-51.

⁵⁰ Samengevat uit DEPAEPE, Marc, "Geen ambacht zonder werktuigen. Reflecties over de conceptuele omgang met het pedagogische verleden", in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.41.

⁵¹ VERHELLEN, Eugeen, *Verdrag inzake de rechten van het kind. Achtergronden, motieven, strategieën, hoofdlijnen*, Leuven, Garant, 1997, p. 19.

⁵² PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.38.

⁵³ Ibid., p.39.

⁵⁴ DE VROOMEN, Jacques R., "Jeugdtheater in historisch vogelperspectief" in : *Theater en educatie. Theater in kinderoogen*, jrg.5, nrs. 2-3, 1999, p.11.

tweede grote verandering is dat de vader gezag uitoefent ‘door middel van liefde’. Lijfstraffen zijn misschien noodzakelijk, maar naarmate de vijftiende eeuw vordert, worden ze steeds minder belangrijk. Er komt een nieuw ideaal tot stand over kinderopvoeding.⁵⁵

In onze contreien is het Desiderius Erasmus (1466(?)-1536) die in de jaren twintig van de zestiende eeuw de nieuwe humanistische benadering over opvoeding verkondigt in zijn boeken en pamfletten. Hij legt veel nadruk op onderwijs in een vroeg stadium, waarmee hij een aanval doet op degenen die “*vanuit een verkeerd gevoel van tederheid en mededogen*”⁵⁶ kinderen toestaan “*door hun liefhebbende moeders te worden geknuffeld en door hun verzorgsters te worden verwend*”⁵⁷. Erasmus verdedigt een leermethode waarbij een kind door aanmoediging leert en waarin het spel een plaats heeft.⁵⁸ Zijn werk heeft enorm veel invloed gehad op zowel katholieken als protestanten.

Door de moralisten wordt een kind als ‘slecht’ gezien en de opvoeding, aan de hand van discipline en training, moet het ‘goed’ maken. Zij leggen sterk de nadruk op gezin en school.⁵⁹ Onder de puriteinen (stroming binnen het protestantisme) treft Lawrence Stone “*een krachtige vastberadenheid om de wil van een kind te breken en hem tot volledige onderwerping te dwingen aan het gezag van personen die ouder en belangrijker zijn dan hij, in het bijzonder van zijn ouders*”⁶⁰. Zowel op school als thuis vormen vaak zeer wrede lijfstraffen de regel. Het einde van de zestiende eeuw en het begin van de zeventiende eeuw worden daarom ‘het tijdperk van de geseling’ genoemd. Kinderen worden geleerd in aanwezigheid van hun ouders zich met de grootst mogelijke vroomheid te gedragen en zich ten allen tijde aan hen te onderwerpen.⁶¹ Binnen het protestantisme is het voor iedereen duidelijk dat kinderen een ondergeschikte positie hebben. Naast een bron van zorg is een

⁵⁵ Samengevat uit CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.60-61.

⁵⁶ Desiderius Erasmus aangehaald in CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.62.

⁵⁷ Ibid., p.62.

⁵⁸ Samengevat uit CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.62-63.

⁵⁹ VERHELLEN, Eugeen, *Verdrag inzake de rechten van het kind. Achtergronden, motieven, strategieën, hoofdlijnen*, Leuven, Garant, 1997, p.19.

⁶⁰ Lawrence Stone aangehaald in CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.21.

⁶¹ Ibid., p.21.

kind een bron van vreugde. De verleiding om té toegeeflijk te zijn tegenover een kind is groot en dient steevast vermeden te worden. Opdat er iets van een kind kan terecht komen, moet men de wil van de jongeling breken. Het egoïstische, asociale gedrag van een kind wordt doorbroken via regelmatige discipline. Daar waar liefde en redelijkheid niet overtuigend blijken, worden dreigementen en lijfstraffen gehanteerd.⁶²

De katholieke reformatie heeft evenals haar protestantse tegenhanger besef van het belang van de kindertijd, maar men brengt dit in andere vormen tot uitdrukking. Het evenwicht verschuift van het gezin naar de Kerk en haar scholen als belangrijkste instellingen om goede christenen te kweken.⁶³ Op het einde van de zestiende eeuw wordt er een hervorming doorgevoerd binnen de colleges. Deze hervorming verplicht hen tot het invoeren van een schooldiscipline en een rooster. De invoering van de schooldiscipline brengt een college met zich mee dat zich laat kenmerken als een complexe onderwijsinstelling waar jeugd niet alleen onderwezen wordt, maar ook gecontroleerd en afgezonderd wordt in een eigen afgeschermd wereld.⁶⁴ Al snel wordt, vooral dankzij de jezuiten, de zedelijke opvoeding één van de voornaamste doelstellingen van de scholing, een doelstelling die nog belangrijker wordt geacht dan het eigenlijke onderricht.⁶⁵ Men ontdekt de discipline als noodzaak van een nooit verslappende en organische tucht als garantie voor een degelijke opvoeding.⁶⁶ In het schooltoneel kleurt een virtuspiëtasideaal als het ideaal van ‘gehoorzaamheid’ en ‘disciplineren’ de inhoud.⁶⁷

Op het einde van de zeventiende eeuw komt daar verandering in.⁶⁸ Gedurende de daaropvolgende anderhalve eeuw ziet men een verschuiving plaatsvinden in de heersende theorieën over kinderopvoeding, in de algemeen aanvaarde praktijken van kinderopvoeding en in de affectieve relaties tussen ouders en kinderen.⁶⁹ Er groeit een morele opvatting die meer nadruk legt op de zwakheid van een kind dan

⁶² Samengevat uit *ibid.*, p.66- 76.

⁶³ *Ibid.*, p.80

⁶⁴ ARIES, Philippe, *De ontdekking van het kind: Sociale geschiedenis van school en gezin*, Amsterdam, Bert Bakker, 1987, p. 171.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 317.

⁶⁷ *Ibid.*, p.42.

⁶⁸ CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.21.

⁶⁹ *Ibid.*, p.21-22.

op zijn ‘verhevenheid’. Zij koppelen deze zwakheid aan onschuld, aan de afspiegeling van de goddelijke zuiverheid en rekent de opvoeding tot de eerste plichten. Deze opvatting keert zich tegen de onverschilligheid, tegen een te teerhartige en egoïstische instelling die een kind verwent en tot speelgoed van de volwassene maakt. En zij keert zich ook tegen de omgekeerde instelling: de weerzin die een redelijke mens koestert tegen een kind.⁷⁰ Volgens Lloyd de Mause schakelt men over van een ambivalente periode waarbij een kind kan geboetseerd en gekneet worden, naar een periode waarbij de opvoeding gericht is op de vorming van de wil en het karakter.⁷¹

Met de ontwikkeling van een wereldlijke visie op een kind en op de kindertijd in de achttiende eeuw zet zich een periode in van opmerkelijke veranderingen, zowel in de ideeën over de kindertijd als in de behandeling van een kind.⁷² Men ziet een verschuiving plaatsvinden van een eerder Victoriaans kindbeeld naar een eerder onschuldig en sentimenteel geladen kindbeeld. Jenks (1996) omschrijft deze overgang als die van het “Dionysische kind”, bijna duivels en een potentieel gevaar voor de samenleving, naar het “Apollinische kind”, gekenmerkt door een natuurlijke goedheid.⁷³

5.1.2.1 *Het maagdelijke kind*

De zeventiende-eeuwse empiristische filosoof John Locke (1632-1704) is een bekend aanhanger van het maagdelijke kindbeeld. Hij ziet een kind als een ongevormd schepsel dat door geletterdheid, onderwijs, rede, zelfbeheersing en schaamtegevoel tot een beschaafde volwassene kan worden gemaakt.⁷⁴ Zijn opvattingen zijn niet nieuw, maar de impact is groter dan deze van zijn

⁷⁰ ARIES, Philippe, *De ontdekking van het kind: Sociale geschiedenis van school en gezin*, Amsterdam, Bert Bakker, 1987, p.112.

⁷¹ DEPAEPE, Marc, “Geen ambacht zonder werktuigen. Reflecties over de conceptuele omgang met het pedagogische verleden”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.40.

⁷² CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.227.

⁷³ VANOBBERGEN, Bruno, “Over pedagogisering en commercialisering”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.348.

⁷⁴ NOTEBAERT, Trui, *Het mondige kind verbeeld : een exploratieve analyse van kindbeelden in het hedendaagse jeugdtheater*, Gent, Diss. Lic., 2006, p.16.

voorgangers. Hij zet een belangrijke stap in de richting van een samenleving die op kinderen gericht is, een erkenning van de individualiteit van elk kind.

“Kinderen moeten behandeld worden als rationele schepselen. Hun nieuwsgierigheid moet worden aangemoedigd, hun vragen zorgvuldig beantwoord. Al het mogelijke moet in het werk gesteld worden om van leren een spel en ontspanning voor kinderen te maken, en tegelijkertijd moeten zij volkomen vrij en onbeteugeld zijn in al hun onschuldige dwaasheden, speelsheid en kinderlijke handelingen, voor zover die kunnen stroken met het respect dat zij aan de aanwezigen verschuldigd zijn en dat met de grootst mogelijke toegeeflijkheid.”⁷⁵

Locke zwakt dit aanvankelijke gericht zijn op een kind voortdurend af door de nadruk te leggen op het algemene doel, namelijk een volwassene voortbrengen die zich schikt naar de rol die van hem of haar wordt verwacht.⁷⁶

5.1.2.2 *Het onschuldige kind*

In tegenstelling tot de moralisten beschouwen de romantici zoals Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) en Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) een kind als ‘inherent goed’. Kinderen worden binnen deze visie benoemd tot ‘de toekomst’ en ‘de rijkdom van morgen’. Kinderen worden dus geleidelijk aan een aparte groep met aparte kenmerken van wie men specifieke gedragingen verwacht.⁷⁷ Ariès beweert dat Rousseau de eerste is die bewust over kinderen als aparte, zich ontwikkelende persoonlijkheden spreekt.⁷⁸ Hij heeft de pedagogische en sociale finaliteit ontdekt die aan de antropologische categorie ‘het kind’ kan worden verleend.⁷⁹ Kinderen worden sindsdien als kostbare wezens aanschouwd.⁸⁰

⁷⁵ John Locke aangehaald in CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.85.

⁷⁶ CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.85.

⁷⁷ Samengevat uit VERHELLEN, Eugeen, *Verdrag inzake de rechten van het kind. Achtergronden, motieven, strategieën, hoofdlijnen*, Leuven/ Apeldoorn, Garant, 1997, p.19-20.

⁷⁸ GHESQUIERE, Rita, “De gesloten tuin. Het kind in de letterkunde”, in: CAMMAER, Henri en VERHELLEN, Eugeen, *Onmondig en onvolwassen: de jonge mens in de eeuw van het kind*, Leuven, Acco, 1990, p.43.

⁷⁹ DEPAEPE, Marc, “Geen ambacht zonder werktuigen. Reflecties over de conceptuele omgang met het pedagogische verleden”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.60.

De antropologische omvorming van het theologische onderscheid tussen ‘goed’ en ‘kwaad’ tot een ‘goede natuur’ en een ‘slechte maatschappij’ wordt de basis voor de pedagogische ‘ontdekking’ van een kind en de ontdekking van zijn natuur. Een natuurlijk kindbeeld doet zijn intrede, met Rousseau als een van de grondleggers. Bij Rousseau heeft de natuur van een kind minstens drie dimensies. Vooreerst is het concept een antropologisch begrip, het omschrijft de psychische en fysieke kenmerken van kinderen als ‘onvolgroeid’, ‘puur’. Daarnaast geeft de natuur van een kind ook de afstand aan tussen kind-zijn en de maatschappij als het verschil tussen een toestand van ‘onschuldig’ zijn, tegenover een ‘immorele’ toestand. Ten derde symboliseert de kinderlijke natuur een utopie voor de ontwikkeling van de mensheid. Dat laatste maakt een kind niet enkel tot project van de moderniteit, maar tevens als maatstaf voor de toekomst van de samenleving.⁸¹ Rousseau gelooft in de natuurlijke goedheid van een kind. Volgens hem is de mens in staat in zichzelf en vooral in de ‘zuivere’ mens de natuurlijke ordening betreffende de mens te vinden, en dit vooral door te luisteren naar de gemoedsbewegingen, de hartstocht. Deze basisideeën vormen de voedingsbodem voor de structurele afzondering van kind en jeugdige uit de volwassenenwereld opdat zij natuurlijk kunnen rijpen, in een pedagogisch verantwoord milieu.⁸² De kunst van het opvoeden wordt meer een kwestie van luisteren naar de natuur, het groeiproces de vrije teugels laten, in plaats van de twijgjes in de gewenste vorm te buigen.⁸³ Opvoeden komt neer op het volgen van de natuur. Nieuwe kennis en handelingen kunnen slechts geïntegreerd worden als daarvoor de tijd gekomen is. Een kind moet daarbij voldoende ruimte en kansen krijgen om volgens zijn eigen tempo met de dingen uit de ervaringswereld om te gaan. De taak van de opvoeder bestaat er dan in het opvoedingsmilieu zodanig te prestructureren dat een optimale ontwikkeling wordt gewaarborgd. De normen voor de opvoeding dienen daarbij niet in de cultuurwereld te worden gezocht, maar in de intuïtie en het natuurlijke

⁸⁰ CLAES, Jacques, “Jeugd als moratorium”, in: CAMMAER, Henri en VERHELLEN, Eugene, *Onmondig en onvolwassen: de jonge mens in de eeuw van het kind*, Leuven, Acco, 1990, p.43.

⁸¹ Samengevat uit VANOBBBERGEN, Bruno, “Over pedagogisering en commercialisering”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.343-344.

⁸² CAMMAER, Henri, “De jonge mens in en na de eeuw van het kind”, in: CAMMAER, Henri en VERHELLEN, Eugene, *Onmondig en onvolwassen: de jonge mens in de eeuw van het kind*, Leuven, Acco, 1990, p.141.

⁸³ CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.83.

geweten.⁸⁴ Rousseau oppert daarom om in de eerste twaalf levensjaren onderricht te vermijden, want de “*kindertijd heeft manieren van zien, denken en voelen die hem eigen zijn*”⁸⁵; in de kindertijd is de rede nog niet ontwaakt en daarom moet men het advies van Locke naast zich neerleggen en een kind het geheim van het oprechte geluk laten ontdekken. Rousseau keert zich hiermee tegen de idee van Locke die beweert dat elke spelsituatie en verstrooiing voor kinderen gericht dient te zijn op goede en nuttige gewoonten. Rousseau komt op voor het recht van een kind om kind te zijn en daar gelukkig mee te zijn. Voor het eerst zien we hier de opvatting ontstaan dat de kindertijd wellicht de beste tijd van het leven is, iets waar met weemoed op teruggekeken kan worden.⁸⁶

Rousseaus natuurbegrip kan ook als een ‘romantisch’ begrip geïnterpreteerd worden, refererend aan een oorspronkelijke zuiverheid en onschuld.⁸⁷ Uit dit romantische kindbeeld kan men een heiligverklaring van de kindertijd destilleren. Het houdt de verheerlijking van de kindertijd in. Kinderen worden aanzien als bron van onschuld en worden bekleed met eigenschappen die hen goddelijk maken.⁸⁸ De romantiek verankert in de Europese en Amerikaanse geest het besef dat de kindertijd belangrijk is, de overtuiging dat de kindertijd gelukkig moet zijn en de hoop dat de kwaliteiten van de kindertijd in de volwassenheid kunnen worden behouden, de wereld der volwassenen kunnen helpen verlossen.⁸⁹ Dit romantisch kindbeeld krijgt historisch veel belang naar het einde van de achttiende eeuw toe.⁹⁰ De gewijzigde houding tegenover een kind heeft als consequentie dat kinderen op de scène een rareiteit worden. Enkel de kinderpantomime wordt nog enigszins

⁸⁴ VANOBBERGEN, Bruno, “Over pedagogisering en commercialisering”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie, Leuven, Acco*, 2005, p. 344.

⁸⁵ Jean-Jacques Rousseau in CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennepe, 1997, p.87.

⁸⁶ Samengevat uit CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennepe, 1997, p.87.

⁸⁷ VANOBBERGEN, Bruno, “Over pedagogisering en commercialisering”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie, Leuven, Acco*, 2005, p. 344.

⁸⁸ Samengevat uit NOTEBAERT, Trui, *Het mondige kind verbeeld : een exploratieve analyse van kindbeelden in het hedendaagse jeugdtheater*, Gent, Diss. Lic., 2006, p.17.

⁸⁹ CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennepe, 1997, p.99.

⁹⁰ NOTEBAERT, Trui, *Het mondige kind verbeeld : een exploratieve analyse van kindbeelden in het hedendaagse jeugdtheater*, Gent, Diss. Lic., 2006, p. 17.

geduld, maar naarmate de Verlichtingsideeën de bovenhand krijgen gaan opvoedkundigen met de vinger wijzen naar theatergenres waarin kinderen als acteur optreden. Ze zijn van mening dat het bij kinderen alleen maar verkeerde gevoelens kan opwekken, met name ijdelheid, en Rousseau ziet theater door kinderen als iets onnatuurlijk en daarom als afkeurenswaardig gedrag. Een steeds grotere druk doet kinderpantomime langzamerhand verdwijnen. Na het eerste kwart van de negentiende eeuw zien we kinderen slechts af en toe.

De effectief gerealiseerde afzondering van een kind om een ‘natuurlijke ontwikkeling’ mogelijk te maken, en om tevens te beantwoorden aan zijn rijpingsmogelijkheden, vormt het begin van de uitbouw van het ‘psycho-maatschappelijke moratorium’.⁹¹ Sedert het midden van de achttiende eeuw hebben pedagogen volgens Lea Dasberg een zonnig, romantisch, doch artificieel ‘jeugdland’ gebouwd. Men stelt er zich ten doel “een kind groot te brengen”. Dat gebeurt echter “door een kind klein te houden” – een schijnbare paradox waar ook Ariès ons op wijst: een kind moet kinderlijk blijven en tegelijk groot worden. Het jeugdland heeft veel weg van een moratorium-periode. Kinderen vertoeven op een pedagogisch eiland, waar het leuk is te verblijven, waar goed voor hen gezorgd wordt en waar vooral geen vuiltje aan de lucht te bespeuren valt. Kinderen moeten er ‘leren voor later’ en gelukkig zijn. Als gevolg van de ‘knarsende frictie’ tussen theorie en praktijk worden kinderen steeds meer ‘geïnfantiliseerd’. De zogenaamde kenmerken van het kind-zijn worden uitvergroet, waardoor kinderen ‘kinderachtiger’ gemaakt worden.⁹² Ze worden hoe langer hoe kwetsbaarder voor alles wat behoort tot de staat der volwassenheid en in het bijzonder voor de bij uitstek volwassen attributen zoals geboorte, dood, geloof en seksualiteit, die systematisch uit het leven van kinderen wordt gebannen. De volwassenen hebben er kennelijk behoefte aan een overgangstijd te creëren waarin een kind wel kinderlijk moet zijn, wil het ooit kunnen deelnemen aan de gecompliceerde, innerlijk tegenstrijdige, maar precies door die vooruitschrijdende infantilisering zo verrukkelijk schijnende volwassenheid. Er wordt daartoe een kinder- en

⁹¹ CAMMAER, Henri, “De jonge mens in en na de eeuw van het kind”, in: CAMMAER, Henri en VERHELLEN, Eugene, *Onmondig en onvolwassen: de jonge mens in de eeuw van het kind*, Leuven, Acco, 1990, p.142.

⁹² Samengevat uit DEPAEPE, Marc, “Geen ambacht zonder werktuigen. Reflecties over de conceptuele omgang met het pedagogische verleden”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.38.

jeugdcultuur ontwikkeld die haar hoogtepunt zal kennen met de romantisch-idealistische jeugdbeweging. Het uitsluiten uit de grote-mensenwereld resulteert in een uitstel van mondigheid, in vervreemding van zichzelf en de natuur, in het opdringen van Beiermeierse normen en Victoriaanse taboes. Kortom opvoeden komt neer op de infantilisering van een kind.⁹³ Een belangrijke differentiatie die Lea Dasberg aanbrengt, is de fasering naar maatschappelijke klasse. De isolering van de kinderlijke leefwereld uit de volwassenenwereld verloopt klassengebonden. Arbeidskinderen krijgen geen idyllische blinddoek voorgehouden voor de uitwassen van het sociale onrecht zoals kindersterfte, promiscuïteit, prostitutie, alcoholisme, banditisme, etc. Het beschermende milieu van de school, het elitaire pensionaat of internaat, de pedagogische cocon bij uitstek, moeten zij ontberen.⁹⁴ Zij zijn in de achttiende eeuw verdreven uit het Latijnse college dat aan het einde van het Ancien Regime nog voor hen openstond.⁹⁵

Deze infantiliseringhypothese lijkt in combinatie te zijn met de civilisatietheorie van Norbert Elias (1897-1990). Volgens hem is het Westerse beschavingsproces in wezen terug te voeren tot het steeds 'netter' en 'tammer' maken van mensen via complexe vormen van sociale en psychische beïnvloeding. In de loop van deze Westerse geschiedenis heeft de maatschappelijke bovenlaag haar gedragscodes aan de andere bevolkingslagen weten op te dringen, zodanig zelfs dat deze hun interne behoeftestructuur in functie van de heersende normen hebben veranderd en aangepast. Dat deze theorie zich gemakkelijk laat verenigen met de infantiliseringhypothese ligt voor de hand. In de loop van het beschavingsproces zijn de algemeen geldende gedragsregels voortdurend ingewikkelder geworden, zodat een toenemende segregatie tussen kinderen en volwassenen zich als het ware vanzelf opdrong. Het gewenste, sociaal aanvaardbare gedrag en de strengere en meer uitgebreide driftbeheersing vereisen een meer zorgvuldige en langer durende

⁹³ Samengevat uit DEPAAEPE, Marc, "De eeuw van het kind in historisch- pedagogisch perspectief", in: CAMMAER, Henri en VERHELLEN, Eugene, *Onmondig en onvolwassen: de jonge mens in de eeuw van het kind*, Leuven, Acco, 1990, p.13-14.

⁹⁴ Samengevat uit DEPAAEPE, Marc, "Geen ambacht zonder werktuigen. Reflecties over de conceptuele omgang met het pedagogische verleden", in: DEPAAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.38-39.

⁹⁵ ARIES, Philippe, *De ontdekking van het kind: Sociale geschiedenis van school en gezin*, Amsterdam, Bert Bakker, 1987, p.191.

opvoeding die niet langer uitsluitend is gebaseerd op de uitoefening van fysieke macht, maar op een meer verfijnde vorm van psychologische conditionering.⁹⁶

5.1.2.3 *Sentimentalisering van de kindertijd*

Daar waar de kindertijd in de achttiende eeuw als een op zichzelf staande levensfase wordt gezien en als dusdanig gewaardeerd dient te worden, vindt in de negentiende eeuw een periode van teruggang plaats. De ouder-kinderrelatie wordt afstandelijker en formeler. Na deze periode komt er opnieuw een ommezwaai: in de tweede helft van de negentiende eeuw zegeviert de opvatting dat de kindertijd niet alleen een afzonderlijke levensfase is, maar ook de beste.⁹⁷

De Romantiek, die aan het einde van de achttiende eeuw zijn opgang maakt, kan maar al te gemakkelijk leiden tot overdreven sentimentaliteit. Men gaat terugkijken op zijn eigen kindertijd als het beste deel van zijn leven, en misschien zelfs wensen dat men nooit volwassen is geworden.⁹⁸ De ‘sentimentalisering’ van het kind-zijn leidt tot een breuklijn tussen kind-zijn en volwassen-zijn, waarbij kinderen bekleed worden met specifieke noden en behoeften. Dat zorgt voor klemtoonverandering in de houding tegenover kinderen: het is niet langer het controleren, maar het verzorgen van kinderen dat centraal komt te staan. Het gevolg hiervan is het in het leven roepen van een hele reeks specialisten en specialisten die ouders, leerkrachten en scholen in dit verzorgingsproces dienen bij te staan.⁹⁹ Er ontstaat in de negentiende eeuw een beleid waarin de behoefte aan bescherming en afzondering van kinderen wordt benadrukt en de behoefte aan hen afhankelijk te maken. Wat alleen nog ontbreekt, is uitstel van de economische verantwoordelijkheden die kinderen dragen en dit reeds op zeer jonge leeftijd.¹⁰⁰ Dit is hoofdzakelijk het geval bij arbeidersgezinnen. Kinderen vormen in de negentiende eeuw een veel groter aandeel van de bevolking dan in de twintigste

⁹⁶ Samengevat uit DEPAEPE, Marc, “De eeuw van het kind in historisch- pedagogisch perspectief”, in: CAMMAER, Henri en VERHELLEN, Eugeen, *Onmondig en onvolwassen: de jonge mens in de eeuw van het kind*, Leuven, Acco, 1990, p.15-16.

⁹⁷ CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.81.

⁹⁸ Ibid., p.97.

⁹⁹ VANOBBERGEN, Bruno, “Over pedagogisering en commercialisering”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p. 349-350.

¹⁰⁰ CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.165-166.

eeuw.¹⁰¹ De gezinsstrategie van toen laat veel gezinnen nauwelijks een andere keus dan hun kinderen in fabrieken tewerk te stellen. Het inkomen dat zij kunnen inbrengen is van essentieel belang.¹⁰² In deze context zal het ‘belang’ van een kind, het ‘gevoel’ voor een kind in de weg staan. Robert Lee beweert dat het grotendeels de economische overwegingen zijn geweest die ‘positie en functie’ van een kind hebben bepaald, maar dat is niet ten koste van de genegenheid tussen ouder en kind gegaan. Ze zijn met elkaar verstrengeld.¹⁰³ Toch mag men deze positief sentimentele waardering van kinderen niet te algemeen zien. In de meeste arbeidersgezinnen blijven kinderen als gevolg van verpaupering aan hun lot overgelaten. Een doelgerichte mondigheid wordt in de arbeidersgezinnen niet nagestreefd. De kinderen mogen vooral niet lastig zijn en moeten hun mond houden. Verder is er weinig sprake van een ‘kinderland’. Zowel thuis als op de werkvloer staan kinderen bloot aan lijfstraffen.¹⁰⁴ Kortom de pedagogisering van de kinderlijke leefwereld is duidelijk volgens sociale klasse verlopen.¹⁰⁵

Veel arbeiderskinderen komen onder enige vorm van toezicht of controle van de filantropische organisaties.¹⁰⁶ Zij construeren een leefwereld voor kind en jeugdige met een ‘pedagogische’ dimensie. De filantropie gaat uit van het feit dat een mens de ‘natuurlijke’, onberedeneerde identiteit met zichzelf dient te vinden in zijn kinderjaren, alvorens hij zelf verantwoordelijkheid in de wereld kan opnemen. De burgerlijke jeugdijaren worden door de filantropijnen beschouwd als een tijd van rijping en voorbereiding op de toekomst. In die hoopvolle jaren moet een jongeling zowel werken aan de vorming van zijn individualiteit als aan zijn burgerlijke bestemming als subject. Cruciaal is dan ook de verinnerlijking van de burgerlijke norm.¹⁰⁷ Filantropische en caritatieve verenigingen blijven dan ook het burgerlijke ideaalbeeld van een gezin als samenlevingsvorm propageren. Dit blijkt uit allerlei activiteiten, zoals de oprichting van huishoudscholen, die vrouwen moeten

¹⁰¹ Ibid., p.121.

¹⁰² Ibid., p.114.

¹⁰³ Samengevat uit *ibid.*, p.134.

¹⁰⁴ Samengevat uit DEPAEPE, Marc en STEVERLYNCK Carine, “Van brutalisering naar pedagogisering? Ontwikkelingslijnen inzake pedagogische mentaliteit ten aanzien van kinderen en jongeren tijdens de voorbije 250 jaar”, in: VERHELLEN, Eugeen (ed.), *De maatschappelijke positie van kinderen: Verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming “Rechten van het Kind”*, Gent, Universiteit Gent, 1996, p.39.

¹⁰⁵ Ibid., p.40.

¹⁰⁶ CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.166.

¹⁰⁷ Samengevat uit DEPAEPE, Marc, “Geen ambacht zonder werktuigen. Reflecties over de conceptuele omgang met het pedagogische verleden”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.58.

voorbereiden op hun rol als huisvrouw.¹⁰⁸ Tegen het eind van de negentiende eeuw ontstaat het gevoel dat alleen dankzij overheidsbemoeienis voor alle kinderen een kindertijd kan worden gegarandeerd en zo begint de staat de belangrijke rol van de filantropie over te nemen.¹⁰⁹

Valt tot nu toe een eigenlijke discriminatie jongere-volwassene niet fel op, dan wordt dit in de tweede helft van de negentiende eeuw een feit. Zeer opmerkelijk en nieuw zijn de beschermings- en preventiegedachten ten aanzien van kinderen, die vooral naar het einde van de eeuw sterk doorspelen en vorm krijgen. Zij sluiten aan bij een sterke benadrukking van de socialiseringsdynamiek gericht op kinderen, als een aparte sociale categorie. Men acht kinderen beneden een bepaalde leeftijd niet strafwaardig, omwille van de beperkte wilsautonomie en dus de beperkte morele aansprakelijkheid. Het legaliteitsbeginsel wil dat hiermee rekening gehouden wordt. Lange tijd voorziet het strafwetboek voor de strafrechter enkel in de mogelijkheid na te gaan of de minder dan zestienjarige al of niet met het “oordeel des onderscheids” begiftigd is.¹¹⁰

5.1.2.4 *De eeuw van het kind*

De twintigste eeuw wordt uitgeroepen tot ‘*De eeuw van het kind*’ naar aanleiding van het gelijknamige boek van Ellen Key. In het boek dat in 1900 wordt gepubliceerd, stelt zij: “*In de voortgeschreden Westerse samenleving is het proces van afscheiding van de kindertijd nu feitelijk voltooid, maar het is pas in deze eeuw dat het zich tenslotte van de aristocratie en burgerij heeft uitgestrekt tot de werkende lagere klassen.*”^{111, 112}

De Zweedse pedagoge en feministe uit in haar boek eveneens haar voorliefde voor de reformpedagogische benadering van kinderen. Key ziet het als een cruciale opdracht van de twintigste eeuw om ‘*een sterk ras van geniale*

¹⁰⁸ VANDENBROECK, Michel, “Kinderopvang: een noodzakelijk kwaad”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.269.

¹⁰⁹ CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.166.

¹¹⁰ Samengevat uit VERHELLEN, Eugeen, *Jeugdbeschermingsrecht*, Gent, Mys & Breesch, 1998, p.29.

¹¹¹ Ellen Key aangehaald in VERHELLEN, Eugeen, *Verdrag inzake de rechten van het kind. Achtergronden, motieven, strategieën, hoofdlijnen*, Leuven, Garant, 1997, p.22.

¹¹² Ibidem.

*persoonlijkheden*¹¹³ voort te brengen. Om dit doel te bereiken is het nodig om nieuwe scholen te ontwerpen, zonder dwang, zonder examens en zonder vooraf geplande lessen.¹¹⁴ Zij gaat de emancipatie- en democratiseringstendens die in de maatschappij voelbaar zijn, doortrekken naar kinderen.¹¹⁵

*“De nieuwe opvoeder zal door wel overleg en geordende ervaringen een kind geleidelijk zijn plaats in den grooten samenhang van het bestaan leeren innemen en zijn verantwoordelijkheid tegenover alles wat het omgeeft doen inzien, terwijl aan den anderen kant geen der persoonlijke levensuitingen van een kind moet onderdrukt worden, indien zij een kind zelf of anderen niet nadeelig zijn”*¹¹⁶

Een succesvolle opvoeding volgens Ellen Key is ‘zelf als kind te worden’. Dit wil zeggen een kind werkelijk als zijn gelijke beschouwen.¹¹⁷ Dat zoeken naar vernieuwing in de richting van een ‘Pädagogik vom Kinde aus’ ent zich op een reële toename van de scholarisatie en onderwijs en alfabetisering, dat in de meeste landen samenhangt met de instelling van leerplichtwetten. De opkomst van die ‘reform’-pedagogiek gaat ook gepaard met een tendens tot verwetenschappelijking van de opvoeding en onderwijs en de professionalisering van het gebied.¹¹⁸ De basis voor de pedagogiek ‘vom Kinde aus’ moet men zoeken in de ‘child-study’, dat zijn opkomst kent in de jaren tachtig van de negentiende eeuw. De pedologische beweging ontdoet een kind van zijn romantisch-sentimentalistische trekjes en poogt de positivistische droom van één integrale en experimentele

¹¹³ Ellen Key aangehaald in DEPAEPE, Marc, “De eeuw van het kind in historisch- pedagogisch perspectief”, in: CAMMAER, Henri en VERHELLEN, Eugene, *Onmondig en onvolwassen: de jonge mens in de eeuw van het kind*, Leuven, Acco, 1990, p.11.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ DEPAEPE, Marc en STEVERLYNCK, Carine, “Van brutalisering naar pedagogisering? Ontwikkelingslijnen inzake pedagogische mentaliteit tan aanzien van kinderen en jongeren tijdens de voorbije 250 jaar.”, in: VERHELLEN, Eugene (ed.), *De maatschappelijke positie van kinderen: Verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming “Rechten van het Kind”*, Gent, Universiteit Gent, 1996, p.43.

¹¹⁶ Ellen Key aangehaald in DEPAEPE, Marc “Geen ambacht zonder werktuigen. Reflecties over de conceptuele omgang met het pedagogische”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.64.

¹¹⁷ Samengevat uit DEPAEPE, Marc, “De eeuw van het kind in historisch- pedagogisch perspectief”, in: CAMMAER, Henri en VERHELLEN, Eugene, *Onmondig en onvolwassen: de jonge mens in de eeuw van het kind*, Leuven, Acco, 1990, p.11-12.

¹¹⁸ DEPAEPE, Marc en STEVERLYNCK, Carine, “Van brutalisering naar pedagogisering? Ontwikkelingslijnen inzake pedagogische mentaliteit tan aanzien van kinderen en jongeren tijdens de voorbije 250 jaar.”, in: VERHELLEN, Eugene (ed.), *De maatschappelijke positie van kinderen: Verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming “Rechten van het Kind”*, Gent, Universiteit Gent, 1996, p.43.

wetenschap van een kind, als maatstaf voor het pedagogische handelen, te realiseren. We kunnen de reformpedagogiek als een soort parallelbeweging beschouwen van deze ‘child-study’.¹¹⁹

De reformpedagogen wensen afstand te nemen van de traditionele schoolse opvoeding en het intellectualistisch georiënteerde onderwijs. Daarbij worden de noties pedocentrisme en de idee van min of meer vrije, harmonische zelfontwikkeling naar voren geschoven.¹²⁰ Het luidt bij de reformpedagogen dan ook dat ze in het opvoedingsproces van een kind uitgingen. “Das Kind ins Zentrum” is de leuze van elke ‘Pädagogik vom Kinde aus’. Die notie van ‘pedocentrisme’ is als het ware het cement waarmee de veelkleurige stenen van de Nieuwe-Schoolbeweging tot de harde kern van een authentiek pedagogisch discours worden verenigd.¹²¹ Zij zien ‘child-centered education’ als een noodzakelijke voorwaarde voor een liefdevolle omgang, die de kinderrechten respecteert en kansen op ware emancipatie verhoogt.¹²²

Essentieel is dat een kind met begrip, liefde en respect wordt benaderd. In de door de Zwitserse pedagoog en psycholoog Edouard Claparède (1873-1940) uitgewerkte opvoedingsleer, gericht op basisbehoeften van een kind, wordt die mentale omslag, in navolging van John Dewey (1859-1952), als een Copernicaanse revolutie in het pedagogisch denken bestempeld. Niettemin blijkt, achteraf beschouwd, de breuk in de ontwikkeling van het pedagogische gedachtegoed veel minder groot te zijn dan doorgaans wordt aangenomen. Vele reformpedagogen hebben uiteindelijk de breuk met de traditie niet gezocht en ook niet gerealiseerd.¹²³

¹¹⁹ Samengevat uit ibidem, p.44-46.

¹²⁰ Ibid., p.46.

¹²¹ Samengevat uit DEPAEPE, Marc, “Geen ambacht zonder werktuigen. Reflecties over de conceptuele omgang met het pedagogische verleden”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.67.

¹²² Samengevat uit DEPAEPE, Marc, “De eeuw van het kind in historisch- pedagogisch perspectief”, in: CAMMAER, Henri en VERHELLEN, Eugeen, *Onmondig en onvolwassen: de jonge mens in de eeuw van het kind*, Leuven, Acco, 1990, p.11-12.

¹²³ DEPAEPE, Marc, “Geen ambacht zonder werktuigen. Reflecties over de conceptuele omgang met het pedagogische verleden”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.67.

De ‘eeuw van het kind’ stelt zich tot taak alle kinderen een kindertijd te verschaffen.¹²⁴ Wegens het groeiend belang dat gehecht wordt aan de toekomst en de vooruitgang, krijgt de ontwikkeling van een kind een zeer speciale aandacht.¹²⁵ De bescherming van een kind is er zowel op gericht om een kind iets aan te bieden, als om de toekomst van de maatschappij veilig te stellen.¹²⁶ Dit alles wordt zichtbaar met het invoeren van de leerplichtwetten.¹²⁷ Het invoeren van de leerplicht is het meest geschikte middel om kinderarbeid uit te schakelen, de kinderen van de straat te houden en ze op te vangen in scholen. En het is tevens een ‘goede’ maatregel om de continuïteit in het leer- en beschavingsproces te verzekeren.¹²⁸

Samen met de leerplicht en de reglementering op de kinderarbeid zal ook de Kinderrechtbank geïnstitutionaliseerd worden. Van de Kinderrechtbank wordt verwacht dat zij kinderen beschermt tegen uitbuiting en misbruik en dat het de ‘super-parent’ van de samenleving wordt.¹²⁹

De eerste eigenlijke kindervetten, ontstaan eind negentiende en begin twintigste eeuw, weerspiegelen hoe aparte instituties enerzijds kinderen uitsluiten uit de wereld der volwassenen en anderzijds hen insluiten in een eigen artificieel domein, het *jeugdland*.¹³⁰ Door een kind te beschermen gaat men meer en meer een kind afzonderen van de volwassenenwereld. Bescherming op zich is niet verkeerd, maar het is wel verwerpelijk wanneer het beschermingssysteem de capaciteiten van de betrokkenen negeert en zodoende meer kwaad dan goed doet.¹³¹ Ook de leerplichtwetten brengen met zich mee dat kind en jeugdige structureel afgezonderd worden uit de volwassenenwereld. De uitbouw van het jeugdwerk

¹²⁴ CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.228.

¹²⁵ VERHELLEN, Eugeen, *Verdrag inzake de rechten van het kind. Achtergronden, motieven, strategieën, hoofdlijnen*, Leuven, Garant, 1997, p.21.

¹²⁶ CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.192-193.

¹²⁷ VERHELLEN, Eugeen, *Verdrag inzake de rechten van het kind. Achtergronden, motieven, strategieën, hoofdlijnen*, Leuven, Garant, 1997, p.21.

¹²⁸ DEPAEPE, Marc en STEVERLYNCK, Carine, "Van brutalisering naar pedagogisering? Ontwikkelingslijnen inzake pedagogische mentaliteit tan aanzien van kinderen en jongeren tijdens de voorbije 250 jaar.", in: VERHELLEN, Eugeen (ed.), *De maatschappelijke positie van kinderen: Verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming "Rechten van het Kind"*, Gent, Universiteit Gent, 1996, p.49.

¹²⁹ VERHELLEN, Eugeen, *Jeugdbeschermingsrecht*, Gent, Mys & Breesch, 1998, p. 30.

¹³⁰ VERHELLEN, Eugeen, *Verdrag inzake de rechten van het kind. Achtergronden, motieven, strategieën, hoofdlijnen*, Leuven, Garant, 1997, p.21.

¹³¹ VERHELLEN, Eugeen, *Jeugdbeschermingsrecht*, Gent, Mys & Breesch, 1998, p.393.

sluit hierbij aan, steunend op de idee van het zo nodige jeugdrijk. Men noemt dit een maatschappelijk moratorium.¹³² Zo ontstaat een nieuw kindbeeld. De jonge mens binnen de twintigste eeuw wordt gekarakteriseerd als onmondig en onvolwassen.¹³³ Kinderen worden geleidelijk aan in een ‘nog-niet’-positie gedrongen.¹³⁴ Deze positie-toewijzing zal langzamerhand de hele omgang met kinderen overheersen.¹³⁵ Zij worden slechts in het licht van het uiteindelijke doel gezien, namelijk volwassenwording.¹³⁶

Het is vooral in de twintigste eeuw dat de arbeiderskinderen onder de weldoende invloed van het ‘onbesmette’ jeugdland komen. Lea Dasberg ziet in de ‘vom Kinde aus’-beweging een derde golf binnen het infantiliseringsproces. In deze periode, die zeker tot aan de Tweede Wereldoorlog heeft geduurd, overheerst het vooruitgangsgeloof en wordt een kind voorgesteld als de schattige, stoute kleine die een hartje van goud met een originaliteit en authenticiteit weet te combineren. Jeugdland is mede dankzij het pedocentrisme uitgegroeid tot een eiland, een Utopia dat extreem geïsoleerd is van het volwassen continent.¹³⁷ Dit eiland waarop de jeugd hoort te vertoeven ligt eveneens aan de basis voor het pedagogische kindertheater. Zij denken te vertrekken vanuit kinderen hun leefwereld door hen sprookjes aan te bieden. Zeemzoete thema’s vormen het ideaal, zolang kinderen maar niet geconfronteerd zouden worden met de grote, boze volwassenenwereld. Deze verdergaande infantilisering laat zich merken aan het verder uitdeinen van het jeugdmoratorium. Deze omgang met jongeren draagt een gevaarlijke kwaliteit in zich. Het bestaande moratorium waarin jongeren hoe dan ook feitelijk onmondig worden gehouden, breidt grenzeloos uit. Het is niet langer meer die perspectiefvolle overgangsfase, maar het wordt iets definitiefs, iets grenzeloos, iets perspectiefloos en iets contra-productief. Jongeren worden de *overbodige*

¹³² CAMMAER, Henri, “De jonge mens in en na de eeuw van het kind”, in: CAMMAER, Henri en VERHELLEN, Eugeen, *Onmondig en onvolwassen: de jonge mens in de eeuw van het kind*, Leuven, Acco, 1990, p.139-140.

¹³³ Ibid., p.139.

¹³⁴ VERHELLEN, Eugeen, “Naar een snel veranderend kindbeeld?”, in: CAMMAER, Henri en VERHELLEN, Eugeen, *Onmondig en onvolwassen: de jonge mens in de eeuw van het kind*, Leuven, Acco, 1990, p.57.

¹³⁵ VERHELLEN, Eugeen, *Jeugdbeschermingsrecht*, Gent, Mys & Breesch, 1998, p.4.

¹³⁶ VERHELLEN, Eugeen (ed.), *Rechten van Kinderen: lezingen- bundel*, Gent, Universiteit Gent, 1991, p. 158.

¹³⁷ Samengevat uit DEPAEPE, Marc, “De eeuw van het kind in historisch- pedagogisch perspectief”, in: CAMMAER, Henri en VERHELLEN, Eugeen, *Onmondig en onvolwassen: de jonge mens in de eeuw van het kind*, Leuven, Acco, 1990, p.15.

generatie.¹³⁸ Het niet meer ‘willen’ volwassen worden, slaat om in het niet meer volwassen ‘kunnen’ worden.¹³⁹

Kenmerkend voor het jeugdmentorium is onder meer dat kinderen aldus terecht komen in een enorme afhankelijkheidspositie, die veelvuldig en op diverse wijzen tot uiting komt in het dagelijkse leven.¹⁴⁰

Tijdens het interbellum heerst een meer conformistische gedragscode waarin de autoritaire opvoedingsrelaties duidelijk de bovenhand halen.¹⁴¹ Deze voorkeur voor een autoritaire opvoeding, gecentreerd rond de zogeheten morele waarden, is overal te merken binnen het gezin, in diverse vormen van jeugdorganisatie en in de school.¹⁴² De strenge opvoeding, die reeds vanaf de tweede industriële revolutie in zwang is, wordt een duwtje in de rug gegeven door het kuisheidsoffensief. Sinds de ‘gay twenties’, die gekenmerkt wordt door een verdergaande verwereldlijking, komt de katholieke Kerk in opstand tegen de volgens hen aanwezige ‘cultuurcrisis’. Zij wensen de jeugd door ‘versterving’ en ‘ijver’ te behoeden voor de vele soorten van ‘ondeugd’ die haar belaagt en die ‘het ondiep van gulzigheid, luiheid, pronk, verwaandheid en onkuisheid’ wordt genoemd. Daarbij wordt beroep gedaan op de hulp van ouders en onderwijzers om matigheids- en onderhoudsbonden op te richten, want “*zichzelve redden doet de jeugd nooit*”¹⁴³.¹⁴⁴ Binnen een gezin is er een strenge tuchtvolle opvoeding nodig opdat de kinderen niet zullen ‘ontaarden’ of ‘bederven’. Vader en moeder hebben daarbij elk een specifieke taak. De vader hanteert de ‘harde’ aanpak en de moeder kiest voor de

¹³⁸ Samengevat uit VERHELLEN, Eugeen, *Verdrag inzake de rechten van het kind. Achtergronden, motieven, strategieën, hoofdlijnen*, Leuven, Garant, 1997, p. 24.

¹³⁹ DEPAEPE, Marc, “De eeuw van het kind in historisch- pedagogisch perspectief”, in: CAMMAER, Henri en VERHELLEN, Eugeen, *Onmondig en onvolwassen: de jonge mens in de eeuw van het kind*, Leuven, Acco, 1990, p.15.

¹⁴⁰ VERHELLEN, Eugeen (ed.), *Rechten van Kinderen: lezingen- bundel*, Gent, Universiteit Gent, 1991, p. 105.

¹⁴¹ DEPAEPE, Marc en SIMON, Frank, “De Vlaamse jeugd in het vizier van de pedagogisering tijdens het interbellum.”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.311.

¹⁴² Ibid., p.290.

¹⁴³ Jezüiet Starcke aangehaald in DEPAEPE, Marc en STEVERLYNCK, Carine, “Van brutalisering naar pedagogisering? Ontwikkelingslijnen inzake pedagogische mentaliteit tan aanzien van kinderen en jongeren tijdens de voorbije 250 jaar.”, in: VERHELLEN, Eugeen (ed.), *De maatschappelijke positie van kinderen: Verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming “Rechten van het Kind”*, Gent, Universiteit Gent, 1996, p.55.

¹⁴⁴ Samengevat uit DEPAEPE, Marc en STEVERLYNCK, Carine, “Van brutalisering naar pedagogisering? Ontwikkelingslijnen inzake pedagogische mentaliteit tan aanzien van kinderen en jongeren tijdens de voorbije 250 jaar.”, in: VERHELLEN, Eugeen (ed.), *De maatschappelijke positie van kinderen: Verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming “Rechten van het Kind”*, Gent, Universiteit Gent, 1996, p.53-55.

‘bemoedigende’ rol binnen het traditionele gezin. Straffen moet de wil van de kinderen plooiën, niet breken. Bij arbeidersgezinnen daarentegen komt slaan nog zeer veel voor. Maar ook in de kleine burgerij wordt tederheid nog niet geuit. Dat gemis aan koestering dient onder meer te worden verklaard vanuit een gebrek aan tijd en vanuit de heersende conventies en taboes tegenover lichamelijke uitingen van liefde.¹⁴⁵

Rond de jaren dertig in de vorige eeuw ziet men in de pedagogische adviesliteratuur aanwijzingen van een uitermate schuchtere verschuiving van een ‘restrictieve’ naar een meer ‘permissieve’ opvoedingsstijl en van de *discipline orientated* naar *love orientated* beheersingstechnieken van een kind. Het relationele aspect komt centraler te staan binnen de opvoeding. Eén waarde blijft nog steeds bovendrijven: gehoorzaamheid. De autoriteit van de ouders is onaanvechtbaar. De alledaagse context van de arbeiders dwingt als het ware tot een dergelijke eenzijdige machtsverhouding, want elke ongehoorzaamheid verstoort de strakke organisatie van het huishouden. Ook respectabiliteit wordt binnen het arbeidersgezin hoog aangeschreven.¹⁴⁶

5.1.3 Huidig kindbeeld

Steeds meer en meer wordt men in de Westerse samenleving geconfronteerd met een groeiende onverenigbaarheid tussen een kind (als sociale categorie) en de volwassene (als sociale categorie).¹⁴⁷ Nog veeleer dan *human beings* zijn kinderen *human comings*. In de periode die vooraf gaat aan de beschermende maatregelen, is er een veel sterkere participatie van kinderen aan het maatschappelijk gebeuren. Er bestaat niet zoiets als een aparte kinderwereld. Kinderen maken deel uit van het volle maatschappelijke leven: ze zijn volwassenen in zakformaat. Vanuit het Aufklärungdenken wordt hierop stevig gereageerd en krijgt het pleidooi voor een specifieke benadering van kinderen een behoorlijke vaart. Van daaruit groeit het

¹⁴⁵ Ibid., p. 62

¹⁴⁶ Samengevat uit DEPAEPE, Marc en SIMON, Frank, “De Vlaamse jeugd in het vizier van de pedagogisering tijdens het interbellum.”, in: DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p.296- 297.

¹⁴⁷ VERHELLEN, Eugeen (ed.), *Rechten van Kinderen: lezingen- bundel*, Gent, Universiteit Gent, 1991, p. 157.

zogenaamde beschermingsdenken dat de eeuw van een kind mogelijk maakt, maar tegelijkertijd wordt heel wat participatiedenken weggegooid.¹⁴⁸

In de tweede helft van de twintigste eeuw neemt het ouderlijk gezag af en eisen en verkrijgen kinderen meer toegang tot de wereld der volwassenen.¹⁴⁹ Na de Tweede Wereldoorlog wordt het leven gekenmerkt door een materiële en sociale vooruitgang. Deze vooruitgang heeft als gevolg dat er steeds meer scholingseisen aan de jongeren worden gesteld, de ‘massificatie’ van het onderwijs en het ontstaan van de ‘vrijtijds cultuur’.¹⁵⁰

De moderne wereld dient te worden bevrijd van allerhande structuren, normen en taboes die de zelfbeschikking van de mens in de weg hebben gestaan. Uiteindelijk wordt die revolutionaire beweging gedragen door een breed verlangen naar ‘emancipatie’.¹⁵¹ Via bewustmaking van de heersende sociale ongelijkheid en onvrijheid dient de jeugd ‘maatschappijkritisch’ te worden opgevoed. Het opvoedingsdoel dat daarbij voor ogen staat, is dat van de geëmancipeerde of van de ‘mondige’ mens.¹⁵² Deze trant van denken vertaalt zich in emancipatorisch kindertheater. Kunst wordt een profeet van bewustwording, politiek bewustmakend theater is troef. Jeugdtheatermakers voelen zich geroepen kinderen zowel sociaal en politiek te emanciperen.¹⁵³ De sprookjes verdwijnen om plaats te maken voor een realistische verbeelding van actuele politieke en maatschappelijke thema’s. Het braaf stilzitten en kijken is eveneens uit den boze. Er wordt van kinderen verwacht dat zij hun stem laten horen. Zij krijgen de mogelijkheid tot inspraak in het verloop van een voorstelling.¹⁵⁴

¹⁴⁸ Samengevat uit VAN GILS, Jan, “Het Internationaal Verdrag inzake de Rechten van het Kind en de pedagogie(k)”, in: VERHELLEN, Eugeen; VAN GILS, Jan; ANNOOT, Hans; VAN ACHTER, Valeer, *Rechten van het kind in en door het onderwijs*, Acco, Leuven, 1999, p.55-56.

¹⁴⁹ CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997, p.220.

¹⁵⁰ DEPAEPE, Marc en STEVERLYNCK, Carine, “Van brutalisering naar pedagogisering? Ontwikkelingslijnen inzake pedagogische mentaliteit ten aanzien van kinderen en jongeren tijdens de voorbije 250 jaar.”, in: VERHELLEN, Eugeen (ed.), *De maatschappelijke positie van kinderen: Verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming “Rechten van het Kind”*, Gent, Universiteit Gent, 1996, p. 63.

¹⁵¹ Ibid., p.64.

¹⁵² Ibid., p.65.

¹⁵³ ALLEGAERT, Patrick, “De ernst van onernst. Kindertheater in Vlaanderen”, in: ALLEGAERT, Patrick; DE VUYST, Hildegard; DE WEERDT, Kristel, *Klein geschut. Opstellen over kindertheater*, Brussel, Vlaams theater instituut, 1992, p.9.

¹⁵⁴ BOER, Christien, “Is dit voor kinderen? Jeugdtheater in Vlaanderen en Nederland”, in: *Ons Erfdeel*, jrg.40, nr.2, 1997, p.198.

Essentieel voor het ontwikkelen van kansen op emancipatie, lijkt de afbouw van de dichotomisering tussen ‘kind of jeugdige’ enerzijds en ‘volwassenen’ anderzijds. Misschien is zowel voor het wegwerken van het infantiliserende onderscheid, als voor de infantiliserende aanpak op zich, eerder een afbraak gewenst van de, vanaf jaren zestig quasi exponentieel toegenomen, institutionalisering op het gebied van opvoeding, onderwijs en hulpverlening dan een verdere opbouw. Een institutionalisering die uiteraard de uitdeining van het jeugdmoratorium in de hand heeft gewerkt.¹⁵⁵ Het psycho-maatschappelijk moratorium blijft beklemtoond en wordt verder gereguleerd, maar het einde ervan is niet meer duidelijk afgelijnd en het leven binnen deze maatschappelijke voorzieningen is niet meer scherp afgesneden van het leven in een gezin en de algemene cultuur.¹⁵⁶

Het Internationaal Verdrag inzake de Rechten van het Kind (IVRK), dat op 20 november 1989 unaniem wordt aangenomen door de Algemene Vergadering van de Verenigde naties en in België effectief in werking treedt vanaf 15 januari 1992, betekent een startsein van een hernieuwd denken en handelen omtrent kinderen. Het dominante kindbeeld, wat inhoudt dat kinderen “nog-niet-volwassen” zijn, wordt steeds meer en meer ter discussie gesteld. Geleidelijk aan, maar dringender, wordt beklemtoond dat kinderen op de eerste plaats mensen zijn. Bijgevolg dient onze omgang met hen gebaseerd te zijn op respect voor hun evenwaardig mens-zijn.¹⁵⁷ De kinderrechtenbeweging is er sterk van overtuigd dat een bevrijding van kinderen ook bevrijdende effecten kan hebben voor alle leden van de samenleving. Daarom acht ze het dringend noodzakelijk om te ijveren voor een afbouw van de sterk gescheiden werelden van volwassenen en kinderen.¹⁵⁸

Het IVRK bevestigt een nieuwe beweging in de evolutie van het kindbeeld.¹⁵⁹ De erkenning van het recht-op-het-nu is een zeer ingrijpende verandering in de

¹⁵⁵ Ibid., p.71.

¹⁵⁶ CAMMAER, Henri, “De jonge mens in en na de eeuw van het kind”, in: CAMMAER, Henri en VERHELLEN, Eugeen, *Onmondig en onvolwassen: de jonge mens in de eeuw van het kind*, Leuven, Acco, 1990, p.146.

¹⁵⁷ Samengevat uit VERHELLEN, Eugeen, *Verdrag inzake de rechten van het kind. Achtergronden, motieven, strategieën, hoofdlijnen*, Leuven, Garant, 1997, p.13.

¹⁵⁸ Ibid., p. 34-35.

¹⁵⁹ VAN ACHTER, Valeer, “Interview met Eugeen Verhellen. Schoolpedagogische implicaties van het Internationaal Verdrag inzake de Rechten van het Kind”, in: VERHELLEN, Eugeen; VAN GILS, Jan; ANNOOT, Hans; VAN ACHTER, Valeer, *Rechten van het kind in en door het onderwijs*, Leuven, Acco, 1999, p.46.

definitie van een kindbeeld. Dit wijzigend kindbeeld weerspiegelt zich bovendien in het feit dat het verdrag een aantal fundamentele vrijheden en algemene mensenrechten, die voor iedereen gelden, nu ook ten aanzien van kinderen formuleert en daarmee bevestigt. Voor sommige rechten lijkt het evident. Voor andere rechten is het werkelijk baanbrekend, zoals bijvoorbeeld het recht op vrijheid van gedachte, geweten en godsdienst en het recht op vrije meningsuiting.¹⁶⁰

De intrinsieke bedoeling van het IVRK is gericht op de erkenning van het respect voor het individuele kind én respect voor de sociale categorie ‘kinderen’.¹⁶¹ Het omvat een duidelijke opdracht: we moeten kinderen als volwaardige mensen zien, die respect verdienen, onder meer door hen rechten te verlenen. Hierbij is het van belang hen niet enkel beschermingsrechten te verlenen maar ook participatierechten.¹⁶²

Participatie betekent eigenlijk het rechtzetten van een uitsluitingproces dat door Jeugdland is gecreëerd.¹⁶³ Die kinderparticipatie is op zichzelf geen nieuw idee. Het begrip kan als volgt omschreven worden: “*actieve betrokkenheid van jeugdigen bij hun eigen leefomgeving en bij processen van besluitvorming die daar een rol spelen*”¹⁶⁴. Participatie heeft daarnaast echter een heel duidelijk pedagogisch stempel: het gaat erom te *leren* je als jeugdige betrokken te voelen bij de gemeenschappen waar je deel van uitmaakt, te leren om daarvoor medeverantwoordelijkheid te dragen, te leren om vorm te geven aan ‘burgerschap in wording’.¹⁶⁵ Het is belangrijk bij het spreken over sociale participatie het juiste

¹⁶⁰ VERHELLEN, Eugeen, “Kinderrechten en onderwijs. Een driedubbele bindende taak”, in: VERHELLEN, Eugeen; VAN GILS, Jan; ANNOOT, Hans; VAN ACHTER, Valeer, *Rechten van het kind in en door het onderwijs*, Leuven, Acco, 1999, p.16.

¹⁶¹ VAN ACHTER, Valeer, “Interview met Eugeen Verhellen. Schoolpedagogische implicaties van het Internationaal Verdrag inzake de Rechten van het Kind”, in: VERHELLEN, Eugeen; VAN GILS, Jan; ANNOOT, Hans; VAN ACHTER, Valeer, *Rechten van het kind in en door het onderwijs*, Leuven, Acco, 1999, p.40.

¹⁶² VANDEKERCKHOVE, Ankie, “Implicaties van het zich wijzigende kindbeeld in het recht”, in: VERHELLEN, Eugeen (ed.), *De maatschappelijke positie van kinderen: Verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming “Rechten van het Kind”*, Gent, Universiteit Gent, 1996, p.349.

¹⁶³ DE WINTER, Micha, “Kinder- en jeugdparticipatie: een kwestie van respect”, in: VERHELLEN, Eugeen (ed.), *De maatschappelijke positie van kinderen: Verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming “Rechten van het Kind”*, Gent, Universiteit Gent, 1996, p.275.

¹⁶⁴ Ibid., p.273.

¹⁶⁵ Ibidem.

evenwicht te vinden tussen bescherming en participatie en tussen zelforganisatie van kinderen en integratie van hen.¹⁶⁶

Er zijn scholen die ernstig werk maken van participatie, zoals bijvoorbeeld in het Freinet-onderwijs¹⁶⁷ en het Steiner-onderwijs. De doelstelling van de Steinerpedagogie is de jonge mens zo te ontwikkelen dat hij een innerlijk vrij en zelfstandig wezen wordt waardoor hij in staat is de verantwoordelijkheid voor het eigen handelen op te nemen en een bijdrage te leveren aan de samenleving.¹⁶⁸ Hierbij maakt men gebruik van de machtsvrije dialoog, waarbij uitwisseling van opgedane kennis en ervaring, toelaat de eigen onvolkomenheden in het vizier te krijgen en de eigen visie al dan niet bij te sturen of verder te ontwikkelen.¹⁶⁹

Ook in het kindertheater doet de tendens van inspraak zijn intrede. Een kind zit niet meer aan de zijlijn te roepen en mee te doen, maar het speelt zelf actieve rol in het kindertheater. Kinderen krijgen weer de mogelijkheid tot het zelf spelen binnen een professioneel theatercircuit. Hier worden kinderen niet ingezet als miniatuurvolwassenen, of als schattig-lief-klein-kind, maar als gelijkwaardige personen, met een eigen kijk op de wereld. Participatie wordt een gouden regel. Niet de volwassenen hebben de wijsheid in pacht, noch de kinderen. Er is sprake van een wisselwerking tussen beiden. Ieder zijn mening is van tel.

Het participatiedenken is in de dagelijkse praktijk het duidelijkst merkbaar in de gezinnen. Ze blijken uitgegroeid te zijn tot onderhandelingshuishoudens.¹⁷⁰ Voor een kind gaat het om de fundamentele ervaring van erbij te horen.¹⁷¹ Het wij-gevoel is zowat het belangrijkste kenmerk van het gezin, gezien vanuit de ogen van kinderen.¹⁷² De aandacht voor de circulaire opvoeding groeit.¹⁷³ Zonder een

¹⁶⁶ VAN GILS, Jan, "Kinderparticipatie – Sociale participatie, een exemplarische benadering", in: VERHELLEN, Eugeen (ed.), *De maatschappelijke positie van kinderen: Verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming "Rechten van het Kind"*, Gent, Universiteit Gent, 1996, p.297.

¹⁶⁷ DE WINTER, Micha, "Kinder- en jeugdparticipatie: een kwestie van respect", in: VERHELLEN, Eugeen (ed.), *De maatschappelijke positie van kinderen: Verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming "Rechten van het Kind"*, Gent, Universiteit Gent, 1996, p.277.

¹⁶⁸ ANNOOT, Hans, "Zich ontplooiën in een vrije samenleving. Over kinderrechten en onderwijs", in: VERHELLEN, Eugeen; VAN GILS, Jan; ANNOOT, Hans; VAN ACHTER, Valeer, *Rechten van het kind in en door het onderwijs*, Leuven, Acco, 1999, p. 132.

¹⁶⁹ Ibid., p.139.

¹⁷⁰ VAN GILS, Jan, "Het Internationaal Verdrag inzake de Rechten van het Kind en de pedagogie(k)", in: VERHELLEN, Eugeen; VAN GILS, Jan; ANNOOT, Hans; VAN ACHTER, Valeer, *Rechten van het kind in en door het onderwijs*, Leuven, Acco, 1999, p.56.

¹⁷¹ Ibid., p.69.

¹⁷² Ibid., p.83.

¹⁷³ Ibid., p.60.

dialogoog gaat het niet meer. Ook het ‘volg mij, ik weet wel wat goed voor je is’ kan niet meer. Dus een kind niet doen geloven dat er buiten hem iets of iemand is die weet wat dé zinverlening is, gaat niet meer. Want daardoor wordt zijn eigen zingeving ontkend, en meteen ook de dialogoog. Een kind hééft een eigen mening. En dát is de ware revolutie. Er staat niet dat je een kind als het ware moet vergoddelijken of als een kind-koning moet behandelen. Het gaat eenvoudigweg om het respect voor kinderen.¹⁷⁴

Gelijkwaardigheid ligt in de erkenning dat kinderen als zinverleners kunnen worden beschouwd.¹⁷⁵ Kinderen kunnen zinvolle zaken te vertellen hebben. Hun mening, wat meestal als ‘kinderlijk’ en ‘niet zo belangrijk’ wordt beschouwd, wordt tegenwoordig wel gesmaakt. In het Artikel 29 van het IVRK vindt men als doelomschrijving: Leerlingen krijgen de ruimte voor hun zingevende inbreng. Langs de andere kant dienen leerlingen respect op te brengen voor andere meningen.¹⁷⁶ Voor zingeving is weerstand nodig. Kinderen moeten daarbij in eerste instantie gerespecteerd worden en uitgedaagd worden als zijnde zingevers.¹⁷⁷ Maar de karikaturale uitspraak van een leraar: “Je moet dit nu nog niet weten; dat is voor volgend jaar.”, bewijst dat die nog-niet-opvatting diep geworteld zit.¹⁷⁸ Maar er wordt aan gewerkt. Kijk maar naar het succes van de scholen waarbinnen kinderen zelf een grote inbreng hebben én bij wat er geleerd wordt én bij hoe het geleerd wordt. Hoe radio, televisie, allerhande kindertijdschriften en internetsites vragen om actieve medewerking van kinderen. Ook het idee van kindergemeenteraden, heel vaak ingezet voor symbolische initiatieven, worden niet meer afgewimpeld.¹⁷⁹

¹⁷⁴ VAN ACHTER, Valeer, “Interview met Eugeen Verhellen. Schoolpedagogische implicaties van het Internationaal Verdrag inzake de Rechten van het Kind”, in: VERHELLEN, Eugeen; VAN GILS, Jan; ANNOOT, Hans; VAN ACHTER, Valeer, *Rechten van het kind in en door het onderwijs*, Leuven, Acco, 1999, p.44.

¹⁷⁵ Ibid., p.46.

¹⁷⁶ Ibid., p.49.

¹⁷⁷ VAN GILS, Jan, “Het Internationaal Verdrag inzake de Rechten van het Kind en de pedagogie(k)”, in: VERHELLEN, Eugeen; VAN GILS, Jan; ANNOOT, Hans; VAN ACHTER, Valeer, *Rechten van het kind in en door het onderwijs*, Leuven, Acco, 1999, p.73.

¹⁷⁸ VAN ACHTER, Valeer, “Interview met Eugeen Verhellen. Schoolpedagogische implicaties van het Internationaal Verdrag inzake de Rechten van het Kind”, in: VERHELLEN, Eugeen; VAN GILS, Jan; ANNOOT, Hans; VAN ACHTER, Valeer, *Rechten van het kind in en door het onderwijs*, Leuven, Acco, 1999, p.45.

¹⁷⁹ VAN GILS, Jan, “Het Internationaal Verdrag inzake de Rechten van het Kind en de pedagogie(k)”, in: VERHELLEN, Eugeen; VAN GILS, Jan; ANNOOT, Hans; VAN ACHTER, Valeer, *Rechten van het kind in en door het onderwijs*, Leuven, Acco, 1999, p. 60.

Hierop volgt vanzelfsprekend de vraag: “Zijn kinderen competent genoeg om deel te nemen aan participatie, om zinverlener te zijn, om te respecteren en vervolgens gerespecteerd te worden?” Het blijkt dat kinderen niet enkel psychologisch mondiger zijn dan algemeen wordt gedacht. Ook fysiek en sociaal zijn kinderen, veel vroeger dan verwacht, in staat tot overleven.¹⁸⁰ Blijkbaar voelt elk kind goed aan dat het tot op een bepaald competentieniveau wat aandurft en er dan mee ophoudt. Kinderen staan voor uitdagingen die wij als volwassenen zien als een groot probleem, terwijl een kind zelf wel gewaar wordt of het iets aankan of niet.¹⁸¹ Kinderen, zelfs in zeer belastende omstandigheden, kunnen al filosoferend ontdekken dat zij denken, dat zij zelf denken, dat zij zelf de zin van het leven ontdekken, ontsluiëren.¹⁸²

Er bestaat geen ‘ultieme waarheid’ omtrent een kind. Wie vanuit ‘een bepaalde visie’ werkt zonder voeling te houden met wat elders gebeurt (zonder dialoog) ontwikkelt blinde vlekken. Het vrijwaren van verschillende beelden van een kind van waaruit gewerkt kan worden, laat ons niet verliezen in een ‘dominant’ en ‘kandidaat-dominant’ kindbeeld, met alle eenzijdigheden van dien.¹⁸³

¹⁸⁰ VERHELLEN, Eugeen, *Verdrag inzake de rechten van het kind. Achtergronden, motieven, strategieën, hoofdlijnen*, Leuven, Garant, 1997, p.36.

¹⁸¹ VAN ACHTER, Valeer, “Interview met Eugeen Verhellen. Schoolpedagogische implicaties van het Internationaal Verdrag inzake de Rechten van het Kind”, in: VERHELLEN, Eugeen; VAN GILS, Jan; ANNOOT, Hans; VAN ACHTER, Valeer, *Rechten van het kind in en door het onderwijs*, Leuven, Acco, 1999, p.47- 48.

¹⁸² VAN GILS, Jan, “Het Internationaal Verdrag inzake de Rechten van het Kind en de pedagogie(k)”, in: VERHELLEN, Eugeen; VAN GILS, Jan; ANNOOT, Hans; VAN ACHTER, Valeer, *Rechten van het kind in en door het onderwijs*, Leuven, Acco, 1999, p. 72.

¹⁸³ ANNOOT, Hans, “Zich ontplooiën in een vrije samenleving. Over kinderrechten en onderwijs”, in: VERHELLEN, Eugeen; VAN GILS, Jan; ANNOOT, Hans; VAN ACHTER, Valeer, *Rechten van het kind in en door het onderwijs*, Leuven, Acco, 1999, p.139.

6 Een geschiedenis van het kindertheater

Kinderen op de planken is geen hedendaags gegeven. Al eeuwen staan zij in de spotlights. Enkel de context is veranderd. “*De sociale context vermengt zich zodanig met de kunstvorm omdat het kunstwerk zich in het hier en nu beweegt*”¹⁸⁴. Door een blik te werpen op het kindertheater vanuit een historisch perspectief zien we hoe er door de eeuwen heen verschillende visies en doelstellingen aanwezig zijn in het maken van theater met kinderen.

6.1 Periode voor 1800

6.1.1 Een kind als een miniatuurvolwassene op de bühne

Zoals we in vorig hoofdstuk kunnen lezen, is er tot in de middeleeuwen geen sprake van een aparte sociale categorie kinderen. Vanaf het moment dat kinderen het zonder moeder kunnen stellen, worden zij in de wereld der volwassenen gedropt. Kinderen brengen zowel op het werk als in hun vrije tijd hun tijd door met volwassenen. Ook binnen het theater ziet men deze tendens zich verder zetten. Het is lang de gewoonte geweest dat kinderen met volwassenen op de planken staan. Kinderen van beroepsacteurs leren hiermee het vak in de praktijk. Ook spelersgroepen uitsluitend bestaande uit kinderen komen voor. Kinderen spelen een volwassen repertoire in miniatuur.¹⁸⁵

In het Romeinse Rijk kent men een didactisch theater voor kinderen, waarmee de letters van het alfabet als personages optreden, en spelen de kinderen, op speciaal voor hen gereserveerde dagen, zelfgekozen stukken.¹⁸⁶

Tijdens de middeleeuwen acteren kinderen mee in het volkstheater. Deze spelen vinden vooral plaats op openbare plaatsen en vooral bij volksfeesten.¹⁸⁷ In de middeleeuwen is het toneel veel meer een gemeenschapsgebeuren dan nu. Dat blijkt uit de plaatsen waar er wordt gespeeld en uit het feit dat alle standen en leeftijden deelnemen aan het gebeuren.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Cassiers aangehaald in VAN ROMPAY, Theo, “Over kunstenaars en kinderen”, in: ALLEGAERT, Patrick, *Klein Geschut. Opstellen over kindertheater*, Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1992, p. 48.

¹⁸⁵ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater. De ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater. Een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.12.

¹⁸⁶ Ibid., p.15.

¹⁸⁷ Ibid., p.33.

¹⁸⁸ Samengevat uit LAEVEN, Eric, “‘Geen Kint den Schouwburgh lastig zy’: Toneel en kind vanaf de middeleeuwen tot 1945”, in: ERENSTEIN, Rob (red.), *Jeugdtheater geen kinderspel. Beknopte geschiedenis van het jeugdtheater in Nederland*, Amsterdam. International Theatre Bookshop, 1983, p.9.

Het spel als gevisualiseerde bijbel voorziet in de behoefte van de middeleeuwse mens. Het is een belangrijke informatiebron als vervanging van het lezen en schrijven, dat slechts weinigen machtig zijn. Eerst worden deze spelen in de kerk door geestlijken uitgebeeld. Hier komt een einde aan in 1207, wanneer paus Innocentius III deze *ludi theatralis* verbiedt. De spelen worden te werelds bevonden. Het proces van verwereldlijking en het gestaag groeiend aantal deelnemers brengen het spel buiten de kerkpoorten. Er ontwikkelt zich een lekenspel. Er worden andere mysteriespelen getoond, waarbij kinderen niet alleen toeschouwer zijn, maar eveneens deelnemen aan het spel.¹⁸⁹

De leerlingen van klooster-, kapittel- en parochie- en bijzondere scholen voeren tijdens christelijke feestdagen, zoals Sint Nikolaas (6 december), Onnozele kinderen (28 december) en Driekoningen (6 januari)¹⁹⁰, zowel bijbelse als wereldlijke stukken op.

Aan het einde van de middeleeuwen treedt de liberale staat op met naast elkaar geplaatste klassen en botsende belangen in plaats van de gesloten volksgemeenschappen. De leken spelcultuur raakt in verval: de hechte eenheid van de samenleving is verbrokken en in de spelen krijgen ruwheid en banaliteit steeds meer de overhand. Verscheidene overheden voelen zich genoodzaakt de mysteriespelen te verbieden.¹⁹¹

Het is hier noodzakelijk een onderscheid te maken tussen volkskinderen en kinderen uit de adel en hoge burgerij. Voor deze laatste wordt het volkstoneel minder geëigend geacht.¹⁹²

6.1.2 Het schooltoneel

Voor een kleine, uitgelezen groep jeugdigen, de leerlingen van de Latijnse school, bestaat er reeds vanaf de late middeleeuwen een geheel eigen theater: het schooltoneel.¹⁹³ In het humanistendrama speelt men naast Griekse en Romeinse

¹⁸⁹ Samengevat uit *ibid.*, p.9-10.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.10.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.11.

¹⁹² TOXOPEUS- DIRKS, Helma en TOXOPEUS, Peter H., *Hoe een leek tot spel kwam. Een geschiedenis van de dramatische vorming*, Leuven, Acco, 1990, p.18.

¹⁹³ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.38.

tragedies ook de blijspelen van Plautus en Terentius.¹⁹⁴ De schoolbesturen krijgen in de zestiende eeuw moeite met de stukken van Plautus en Terentius: lachen om het spel van liegen en bedriegen in de liefde. Een dergelijke inhoud kan, zo menen de rectoren, hun leerlingen op verkeerde gedachten brengen.¹⁹⁵ Daarom gaan ze zelf stukken schrijven waarin zij, in de taal van Terentius, een helder onderscheid maken tussen goed en kwaad.¹⁹⁶ De eerste opvoering van een Neolatijns toneelstuk door Vlaamse scholieren vindt plaats op zes december 1512 in het hof van Gistel te Gent. “Griselles” is een verhaal met een ongelooflijk logge moraal. Ook in de vele Neolatijnse toneelstukken van Nederlandse auteurs die volgen, blijkt de zedelijke les steeds centraal te staan. Gelukkig wordt die zedelijke les in een aantal stukken wat milder, genuanceerder en ook speelser gepresenteerd dan in “Griselles” van Houcharius.¹⁹⁷ Bij het schrijven van de Neolatijnse stukken wordt de voorkeur gegeven aan bijbelse thema’s. Soms wordt gekozen voor niet-religieuze stof.¹⁹⁸ Enkele belangrijke schrijvers van deze stukken waren: Gregorius Macropedius (Joris van Lanckvelt), Gulielmus Gnapheus (Willem de Volder) en Cornelius Schonaeus (Cornelius de Schoone).¹⁹⁹

Het schooltoneel beleeft in de zestiende eeuw een grote bloei. De stukken worden door de leerlingen, vaak samen met de leraren, opgevoerd voor het eigen publiek: de medeleerlingen. Een enkele maal worden de stukken gespeeld voor een klein, select gezelschap (hovelingen en hoge burgerij), met als niet onbelangrijk nevendoeel: het tonen van de voordelen van een schoolopvoeding.²⁰⁰ Maar ook aan deze schoolvoorstellingen komt een einde. De traditie van het schooldrama aan de

¹⁹⁴ TOXOPEUS- DIRKS, Helma en TOXOPEUS, Peter H., *Hoe een leek tot spel kwam. Een geschiedenis van de dramatische vorming*, Leuven, Acco, 1990, p. 19.

¹⁹⁵ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.39.

¹⁹⁶ DE VROOMEN, Jacques R., “Het Latijnse humanistische schooldrama Griselles van Eligius Houcharius wordt in Gent gespeeld. Latijns schooldrama en scholierentoneel” in: ERENSTEIN, Rob (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, p.82.

¹⁹⁷ Ibid., p.81.

¹⁹⁸ Ibid., p.82.

¹⁹⁹ Ibid., p.82-83.

²⁰⁰ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.38.

Latijnse scholen wordt in de zeventiende eeuw nog slechts voortgezet op de colleges van de jezuiten.²⁰¹

Met het verlaten van de klassieke teksten en het opkomen van de Neolatijnse schoolstukken wordt het schooltoneel in de eigenlijke zin van het woord geboren. Met andere woorden de specifieke aard van dit toneel wordt bepaald door de educatieve doeleinden en het concrete schoolverband waarin gespeeld wordt.²⁰² Het doel van het schooltoneel is eruditie en algemene vorming. In de keuze van de te spelen stukken wordt in principe niet geselecteerd op jeugdig basisvermogen.²⁰³ De retorische vorming is voor de humanisten een eerste vereiste, met als motto: taal oefening is denkoefening.²⁰⁴ De leerlingen moeten Latijn leren spreken en verstaan en toneel was daar een probaat didactisch middel voor. Door actief op te treden in Latijnse toneelstukken leren de spelers een heleboel Latijnse zinswendingen, uitdrukkingen en frases.²⁰⁵ Naast dit talige doel gaat er ook een morele doelstelling achter het toneel schuil. De morele opvoeding in de stukken is uitermate belangrijk.²⁰⁶ De inhoud van de stukken zal de leerlingen moeten stimuleren op het goede pad te blijven en op te groeien tot ordentelijke burgers.²⁰⁷ Macropedius verwoordt het zo: “*toneel voor jonge lui is de heldere spiegel van het leven, een uitstekende taal oefening en een klare les over goed en kwaad*”^{208, 209}. Eind zestiende eeuw, wanneer de burgerlijke magistratuur een grotere greep krijgt op het onderwijs, wordt de nadruk meer gelegd op de zedelijke instructie en het totaalondericht. De school wordt praktischer. Het schooldrama veranderd nu van

²⁰¹ Samengevat uit TOXOPEUS- DIRKS, Helma en TOXOPEUS, Peter H., *Hoe een leek tot spel kwam. Een geschiedenis van de dramatische vorming*, Leuven, Acco, 1990, p. 19.

²⁰² PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.39.

²⁰³ Ibid., p.38.

²⁰⁴ TOXOPEUS- DIRKS, Helma en TOXOPEUS, Peter H., *Hoe een leek tot spel kwam. Een geschiedenis van de dramatische vorming*, Leuven, Acco, 1990, p. 18-19.

²⁰⁵ DE VROOMEN, Jacques R., “Het Latijnse humanistische schooldrama Griselles van Eligius Houcharius wordt in Gent gespeeld. Latijns schooldrama en scholierentoneel” in: ERENSTEIN, Rob (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, p.84.

²⁰⁶ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.39.

²⁰⁷ DE VROOMEN, Jacques R., “Jeugdtheater in historisch vogelperspectief” in : *Theater en educatie. Theater in kindertijd*, jrg.5, nrs. 2-3, 1999, p.11.

²⁰⁸ Macropedius aangehaald in PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p. 39.

²⁰⁹ Ibidem.

inhoud.²¹⁰ Het accent verschuift van de eloquentie-doelstelling naar het virtus-piëtasideaal: de zedelijke en religieuze vorming. Wellicht is één van de duidelijkste tekenen het vervangen van het Latijn door de volkstaal.²¹¹

Het Jezuietentoneel wordt volgens Jacques de Vroomen beïnvloed door de Contrareformatie. Het Latijn wordt opnieuw de (school)toneeltaal en de inhoud wordt ingekleurd met een virtus-piëtasideaal als het ideaal van ‘gehoorzaamheid’ en ‘disciplineren’.²¹²

Hoe de opvoeringen er in de praktijk uitzien, weten we niet. Er zijn ook geen afbeeldingen bewaard gebleven van acterende leerlingen. Misschien kunnen we een voorzichtige conclusie trekken uit een opmerking die Macropedius maakt.²¹³ Macropedius schrijft dat hij er begrip voor heeft dat niet iedere scholier in de wieg gelegd is voor toneelspel. Hij maakt een onderscheid tussen de rustige (tranquillus) leerling die liever kijkt, en het beweeglijke (turbulens) type dat meer van spelen houdt. Dit onderscheid van ‘rustig’ en ‘beweeglijk’ kan een aanwijzing zijn voor de opvatting dat opvoeringen van een Latijns schooltoneel in de zestiende eeuw geen stijf, declamatorisch karakter hebben.²¹⁴ Latijns schooltoneel uit de zestiende eeuw is op de eerste plaats diverterend toneel met een dunne morele wikkel. Je kan het vergelijken met het krijgen van een cadeau. Als je een cadeau krijgt, valt je in eerste instantie het cadeaupapier op. Eenmaal uitgepakt, ligt de verpakking snel bij het oud papier. Waarschijnlijk is het met de morele lessen van het vroege schooltoneel niet veel anders gegaan.²¹⁵

6.2 1750-1900: een kind als acteur

Het schooltoneel biedt tegengewicht aan de buiten de school optredende groepen. Dit volkstoneel geeft kinderen van lagere stand de mogelijkheid een stap te zetten in de acteurswereld.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Ibid., p.41.

²¹² Ibid., p.42.

²¹³ DE VROOMEN, Jacques R., “Het Latijnse humanistische schooldrama Griselles van Eligius Houcharius wordt in Gent gespeeld. Latijns schooldrama en scholierentoneel” in: ERENSTEIN, Rob (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, p.84.

²¹⁴ Ibid., p.85.

²¹⁵ DE VROOMEN, Jacques R., “Jeugdtheater in historisch vogelperspectief” in : *Theater en educatie. Theater in kinderoegen*, jrg.5, nrs. 2-3, 1999, p.12.

Aan het einde van achttiende eeuw ziet men daar enigszins verandering optreden door een wijzigende houding tegenover een kind als acteur.²¹⁶ Deze switch verwondt het kindertheater zodanig dat het stilaan gaat doodbloeden.

Als laatste theatergenre is er de kinderpantomime waarin een groep kinderen optreden voor een volwassen publiek optreedt.²¹⁷

6.2.1 Kinderpantomime²¹⁸

Gertraude Dieke noemt de periode van 1750 tot het begin van de negentiende eeuw ‘Die Blütezeit des Kindertheaters’, een korte opleving van het kindertheater alvorens het zijn laatste adem uitblaast. De kinderpantomime is in West- en Midden- Europa het laatste theater dat kinderen massaal exploiteert en aan dit feit gaat het ten onder.

De kinderpantomime wordt doelbewust *kinderpantomime* genoemd: de kinderstem is (aanvankelijk) minder gewenst. Niet een kind wordt opgemerkt in deze pantomime, maar een kleine gracieus figuurtje, aangekleed als volwassene, galant in hoofse stijl en met een volwassenenrepertoire. Het repertoire bestaat uit successtukken die in het normale theaterbedrijf hun grootste glans hebben verloren. De bekendste groep is die van Nicolini.

Er komt sterke kritiek op dit theatergenre. Lessing, één van de bekendste toneelschrijvers en toneelcritici van de Verlichting wijst deze theatervorm af op puur technisch vlak. Ondanks de kritiek legt de kinderpantomime een steeds grotere nadruk op het spektakel. De decors worden grootser, er worden steeds grotere groepen kinderen op het toneel gezet en de nadruk komt vooral te liggen op sensationele vondsten.

De kinderpantomime krijgt ook steeds scherpere kritiek vanuit het kamp van de burgerij. Deze kritiek heeft geen theatertechnische dimensie, maar draait rond het feit dat men massaal kinderen exploiteert voor dit genre. De opvoedkundigen van de Verlichting (vanaf 1800) en de burgerij hebben moeite met theater door kinderen. Ze zijn van mening dat het bij kinderen alleen maar verkeerde gevoelens kan opwekken, met name ijdelheid. Rousseau ziet theater door kinderen als iets

²¹⁶ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.42.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Samengevat uit Ibid., p.42-44.

onnatuurlijk en daarom als afkeurenswaardig. Steeds meer maakt men zich zorgen over de opvoeding van de spelende kinderen. Dat dwingt de exploitanten van kindergroepen om steeds meer nadruk te leggen op het opvoedkundige karakter van de stukken ten behoeve van de spelers. En ook na het spel wordt steeds meer aandacht gegeven aan scholing en verzorging van de kinderen. Eind achttiende eeuw worden de speeldagen per kind beperkt en worden verzorging en opvoeding geregeld. Dat maakt dit aanvankelijk zeer lucratieve bedrijf vrijwel onmogelijk. De groepen vallen dan ook uiteen. Enkele gezelschappen houden iets langer stand omdat zij zich als “balletscholen” presenteren en als dusdanig nog een klein aantal opvoeringen per jaar kunnen brengen.

Na 1821 wordt een kind als acteur slechts incidenteel geduld op de planken: het kerstspreekje uit de negentiende eeuw, waarin kinderen optreden, wordt enkel opgevoerd in een bepaalde periode van het jaar.

6.2.2 Het kerstspreekje²¹⁹

Het kerstspreekje is een symbiose van het oorspronkelijke volkspreekje, een vertelling en de Franse feeërie. De eenvoudige epische grondstructuur van het spreekje, met zijn onverwachte en toch bekende wendingen, leent zich uitstekend om de zeer theatrale beelden aan elkaar te vlechten. Waar het in het kerstspreekje om draait, is de wisseling van de tableaux, waarbij ieder tableau afzonderlijk tot in het kleinste detail wordt uitgewerkt.

Het theatergenre is in Midden- Europa ontwikkeld en wordt voor het eerst opgevoerd in het midden van de negentiende eeuw. Het is toneel voor het gezin. Een kind speelt een rol als acteur, maar het gezin is de eigenlijke adressant van dit theater. Het kerstspreekje heeft de functie het kerstfeest tot een gezinsfeest bij uitstek te maken.

²¹⁹ Samengevat uit PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.50-51.

6.3 Meer kindgericht kindertheater in de twintigste eeuw

6.3.1 **Kindertheater in Vlaanderen?**

Vanaf het begin van de negentiende eeuw zitten we met een enorm hiaat in de geschiedenis van het kindertheater in Vlaanderen. De voorgaande delen gelden voor de Nederlanden in het algemeen, maar vanaf 1830 leert de geschiedenis ons dat België een aparte staat is geworden en dat er geen sprake meer is van “de Nederlanden”. Alle bronnen zwijgen over wat er vanaf toen in Vlaanderen heeft plaatsgevonden op gebied van kindertheater. Tussen het midden van de negentiende eeuw en het moment dat Eva Bal naar Vlaanderen komt om een geheel eigenzinnig project uit de grond te stampen, is niets geweten over het kindertheater met kinderen. Onder het motto “Als het regent in Amsterdam, druppelt het in Brussel”, bekijken we wat er zich in Nederland afspeelt ten tijde van deze stille periode in Vlaanderen.

6.3.2 **Kindertheater in Nederland gedurende de stilte in Vlaanderen**

In de twintigste eeuw zien we in het pedagogisch denken vernieuwers kinderen centraal stellen in opvoeding en onderwijs.²²⁰ Ze gaan op zoek naar een manier om de creatieve mogelijkheden van een kind zo veel mogelijk kansen te geven. Een gevolg daarvan is dat men op scholen het toneel dóór kinderen wil ontwikkelen. In 1906 wordt er gepleit voor een kunst “*waarin toon, woord en handeling zoo ineenvloeien, dat de kinderen zich in hun spel verdiepend, vanzelf de passende bewegingen maken, eene kunst waarin dus de eigenaardige persoonlijkheid van een kind tot uiting komt*”²²¹ ²²².

6.3.2.1 *Lekenspel*

Rond 1900 wordt toneel gespeeld door liefhebbers, zowel volwassenen als kinderen, samengevoegd onder de naam ‘lekenspel’.²²³ Het lekenspel is ontstaan in de vrije jeugdbeweging. De jeugdbeweging, georganiseerd op confessionele en/of

²²⁰ TOXOPEUS- DIRKS, Helma en TOXOPEUS, Peter H., *Hoe een leek tot spel kwam. Een geschiedenis van de dramatische vorming*, Leuven, Acco, 1990, p.103.

²²¹ Aangehaald in LAEVEN, Erik, “ ‘Geen Kint den Schouwburg lastig zy’ . Toneel en kind vanaf de middeleeuwen tot 1945”, in: ERENSTEIN, Rob (red.), *Jeugdtheater geen kinderspel. Beknopte geschiedenis van het jeugdtheater in Nederland*, Amsterdam, International Theatre Bookshop, 1983, p.23.

²²² Ibidem.

²²³ TOXOPEUS- DIRKS, Helma en TOXOPEUS, Peter H., *Hoe een leek tot spel kwam. Een geschiedenis van de dramatische vorming*, Leuven, Acco, 1990, p.101.

politieke grondslag, kent een bloeiperiode tussen de twee Wereldoorlogen. De belangstelling voor jongere kinderen is aanwezig in deze organisaties, maar theateractiviteiten, voor zover die tot stand komen, blijven afhankelijk van enkele goedwillige individuen. Jong-volwassenen daarentegen brengt men met veel overtuiging in aanraking met het theater, vooral door middel van het lekenspel.²²⁴ Het woord ‘lekenspel’ wordt gebruikt om het ‘enthousiaste spel van niet-beroepsspelers’ aan te duiden.²²⁵ In zijn oorspronkelijke betekenis is het lekenspel het religieuze mysteriespel van de middeleeuwen. Enige affiniteit met haar oorsprong valt het lekenspel van de twintigste eeuw niet te ontzeggen, gezien het groot aantal middeleeuwse mysteriespelen dat is opgevoerd.²²⁶

Net als in de middeleeuwen is de grens tussen zaal en toneel vervaagd: er treden spreekkoren op en de personages typeren, zoals in de oude moraliteiten, bepaalde groepen en ideeën.²²⁷ De lekenspelen zijn meestal massaspelen²²⁸ waarvan het doel niet toneel op zich is, maar een toetsing van de mens in zijn eigen gevoels- en denkleven, in zijn innerlijke confrontatie met andere spelers en met zijn toeschouwers, in zijn worsteling om uitdrukking te geven aan wat hem bezielt en in het uitdragen en het vormgeven aan hetgeen een gemeenschap – waarin hij leeft en tot op zekere hoogte waardoor hij leeft – hem biedt. Daarom komt het lekenspel van toen vaak ongekunsteld, minder bevangen en spontaner over.²²⁹ Dramatische vorming heeft in deze tijd als doel de gemeenschapsband te versterken.²³⁰

6.3.2.2 *Buitenlandse invloeden op het kindertheater*

In 1922 ontstaat het 'Mitarbeiterkollektive aus kindern' in Rusland.²³¹ Het is een theater voor en door kinderen waar men probeert het publiek bij de voorstelling te betrekken. Kinderen worden uitgenodigd om mee te spelen. Aan de hand van verschillende methodes trachten de medewerkers de scheiding tussen

²²⁴ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.83.

²²⁵ TOXOPEUS- DIRKS, Helma en TOXOPEUS, Peter H., *Hoe een leek tot spel kwam. Een geschiedenis van de dramatische vorming*, Leuven, Acco, 1990, p.98.

²²⁶ LAEVEN, Erik, “ ‘Geen Kint den Schouwburg lastig zy’. Toneel en kind vanaf de middeleeuwen tot 1945”, in: ERENSTEIN, Rob (red.), *Jeugdtheater geen kinderspel. Beknopte geschiedenis van het jeugdtheater in Nederland*, Amsterdam, International Theatre Bookshop, 1983, p.27.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ TOXOPEUS- DIRKS, Helma en TOXOPEUS, Peter H., *Hoe een leek tot spel kwam. Een geschiedenis van de dramatische vorming*, Leuven, Acco, 1990, p.99.

²³⁰ Ibid., p.102.

²³¹ Ibid, p.85.

toeschouwers en spelers zo veel mogelijk op te heffen. Stalins regime maakte een einde aan dit kindertheater.²³²

Het kindertheater uit Rusland wordt in Duitsland bekend door de ervaringen en ideeën van Asja Latsis.²³³ Zij weet aan de hand van jeugdtheater kinderen te boeien die na de Eerste Wereldoorlog dolen. In datgene wat op de planken wordt vertoond, herkennen deze kinderen veel van hun problemen en proberen zij al snel – eerst als toeschouwer, later als speler – oplossingen te bedenken. Bij Latsis wordt theater vooral een leermethode. Ze werkt vaak vanuit een bestaand toneelstuk, waarbij het accent niet op de uitvoering van het stuk ligt, maar op de improvisatie door de kinderen. Het stuk hoeft niet nagespeeld te worden, maar kan naar believen door de kinderen worden gewijzigd of aangevuld. Het stuk is slechts een leidraad. In de opbouw van een voorstelling ontwikkelen volgens haar de kinderen spelenderwijs hun talenten en de behoefte om andere kennis op te nemen. Maar het theater heeft nog meer te bieden. In het theater heeft een kind volgens haar niet enkel de mogelijkheid de eerdere ervaringen productief te verwerken door ze uit te spelen, maar ook de mogelijkheid om steeds opnieuw gedachten, dromen en utopieën over toekomstmogelijkheden in een spel weer te geven en uit te proberen. Latsis legt twee accenten: de maximale inbreng van een kind (nadruk op zelfwerkzaamheid) en de stimulering van een aanleg van een individueel kind door de samenwerking met de andere kinderen. Beide accenten worden volgens haar op natuurlijke wijze in een theatervoorstelling en in improvisaties gerealiseerd.²³⁴

6.3.2.3 *De vrolijke brigade*

In Nederland raakt Ida Last - ter Haar geïnspireerd door de ontwikkelingen bij het kindertheater in Rusland.²³⁵ Een bezoek aan Rusland heeft Ida sterk beïnvloed in haar omgang met kinderen binnen het theater.

‘Daar leerde ik, dat je veel van kinderen moet verwachten, want ze kunnen heel veel. Pas als je veel van ze verwacht, kun je veel met ze bereiken. Daar heb ik

²³² Ibidem.

²³³ Ibidem.

²³⁴ Samengevat uit PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.81.

²³⁵ TOXOPEUS- DIRKS, Helma en TOXOPEUS, Peter H., *Hoe een leek tot spel kwam. Een geschiedenis van de dramatische vorming*, Leuven, Acco, 1990, p. 86.

*gezien hoe volwassenen met de kinderen als gelijken met elkaar iets bereikten. Daar waren niet de volwassenen de autoritaire opvoeders van de kinderen, maar de kinderen voedden elkaar op. De grotere waren de beschermers van de kleintjes.*²³⁶

Ida Last - ter Haar werkte met kinderen uit de Jordaan in Amsterdam. Zij richt in 1934 de Vrolijke Brigade op. In tegenstelling tot bestaande jeugdtheatergroepen wil de Vrolijke Brigade kinderen een vrije opvoeding geven door middel van toneelspel.²³⁷

*“De Vrolijke Brigade heeft ten doel het verschaffen van levensvreugde aan kinderen ouder dan 7 jaar, door het wekken en ontwikkelen van hun belangstelling voor toneel, muziek, dans, lichaamscultuur en kunst in de meest uitgebreide zin des woords.”*²³⁸

Zij tracht dit doel te bereiken door het geven van cursussen in toneelspel, muziek, dans, talen en tekenen.²³⁹ Ida wil een jeugdtheater dat inspeelt op de vragen en problemen van de jeugd. Alles moet zoveel mogelijk bereikt worden door middel van zelfwerkzaamheid, waarbij het idee 'school' wordt vermeden. Ida Last gaat uit van ‘het recht om kind te zijn’.²⁴⁰ Spelenderwijs poogt ze, met behulp van datgene wat een kind aandraagt of met de mogelijkheden en de kennis die een kind bezit, tot een voorstelling te komen. Niets ligt hierbij vast: elke stap wordt uitgeprobeerd, besproken en naar believen veranderd. Een tekst wordt niet gemaakt, hoogstens een leidraad voor het stuk, waarbij de kinderen de mogelijkheid hebben steeds opnieuw het stuk aan te passen. Zij begint met improvisaties, die langzaam aan elkaar worden gevlochten tot een voorstelling. Deze kan, op zijn beurt, steeds opnieuw worden veranderd en aangepast op grond van de reacties van het publiek en de spelers. Haar bedoeling is enerzijds het theater tot een platform te maken waarbij de problematische leefsituatie waarin veel van haar kinderen verkeren

²³⁶ Ibid, p. 90.

²³⁷ Ibid, p. 88.

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ Ibid., p. 89.

bewust betrokken wordt. Anderzijds wil zij met het theater een kind de mogelijkheid geven ideeën ter verbetering te overdenken.²⁴¹

Ida Last begint haar kindertheater uit protest tegen de manier waarop in de speeltuinverenigingen voor en door de kinderen toneel wordt gespeeld.²⁴² Is het eerste stuk nog een persiflage op de feeën en de kabouters van het gangbare kindertoneel, later komen er meer politiek getinte stukken.²⁴³ In 1935 voerde ‘De Vrolijke Brigade’ een Russisch stuk op over rassendiscriminatie. Vanaf dat moment -vlak voor de Tweede Wereldoorlog- werden de stukken te links bevonden. Ida Last kan vanaf dan alleen nog maar iets doen met haar circus, want het wordt haar verboden nog langer in een Amsterdams theater op te treden.²⁴⁴

De alledaagse leefwereld van een kind staat in deze periode centraal. Een leefwereld die niet ingevuld wordt als een beschermende kinderspeelplaats, maar als een platform dat een kind mogelijk maakt de eigen, vaak diep ingrijpende, ervaringen uit te spelen en te verwerken. De projecten trachten niet enkel de vrije tijd van een kind op te vullen, maar hebben duidelijke didactische pretenties: onderricht en het vergroten van het inzicht bij een kind in de eigen situatie en in de samenleving.²⁴⁵

Op een andere wijze bekritisieren de theaterprojecten van Asja Latsis en Ida Last - ter Haar het concept van James Matthew Barrie (1860-1937)²⁴⁶. Deze projecten gaan weliswaar uit van het dagelijks leven van een kind, maar nu niet gesitueerd in een beschermend, harmonieus milieu, wel belast door ernstige problemen van vaak gehavende en bedreigde groepen kinderen. Deze projecten proberen deze ervaringen op het platform van het theater zichtbaar en hanteerbaar te maken en voor kinderen, uit de onderste maatschappelijke groeperingen, door middel van het theater nieuwe perspectieven te openen.²⁴⁷

²⁴¹ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.82.

²⁴² TOXOPEUS- DIRKS, Helma en TOXOPEUS, Peter H., *Hoe een leek tot spel kwam. Een geschiedenis van de dramatische vorming*, Leuven, Acco, 1990, p.88.

²⁴³ *Ibid.*, p.92.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.89.

²⁴⁵ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.83.

²⁴⁶ Schrijver van het toneelstuk *Peter Pan Or The Boy Who Would Not Grow Up* (voor het eerst opgevoerd op 27 december 1904, voor het eerst gepubliceerd in 1928) (informatie gevonden op: <http://nl.wikipedia.org/>).

²⁴⁷ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.86.

6.3.2.4 Na de Tweede Wereldoorlog

Onder invloed van de Tweede Wereldoorlog verandert het leven van kinderen en daarmee ook het beeld dat van hen bestaat. Waar voor de Tweede Wereldoorlog het spontane spel van een kind een zekere status heeft gekregen (de volwassene mag alleen maar aanreiken zodat een kind kan spelen), ligt in de naoorlogse jaren de nadruk op methoden die in staat zijn een kind via het spel een aantal concrete vaardigheden bij te brengen.²⁴⁸

Na Wereldoorlog twee wint het jeugdtheater aan belang. Voor het eerst in de (Nederlandse) geschiedenis worden jeugdtheateractiviteiten door de overheid gesubsidieerd.²⁴⁹ Bij deze jeugdtheateractiviteiten wordt de nadruk gelegd op de samenwerking met het onderwijs. Vaak worden ze volledig geïntegreerd in het onderwijs: de dramatische spel-les is hiervan een voorbeeld. Een les waarin gebruik wordt gemaakt van dramatische middelen. Het is een ontwikkeling die in de Verenigde Staten en Groot-Brittannië opkomt, maar ook in Nederland grote aandacht krijgt.²⁵⁰

6.3.2.4.1 De speltheorieën²⁵¹

In de speltheorieën speelt het begrip ‘creativiteit’ een belangrijke rol. Creativiteit wordt gezien als het ontwikkelen van individuele en sociale gedragsmogelijkheden van een kind, geleid door volwassenen. Het toonaangevende werk in Amerika is het boek *Playmaking with Children* (1947) van Winnifred Ward. Binnen enkele jaren kende elke zichzelf respecterende school in de Verenigde Staten een dramatische spel-les. Het boek heeft ook grote invloed gehad in West-Europa.

*De Amerikaanse speltheorie*²⁵²

De Amerikaanse spelmethoden construeren een leer-spel waarvan het doel het aanleren van concrete vaardigheden is. De spelmethoden zijn volledig geïntegreerd in het onderwijs en hebben enkele bijzondere praktische functies. Allereerst

²⁴⁸ BERGSMA, Tjiske, “Als kinderen in hun onderbroek in een voorstelling staan...” in: *Theater & Educatie: Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.95.

²⁴⁹ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.88.

²⁵⁰ Ibid., p.89-90.

²⁵¹ Samengevat uit *ibid.*, p.90.

²⁵² Samengevat uit *ibid.*, p.90-93.

kunnen in de spel-les spelenderwijs problemen worden opgevangen die in een normale onderwijssituatie moeilijk of niet kunnen gezegd of behandeld worden. Ten tweede bieden de spel-lessen een mogelijkheid tot therapie. Als laatste en belangrijkste punt stimuleert de spel-les bepaalde kwaliteiten die in normale onderwijspraktijken niet of nauwelijks worden ontwikkeld en die toentertijd steeds belangrijker worden binnen de samenleving.

Ward omschrijft haar methode als ‘informal drama’. Het wordt gezien als een spelactiviteit van een kleine groep kinderen met als doel “*to give each child an avenue for self-expression, guide his creative imagination, provide for a controlled emotional outlet, help him in the building of fine attitudes and appreciations, and give him opportunities to grow in social coöperation.*”²⁵³

Het doel van het spel is bij Ward tweeledig: het leert kinderen samen te werken en het geeft een kind inzicht in de eigen persoonlijkheid en in die van een ander. Het spel is een soort van praktijkles voor een kind om te leren welke individuen in het werkelijke leven voorkomen en hoe men zich in dit leven dient te gedragen. In feite staat bij Ward een kind zelf op het toneel. Incidenteel kan er sprake zijn van een opvoering ter afsluiting van een reeks dramatische spel-lessen, maar dit kan slecht enkel met oudere kinderen gebeuren.

De activiteiten van Ward hebben aan het onderricht nieuwe dimensies toegevoegd, maar tegelijkertijd moet er ook gewezen worden op de beperkingen van haar spel-lessen. Ze laten tal van spelmogelijkheden onbenut.

*De Engelse speltheorie*²⁵⁴

Peter Slade gaat in *Creative Drama* (1954) uit van het natuurlijke spel van een kind. Hij beschouwt dit als een duidelijk te onderscheiden fenomeen met heel eigen kenmerken. Het spel van een kind zag hij als een manier om te denken, te leren, te ontspannen en te werken. Slade zijn denkwijze wordt sterk beïnvloed door de cognitieve psychologie van Jean Piaget (1896-1980). Slade heeft, in navolging van Piaget zijn theorieën, ook geprobeerd een aantal regelmatigheden te ontdekken in de ontwikkeling van het spontane spel van een kind. Volgens Slade verloopt een spel bij een normale ontwikkeling van een kind volgens herkenbare patronen. De

²⁵³ Winnefred Ward aangehaald in PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.91.

²⁵⁴ Samengevat uit PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.93-94.

taak van een speldocent is dan in de eerste plaats deze patronen te onderkennen en vast te leggen, om er later op te kunnen inspelen. De spelactiviteiten zijn leeftijdsgebonden. Volgens Slade houdt het jonge kind (tot vijf jaar) zich vooral bezig met een ‘geprojecteerd spel’. Dat is een spel met de handen waarbij de handeling buiten het lichaam plaatsvindt en de mentale overgave een rol zou spelen. Oudere kinderen spelen vooral een ‘lichamelijk spel’. Een spel waarbij alle fysieke mogelijkheden van het eigen lichaam verkend en uitgetoet worden en waarbij ‘de oprechtheid in de rol’ belangrijk zou zijn.

Slade maakt een scherp onderscheid tussen spel en toneel. Volgens hem kunnen de activiteiten waarmee hij zich bezig houdt niet met dramatische criteria gewogen worden. Het uitgangspunt is het spontane spel van een kind. In dit ‘gedramatiseerde spel’ worden de spel-handelingen van een kind herhaald, waardoor hij veronderstelt dat bij een kind inzicht zou ontstaan in de eigen spelactiviteiten, en aanvullingen en correcties door een kind mogelijk worden.

De opvoering bij Slade valt weg. Het spontane spel van een kind staat centraal, waarbij twee interesses spelen: een ontwikkelingspsychologisch motief en een therapeutisch belang.

6.3.2.4.2 Welke invloed hebben deze theorieën op het naoorlogse Nederlandse jeugdtheater

Waar Winnifred Ward als concreet leerdoel de ontwikkeling van bepaalde sociale vaardigheden bij een kind, met de focus op samenwerking, heeft geformuleerd, legt Peter Slade meer de nadruk op het psychische welbevinden door middel van een (kinder)spel.²⁵⁵ Deze laatste heeft veel invloed gehad in Nederland.²⁵⁶

Een persoon die zich heeft laten inspireren door deze speltheorieën is Theo Vesseur. Hij is auteur van het in 1957 verschenen *Improviseren en dramatiseren met kinderen* en legt de grondslag voor het geven van dramalessen op school.²⁵⁷ Hij maakt een onderscheid tussen de verschillende vormen van vrije expressie. “*De vrije expressie moet geschieden met kinderen van de lagere-schoolleeftijd. Het vrij*

²⁵⁵ BERGSMA, Tjiske, “Als kinderen in hun onderbroek in een voorstelling staan...” in: *Theater & Educatie: Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.95.

²⁵⁶ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.94.

²⁵⁷ BERGSMA, Tjiske, “Als kinderen in hun onderbroek in een voorstelling staan...” in: *Theater & Educatie: Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.95.

dramatiseren is belangrijk voor de leeftijdsgroep tussen ongeveer twaalf en zestien jaar.^{258, 259}

Het vak ‘dramatische vorming’ veroverd snel het onderwijs, creativiteitscentra en kinderopvang. De overheid stimuleert deze ontwikkeling. De integratie binnen het onderwijs wordt door de overheid soms zelfs verplicht. De nadruk ligt op werken met kinderen en veel minder op producties. De integratie van het vormingstheater met het onderwijs loopt voor een aantal groepen niet echt gemakkelijk.

Pas eind jaren zestig heeft het jeugdtheater zich van zijn juk ontdaan, namelijk het onderwijs.²⁶⁰

6.3.3 De jaren zestig: het kind bepaalt

Omstreeks de jaren vijftig is de aandacht volledig gericht op het individu en zijn of haar ontwikkelingsmogelijkheden. Dat geldt voor de spel-les, maar ook voor het productietoneel. Er is sprake van een didactisch jeugdtheater. In de jaren zestig en zeventig heerst er een tendens die meer vanuit een kind zelf vertrekt. Men begint meer vanuit een kind te denken maar in het verlengde van de vormingsdoelen.²⁶¹

Eind jaren zestig en begin jaren zeventig ontstaat er een anti-autoritair kindertheater waarin kinderen zelf het gehele spel, tot in het kleinste detail, bepalen.²⁶²

Volgens Ton Panken is het mooiste anti-autoritair kindertheater *La cita degli animali* (1970) van het Teatro Stabile di Turino.²⁶³

Deze voorstelling is door kinderen zelf bedacht en heeft als thema de verhoudingen tussen kind en ouders en tussen kind en volwassenen. Het stuk heeft geen logische opbouw, maar is een aaneenschakeling van losse scènes. In deze scènes spelen de kinderen de ervaringen, dromen en wensen uit die zij zelf ervaren in hun omgang met ouders en andere volwassenen. Alles wordt door de kinderen zelf bedacht en in groepen uitgeprobeerd. De rol van de

²⁵⁸ Theo Vesseur aangehaald in PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.128.

²⁵⁹ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.128.

²⁶⁰ Samengevat uit *ibid.*, p.95.

²⁶¹ BERGSMA, Tjiske, “Als kinderen in hun onderbroek in een voorstelling staan...” in: *Theater & Educatie: Prachttheater of snertheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.95.

²⁶² PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.111.

²⁶³ *Ibidem.*

*(volwassen) regisseur beperkt zich tot het aanreiken van dramatische middelen om ideeën van de kinderen (beter) vorm te geven.*²⁶⁴

Men wil een gesprek aangaan met een kind en een kind alle ruimte geven om zijn mogelijkheden te vergroten door middel van spel. Er worden stukken gemaakt door kinderen waarbij de regisseur een soort begeleider is.²⁶⁵ De leidraad voor dit anti-autoritair kindertheater is een tekst van de Franse studentenrevolte aan het eind van de jaren zestig: “*Het is verboden te verbieden!*”²⁶⁶

6.3.3.1 *Emancipatorisch theater*²⁶⁷

Al gauw blijkt dat een kind snel beïnvloed raakt door het volwassen denken dat aan de basis ligt van het emancipatorisch kindertheater, dat begin jaren zeventig zijn opmars kent. Het emancipatorisch kindertheater is een theater voor en/of door kinderen, waarbij het accent ligt op de mogelijkheden die dit theater aan een kind biedt om tot concrete veranderingsperspectieven te komen. Dit theater legt de volgende accenten:

In de eerste plaats zien we een verschuiving in de plaats van de opvoering. De theatergroepen gaan de kinderen in hun eigen omgeving gaan opzoeken. Ten tweede verandert de positie van een kind in het jeugdtheater. Het directe contact tussen kind en volwassen speler is vermoedelijk nooit zo groot geweest. Men overlegt alles met de kinderen over de thema's en de regie, laat de producties beoordelen door kinderjury's, betreft kinderen bij de vormgeving van de voorstelling en schenkt veel tijd en aandacht aan de nabespreking met groepen kinderen. Ook in de voorstelling zelf wordt het contact met kinderen niet geschuwd. Het derde belangrijke accent ligt op de keuzes van de thema's en onderwerpen. Men geeft een voorkeur aan die thema's en die onderwerpen waarmee een kind direct geconfronteerd wordt en waar mogelijke veranderingsperspectieven kunnen worden afgedwongen. Een vierde verworvenheid van dit emancipatorisch kindertheater is dat men zich bewust wordt van de verschillen in perspectieven van groepen kinderen die men kan

²⁶⁴ Ibid., p.111-112.

²⁶⁵ BERGSMA, Tjiske, “Als kinderen in hun onderbroek in een voorstelling staan...” in: *Theater & Educatie: Prachttheater of snertheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.95.

²⁶⁶ PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998, p.112.

²⁶⁷ Samengevat uit *ibid.*, p.112-116.

onderscheiden. De mogelijkheden voor kinderen om tot verandering te komen, zijn niet voor elk kind gelijk. Het ‘kind-zijn’ is voor elk individueel kind en voor de onderscheiden groepen kinderen anders.

Door het emancipatorisch theater wordt het contact tussen kind en volwassene intensiever, maar onder invloed van de economische veranderingen in de jaren tachtig verdwijnt langzamerhand dit soort kindertheater.²⁶⁸

6.3.4 Kindertheater terug op het Vlaamse theatermenu

Tijdens de jaren zestig herrijst in Vlaanderen het kindertheater.²⁶⁹ In die periode, meer bepaald in 1963, wordt Eva Gerretsen – beter gekend als Eva Bal – door haar toekomstige echtgenoot Guus Bal uit het Nederlandse Den Haag naar België gevraagd.²⁷⁰ Zij krijgt van ‘de Nationale Dienst voor de Jeugd’ de opdracht te zoeken naar nieuwe wegen in het jeugdtheater. In de daaropvolgende jaren werkt Eva Bal zowat met alle leeftijden en sociale categorieën, maar het werk blijft beperkt tot kortstondige opdrachten, zoals een schoolfeest of een jubileum van een jeugdbeweging.²⁷¹

Na deze periode creëert ze een tijdje voor ‘het Brusselse Kamertoneel’.²⁷² Tijdens deze producties ontstaat er een kleine kern van acteurs die min of meer dezelfde ideeën delen over theater in het algemeen en over jeugdtheater in het bijzonder. Allen dromen ze van een dramacentrum waarin kinderen, jongeren en volwassenen kunnen samenwerken.²⁷³

Deze dromen rijpen in een periode waar kunst als een profeet van bewustwording wordt gezien.

In de jaren zeventig is politiek bewustmakend theater troef en staat theater meer in het teken van de boodschap dan van de artistieke opdracht. Theatergroepen als Stekelbees en Vuile Mong en de Vieze Gasten voelen zich geroepen om het

²⁶⁸ BERGSMA, Tjiske, “Als kinderen in hun onderbroek in een voorstelling staan...” in: *Theater & Educatie: Prachttheater of snertheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.95.

²⁶⁹ BOER, Christien, “Is dit voor kinderen? Jeugdtheater in Vlaanderen en Nederland”, in: *Ons Erfdeel*, jrg.40, nr.2, 1997, p.197.

²⁷⁰ MIGOM, Béa, *Feest. Alles ligt open en de toekomst eerst*, Brussel, FEVECC, 2000, p. 17.

²⁷¹ Samengevat uit VAN ACHTER, Gerda, *Het speeltheater: een stimulans voor nieuw jeugdtheater in Vlaanderen*, Gent, Diss. Lic., 1984, p.6.

²⁷² VAN STEENBERGHE, Els, “Kinderlijk Gent. Portret van een jeugdtheaterlandschap”, in: ALLEGAERT, Patrick (red.), *De speler en de strop: tweehonderd jaar theater in Gent*, Gent, Snoeck, 2005, p.54.

²⁷³ Samengevat uit VAN ACHTER, Gerda, *Het speeltheater: een stimulans voor nieuw jeugdtheater in Vlaanderen*, Gent, Diss. Lic., 1984, p.6-8.

jeugdtheater, dat toentertijd in de marge van het theaterlandschap lag, uit de stroperige brei te halen. Zij gaan kunst naar het volk brengen en de jeugd opruien in belang van de linkse zaak.²⁷⁴

6.3.4.1 *Meespeelvoorstellingen*

Het jeugdtheater vormt vóór de jaren zeventig het medium van tot schuldeloosheid geamputeerde sprookjes. Kinderen worden verondersteld in een utopisch jeugdland te vertoeven, waar zij de harde verantwoordelijkheden van volwassenen kunnen ontvluchten.²⁷⁵ Deze ‘aparte’ kinderwereld is een burgerlijke constructie, het ‘dom-en-lief’ houden van kinderen een perfide overheersingstechniek. De jeugdtheatermakers van de jaren zeventig vinden dat kinderen aan sociale en politieke emancipatie toe zijn.²⁷⁶ De sprookjes verdwijnen om plaats te maken voor een realistische verbeelding van actuele politieke en maatschappelijke thema’s. Emancipatie en democratisering zijn inhoudelijke thema’s die zich eveneens vertalen in de vorm. De vierde wand wordt geslecht om te experimenteren met de mogelijkheid om kinderen inspraak te geven in het verloop van een voorstelling.²⁷⁷

6.3.4.2 *Ontstaan van het Speeltheater Gent*

Ook Eva Bal situeert zich in linkse politieke hoek²⁷⁸ en laat zich medio jaren zeventig opmerken met haar voorstelling *Vreemd kind in je straat* (1975-1976). De eerste voorstelling waarin kinderen in het professionele theatercircuit op de planken staan. De voorstelling, in een hedendaags opzicht, hanteert het klassiek

²⁷⁴ Samengevat uit ALLEGAERT, Patrick; “De ernst van onernst. Kindertheater in Vlaanderen”, in: ALLEGAERT, Patrick; DE VUYST, Hildegard; DE WEERDT, Kristel, *Klein geschut. Opstellen over kindertheater*, Brussel, Vlaams theater instituut, 1992, p.6-9.

²⁷⁵ BOER, Christien, “Is dit voor kinderen? Jeugdtheater in Vlaanderen en Nederland”, in: *Ons Erfdeel*, jrg.40, nr.2, 1997, p.197-198.

²⁷⁶ ALLEGAERT, Patrick, “De ernst van onernst. Kindertheater in Vlaanderen”, in: ALLEGAERT, Patrick; DE VUYST, Hildegard; DE WEERDT, Kristel, *Klein geschut. Opstellen over kindertheater*, Brussel, Vlaams theater instituut, 1992, p.9.

²⁷⁷ BOER, Christien, “Is dit voor kinderen? Jeugdtheater in Vlaanderen en Nederland”, in: *Ons Erfdeel*, jrg.40, nr.2, 1997, p.198.

²⁷⁸ ALLEGAERT, Patrick; “De ernst van onernst. Kindertheater in Vlaanderen”, in: ALLEGAERT, Patrick; DE VUYST, Hildegard; DE WEERDT, Kristel, *Klein geschut. Opstellen over kindertheater*, Brussel, Vlaams theater instituut, 1992, p.9.

format van musical, maar de thema's en drijfveren komen van de kinderen zelf en dat is nieuw.²⁷⁹

Iets later zit Eva Bal rond de tafel met een kern van acteurs die dezelfde visie delen over theater en jeugdtheater.²⁸⁰ Ze smeden plannen om een oude droom van Eva Bal te realiseren: een dramacentrum voor kinderen en jongeren, een plek voor talent op de rand van het nest, een open huis voor jonge kunst waarbij theater voor en door jonge mensen centraal staat.²⁸¹ Gedurende twee jaar werkt Eva Bal samen met Raymond Bossaerts, Mia Grijp, André Vermaerke en Josse De Pauw een uniek plan uit. Het bestaat uit vier punten. Als eerst puntje staat het maken van eigen producties op basis van improvisatie door professionele acteurs voor kinderen, tieners en families. Het tweede planpunt omvat het maken van eigen producties met kinderen en tieners en dit in samenwerking met beroepsmensen. Ook willen zij dramalessen organiseren voor tieners en kinderen. Hun droomlijstje sluiten ze af met het verlangen binnen dit geheel ook een documentatiecentrum op te richten.²⁸²

Het Speeltheater Gent ziet het levenslicht in 1978. Aangezien er nog geen kunstencentra bestaan, wordt het Speeltheater Gent slechts gesubsidieerd als gezelschap. Enkel het maken van eigen producties voor en met kinderen en het opzetten van theaterateliers met kinderen en jongeren is mogelijk. Het is wachten op een eigen nest vooraleer ze van start kunnen gaan met het uitnodigen van gastproducties in hun nederig huis.²⁸³

Kinderen en theater spelen voortaan een hoofdrol in het leven van Eva Bal. Met haar overredingskracht en haar bekende thematische improvisatietechnieken vindt ze als het ware theater voor en door kinderen uit in Vlaanderen.²⁸⁴

²⁷⁹ TINDEMANS, KLAAS, "Waar begint het landschap? BRONKS maakt tien jaar theater voor jonge mensen", in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p. 43.

²⁸⁰ VAN ACHTER, Gerda, *Het speeltheater: een stimulans voor nieuw jeugdtheater in Vlaanderen*, Gent, Diss. Lic., 1984, p.8.

²⁸¹ <http://www.kopergietery.be/website/main.html> (laatst geraadpleegd op 16 juli 2007).

²⁸² Samengevat uit VAN ACHTER, Gerda, *Het speeltheater: een stimulans voor nieuw jeugdtheater in Vlaanderen*, Gent, Diss. Lic., 1984, p.8-9.

²⁸³ BAETEN, Marleen; VAN LOOY, Wouter, "Huisje kunst. Kinderkunstencentra?", in: *Etcetera*, jrg.15, nr.62, p.53.

²⁸⁴ MIGOM, Béa, *Feest. Alles ligt open en de toekomst eerst*, Brussel, FEVECC, 2000, p. 17.

6.3.5 Het kindertheater in de jaren tachtig: een experimentele fase

De artistieke morele vrijplaats dat het jeugdtheater in de jaren zeventig en tachtig blijkt te zijn, krijgt in de loop van de jaren tachtig een artistiek experimentele tint.²⁸⁵ Het vormingstheater van de jaren zeventig wil paradoxaal kinderen en jongeren bevrijden van de betutteling aan de hand van een pedagogisch verantwoorde instelling. In de jaren tachtig ziet men in Vlaanderen binnen het kinder- en jeugdtheater de vormingkoorts wijken. Kindertheatermakers worden in de eerste plaats theatermakers en geen onderwijzers of sociale werkers.²⁸⁶

In het hele theaterlandschap is er een terugkeer naar professionele specialisatie en worden theatrale vormen herontdekt. Jeugdtheatermakers zijn van mening dat kinderen in staat zijn meer te begrijpen dan volwassenen vermoeden en laten het realisme varen in ruil voor de metafoor. Zij gaan experimenteren. Absurdistische teksten, associatieve dramaturgie en abstracte vormgeving krijgen samen met de integratie van verschillende kunstdisciplines de overhand. Taal wordt één van de uitdrukkingsmiddelen, naast muziek, beweging en vormgeving. Samen bieden ze een meer caleidoscopische visie op de werkelijkheid.²⁸⁷

De discussie ‘is dit wel voor kinderen’ laait op en deels is deze twijfel gegrond, maar experimenteren is nodig om vernieuwing te brengen.²⁸⁸ Het artistieke wordt boven het pedagogische geplaatst en kinderen krijgen een stem. Er wordt gecreëerd vanuit een kind, vanuit het denken van een kind, vanuit een noodzakelijk kindperspectief. Sindsdien ontspruit er een specifieke theatertaal en geen pedagogische taal.²⁸⁹

Kindertheater evolueert aldus van pedagogie over politiek naar artistiek theater. Volgens Ignace Cornelissen komt dit door het veranderen van de behoeftes van kinderen.²⁹⁰

²⁸⁵ VAN STEENBERGHE, Els, “Kinderlijk Gent. Portret van een jeugdtheaterlandschap”, in: ALLEGAERT, Patrick (red.), *De speler en de strop: tweehonderd jaar theater in Gent*, Gent, Snoeck, 2005, p.53.

²⁸⁶ Samengevat uit ALLEGAERT, Patrick; “De ernst van onernst. Kindertheater in Vlaanderen”, in: ALLEGAERT, Patrick; DE VUYST, Hildegard; DE WEERDT, Kristel, *Klein geschut. Opstellen over kindertheater*, Brussel, Vlaams theater instituut, 1992, p.10-11.

²⁸⁷ Samengevat uit BOER, Christien, “Is dit voor kinderen? Jeugdtheater in Vlaanderen en Nederland”, in: *Ons Erfdeel*, jrg.40, nr.2, 1997, p.198-200.

²⁸⁸ Ibid, p.199.

²⁸⁹ VAN STEENBERGHE, Els i.s.m. MIGOM, Béa, “In de ban van de grens”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.12.

²⁹⁰ KWANTEN, Koen, *Kunst of vliegwerk. Kinder- en jeugdtheater in culturele centra*, Brussel, FEVECC, 1992, p.16.

“Hun behoeften (van de kinderen) zijn veranderd, dus moet ook het theater als vanzelfsprekend evolueren. Rond de eeuwwisseling hadden de kinderen nood aan onderwijs; in de jaren zestig wilden ze vooral geïnformeerd worden. Een kind van vandaag wil meer dan louter geanimeerd worden, het wil dieper graven, het wil kunst!”²⁹¹

In Vlaanderen zijn het vooral Eva Bal en Guy Cassiers die het jeugdtheater tot grote artistieke bloei brengen.²⁹² Stekelbees en Speeltheater Gent kiezen voor de optie van een professionele werking, van een kwalitatieve standaard en van een eigengereide attitude. Een houding die hand in hand gaan met erkenning en subsidiëring door de overheid.²⁹³

6.3.6 Jaren negentig: erkenning van het kindertheater als volwaardig artistiek medium

Eind jaren tachtig vindt het jeugdtheater dat het tijd is om door de overheid ernstig genomen te worden. Zij eisen meer aandacht voor de specificiteit van het jeugdtheater, een positieve discriminatie bij de subsidies en de erkenning van nieuwe gezelschappen.²⁹⁴

Interesse vanuit de theaterwereld is in ieder geval wel aanwezig. Nadat Jan Ritsema in 1989 *Het heengaan* maakt – een voorstelling met jongeren waarin een onbezoedelde authenticiteit, fysiek en mentaal, staat tegenover absolute beheersing van anatomische en mechanische wetmatigheden – komt er een stroom van jongerenvoorstellingen op gang.²⁹⁵ Elke gerespecteerde theatermaker voelt plotseling de drang om met kinderen te werken²⁹⁶ en allen nemen ze die vermeende naturel als uitgangspunt. Het lijkt alsof de manipulerende hand van de

²⁹¹ Ignace Cornelissen aangehaald in KWANTEN, Koen, *Kunst of vliegwerk. Kinder- en jeugdtheater in culturele centra*, Brussel, FEVECC, 1992, p.16.

²⁹² RUMMENS, Tom; VANHAESEBROUCK, Karel; VERSYP, Mieke, “Over schotten, grenzen en hokjes”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.184.

²⁹³ KWANTEN, Koen, *Kunst of vliegwerk. Kinder- en jeugdtheater in culturele centra*, Brussel, FEVECC, 1992, p.17.

²⁹⁴ RUMMENS, Tom; VANHAESEBROUCK, Karel; VERSYP, Mieke, “Over schotten, grenzen en hokjes”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.185-186.

²⁹⁵ TINDEMANS, Klaas, “Waar begint het landschap? BRONKS maakt tien jaar theater voor jonge mensen”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.43.

²⁹⁶ MIGOM, Béa, *Feest. Alles ligt open en de toekomst eerst*, Brussel, FEVECC, 2000, p.28.

regisseur wordt weggeredeneerd en het romantische idee van de spontaniteit bijna ideologisch moet benadrukt worden.²⁹⁷

Het inhaalmanoeuvre vanwege de overheid komt er pas met het nieuwe podiumkunstendecreet (1993) waardoor bij de verdeling van de subsidies een positieve discriminatie plaatsvindt tegenover het jeugdtheater. Als logisch gevolg ontstaat de nood aan (kinder)kunstencentra, waar het publiek een diversiteit aan kunstvormen kan ontdekken en ondergaan.²⁹⁸ Deze kunstencentra komen er in de loop van de jaren negentig. Sinds 1993 zijn De Kopergietery en Villanella erkend als kinderkunstencentra²⁹⁹ en gedurende de jaren die daar op volgen, vervolledigen BRONKS en HETPALEIS het lijstje.³⁰⁰

6.3.6.1 *Kinderkunstencentra*

Het zou onjuist zijn om over ‘dé kinderkunstencentra’ te spreken.³⁰¹ Er bestaat geen nieuw, groots globaal theoretisch model voor Vlaanderen. De kinderkunstencentra hebben deze naam verworven omwille van het eigentijdse, multidisciplinaire en artistieke karakter van de voorziene activiteiten. Toch zijn ze niet gelijk aan elkaar. Elk hebben ze hun eigen ontstaansgeschiedenis in een specifieke artistieke en plaatselijke grootstedelijke context.³⁰² Het enige gemeenschappelijke dat deze centra bezitten, is een groeiende complexiteit aan taken en functies die ze opnemen en de verrijking van het culturele landschap dat ze met zich meebrengen.³⁰³ Hun accenten inzake doelstellingen, doelgroepen en werking verschillen duidelijk van elkaar omdat deze een organische ontstaansgeschiedenis kennen.³⁰⁴

²⁹⁷ TINDEMANS, Klaas, “Waar begint het landschap? BRONKS maakt tien jaar theater voor jonge mensen”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.43.

²⁹⁸ MIGOM, Béa, *Feest. Alles ligt open en de toekomst eerst*, Brussel, FEVECC, 2000, p.27.

²⁹⁹ BAETEN, Marleen; VAN LOOY, Wouter, “Huisje kunst. Kinderkunstencentra?”, in: *Etcetera*, jrg.15, nr.62, p.53.

³⁰⁰ MIGOM, Béa, *Feest. Alles ligt open en de toekomst eerst*, Brussel, FEVECC, 2000, p.35

³⁰¹ BAETEN, Marleen; VAN LOOY, Wouter, “Huisje kunst. Kinderkunstencentra?”, in: *Etcetera*, jrg.15, nr.62, p.53.

³⁰² DE FEYTER, Johan, “Geen getto’s voor het jeugdtheater. De ‘kinderkunstencentra’ doorgelicht”, in: *Etcetera*, jrg.11, nr.41, 1993, p.26.

³⁰³ BAETEN, Marleen; VAN LOOY, Wouter, “Huisje kunst. Kinderkunstencentra?”, in: *Etcetera*, jrg.15, nr.62, p.53.

³⁰⁴ DE FEYTER, Johan, “Geen getto’s voor het jeugdtheater. De ‘kinderkunstencentra’ doorgelicht”, in: *Etcetera*, jrg.11, nr.41, 1993, p.26.

6.3.6.1.1 Vier kinderkunstencentra: hun geschiedenis toegelicht

Kopergietery

Kopergietery is gegroeid uit Eva Bal's Speeltheater dat in 1978 wordt gesticht. Eva Bal kiest van bij het begin expliciet als uitgangspunt: kunstenaars bijeenbrengen om multidisciplinaire producties uit te brengen.³⁰⁵ Het werk van Eva Bal evolueert steeds meer naar een proces dat niet zozeer probeert om een aangename vorm te vinden of een 'leuke voorstelling' neer te zetten, maar het wil een spontane theatraliteit van kinderen blootleggen en tonen.³⁰⁶

Als geen een heeft Eva Bal een neus voor nieuwe vormen en tendensen.³⁰⁷ Steeds gaat ze op zoek naar nieuwe uitgangspunten. Met *De tuin* (Speeltheater, 1991-1992) bijvoorbeeld brengt ze voor het eerst een multiculturele voorstelling, niet als een modieuze ingeving maar met enthousiaste allochtone kinderen uit de multiculturele Gentse volksbuurten, vertrekkend vanuit hun eigen taal en cultuur.³⁰⁸ Deze kinderen zijn niet zonder meer op het toneel gezet. De makers zijn eerst met hen op vertrouwelijke voet gekomen en hebben uitgebreid geluisterd naar hun verhalen. Daaruit heeft een professionele schrijfster een keuze gemaakt. Zo krijgen de kinderen hun eigen verhalen terug, in hun eigen taal, maar in een dramaturgisch zinvol geheel geplaatst. Met het spel gebeurt hetzelfde. De eigen motoriek van de kinderen, die ook een verhaal over hun verleden vertelt, wordt hen in gestileerde vorm teruggegeven. Het resultaat is een professioneel ogende voorstelling met een sterke zeggingskracht.³⁰⁹

Ook het choreograferen van jonge lichamen, van kinderlichamen, ontrolt zich in het Speeltheater tot een betekenisvolle piste. Choreograaf Ives Thuwis (Kopergietery) mag worden beschouwd als fakkeldrager in het creëren van dans voor en met jongeren. Kopergietery plaatst jonge lichamen in choreografische

³⁰⁵ BOER, Christien, "Is dit voor kinderen? Jeugdtheater in Vlaanderen en Nederland", in: *Ons Erfdeel*, jrg.40, nr.2, 1997, p.200.

³⁰⁶ TINDEMANS, KLAAS, "Waar begint het landschap? BRONKS maakt tien jaar theater voor jonge mensen", in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.43.

³⁰⁷ MIGOM, Béa, *Feest. Alles ligt open en de toekomst eerst*, Brussel, FEVECC, 2000, p.23.

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ BOER, Christien, "Is dit voor kinderen? Jeugdtheater in Vlaanderen en Nederland", in: *Ons Erfdeel*, jrg.40, nr.2, 1997, p.203.

statements. Ondertussen verrijken ook BRONKS en FABULEUS dit landschap met dansvoorstellingen.³¹⁰

Na vijftien jaar wachten vindt Speeltheater Gent zijn vaste stek in een oud fabriekspand, een kopergietery. In maart 1994 wordt Kopergietery feestelijk geopend. Met een eigen huis kan Kopergietery zijn derde receptieve pijler realiseren. Naast theater maken voor en door kinderen en de wekelijkse theaterateliers met kinderen en jongeren, kunnen nu ook gezelschappen uit het binnen- en buitenlandse (jeugd)theatercircuit worden uitgenodigd.³¹¹ Deze plek bloeit open tot het Mekka voor jong theatergeweld.³¹²

Eva Bal haar levenswerk is uitgegroeid tot Speeltheater, een productiekern én Kopergietery als receptieve kern voor diverse disciplines en kunstvormen, waar ook ruimte is voor het actief werken met jonge mensen van acht tot vijftwintig jaar.³¹³ In 2001 doopt Speeltheater zichzelf definitief om tot Kopergietery, maar blijft de dynamische koers verder zetten. Een andere betekenisvolle stap wordt gezet in 2004. Regisseur Johan De Smet neemt de fakkel over van Eva Bal. Hij wordt artistiek directeur van Kopergietery. Eva Bal blijft als artistiek adviseur en legt zich opnieuw toe op haar grootste liefde: creëren met kinderen.³¹⁴

BRONKS

BRONKS wordt eind 1991 opgericht.³¹⁵ Het initiatief komt van Oda Van Neygen naar aanleiding van het feit dat de Vlaamse kinderen in Brussel hun theaterstek kwijtraken. Begin jaren negentig beslist de Beursschouwburg zijn jeugdruimte te laten voor wat het is en Oda van Neygen krijgt haar ontslag. Voor haar betekent dit de doorslag om een nieuwe, zelfstandige structuur op poten te zetten: BRONKS.³¹⁶

³¹⁰ VAN STEENBERGHE, Els; MIGOM, Béa, "In de ban van de grens", in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.22.

³¹¹ <http://www.kopergietery.be/website/main.html> (laatst geraadpleegd op 17 juli 2007)

³¹² VAN STEENBERGHE, Els, "Kinderlijk Gent. Portret van een jeugdtheaterlandschap", in: ALLEGAERT, Patrick (red.), *De speler en de strop: tweehonderd jaar theater in Gent*, Gent, Snoeck, 2005, p.54.

³¹³ MIGOM, Béa, *Feest. Alles ligt open en de toekomst eerst*, Brussel, FEVECC, 2000, p.30.

³¹⁴ VAN STEENBERGHE, Els, "Kinderlijk Gent. Portret van een jeugdtheaterlandschap", in: ALLEGAERT, Patrick (red.), *De speler en de strop: tweehonderd jaar theater in Gent*, Gent, Snoeck, 2005, p.55.

³¹⁵ <http://www.bronks.be> (laatst geraadpleegd op 18 juli 2007).

³¹⁶ MIGOM, Béa, *Feest. Alles ligt open en de toekomst eerst*, Brussel, FEVECC, 2000, p.35.

De ‘verrijzenis’ van het jeugdtheater wordt in de verf gezet door een spraakmakend festival.³¹⁷ Een festival dat op vandaag nog steeds het uithangbord van BRONKS vormt. Op het festival toont BRONKS belangwekkende producties van het afgelopen seizoen en veelbelovend nieuw werk van andere gezelschappen.³¹⁸ Tijdens het tweede BRONKSfestival, in 1993, gaan er ook twee (co)producties van BRONKS in première: *Terugblik misschien* van Paul Peyskens, *Of scheikunde* van Patrick Jordens. BRONKS kan zich meteen meten met de groten van jeugdtheater in de Nederlanden, en dat valt goed mee.³¹⁹ Sindsdien spelen er elk festival een paar van de BRONKSproducties, waarvan sommige hernemingen zijn en andere premières. Er gaat steeds minstens één BRONKS-productie in première. Ook het prille resultaat van workshops met kinderen wordt gepresenteerd en er wordt altijd een stevige portie randanimatie voorzien, zoals bijvoorbeeld lezingen, installaties, open repetities.³²⁰

De rode draad die gevormd wordt in tien jaar BRONKSfestival is het dringend verlangen om zowel het publiek als de theatermakers te overtuigen van de brede reikwijdte van het begrip ‘kinder- en jeugdtheater’. Het is geen formule, het is een context die zich voortdurend ontwikkelt en zichzelf steeds anders definieert. Bovendien is geleidelijk de zekerheid gegroeid dat de eigen producties van BRONKS alle confrontaties aankunnen: met de beste uit de rest van het landschap, en vooral met zeer kritische beschouwers, met veeleisende kinderen en onrustige jongeren.³²¹

De eerste jongerenproducties binnen BRONKS worden gecreëerd door Paul Peyskens. De samenwerking tussen Peyskens en Oda Van Neygen is reeds ontstaan in de Beursschouwburg in Brussel. Zijn theaterfilosofie handelt omtrent de illusies binnen het theater. Hij voert twijfel op die precies aansluit bij het traject

³¹⁷ TINDEMANS, Klaas, “Verruiming. Het fenomeen van de BRONKSfestivals”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.51.

³¹⁸ <http://www.bronks.be> (laatst geraadpleegd op 18 juli 2007).

³¹⁹ TINDEMANS, Klaas, “Verruiming. Het fenomeen van de BRONKSfestivals”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.51.

³²⁰ <http://www.bronks.be> (laatst geraadpleegd op 18 juli 2007).

³²¹ TINDEMANS, Klaas, “Verruiming. Het fenomeen van de BRONKSfestivals”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.57.

dat zijn spelers afleggen: geënceneerde pedagogiek, op het randje van de manipulatie. In 1997 beslist Oda Van Neygen om de productiepolitiek van BRONKS te verruimen, zowel naar het publiek als naar de makers toe. Dit betekent het einde van een vruchtbare samenwerking met Paul Peyskens. Deze Peyskens-episode heeft in het verhaal van BRONKS als broedplaats voor theatermakers vele sporen nagelaten. Er is, op heel vanzelfsprekende wijze, duidelijk gemaakt hoe theater de brutaliteit en de pijn van de leefwereld van jongeren kan verbinden met abstracte schoonheid. BRONKS verwerft zowel inzicht in de processen die dit ‘chemisch huwelijk’ tussen naakt (zelf)bewustzijn en vormelijke verfijning opleverde.³²²

De jongerenproducties van BRONKS zijn, op één uitzondering na, nooit als expliciet sociaalartistiek project opgezet: enkel de autonome artistieke motivering van maker en jongeren telt. *Of Scheikunde* (1993) vormt de uitzondering op de regel. Het is een productie van de toenmalige BRONKStheaterpedagoog Patrick Jordens. In *Of Scheikunde* (1993) halen de spontane, amper opgepoetste ‘betekenissen’ van kinderen, pubers én volwassenen, het op sociale evenwichten die in zo’n groep altijd meespelen en die soms het geheel overschaduwden. Hier zorgt die balans juist voor een meerwaarde en kunnen met name de generatieverschillen goed uitgebuit worden³²³

BRONKS staat eveneens, al van bij de oprichting, in voor een stevige educatieve werking binnen de schoolmuren.³²⁴ BRONKS is dan ook de afkorting van BRussel-ONderwijs-KunSt. De moeizame relatie tussen cultuur en onderwijs vormt de context voor het grotendeels onzichtbare werk van de theaterpedagogen van BRONKS.³²⁵

Vanaf 1995 beperkt de doelgroep van de DynaMo2-projecten zich niet langer tot de kinderen van de lagere school. Inne Goris werkt met kleuters en Mieja Hollevoet met jongeren uit het secundair onderwijs. Daarbij gaat bijzondere aandacht naar initiatieven in het technisch onderwijs en het beroepsonderwijs. Zij

³²² Samengevat uit TINDEMANS, KLAAS, “Waar begint het landschap? BRONKS maakt tien jaar theater voor jonge mensen”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.17-19.

³²³ Ibid., p.42-43.

³²⁴ <http://www.bronks.be> (laatst geraadpleegd op 18 juli 2007).

³²⁵ BAETEN, Marleen, “Een zotte wind”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.88.

start met het succesvolle Eendagjestheater, een initiatief waarbij een groep leerlingen onder leiding van enkele kunstenaars gedurende één dag in kleinere subgroepen aan een voorstelling werkt. Elke subgroep levert zijn bijdrage tot de voorstelling die 's avonds aan het publiek gepresenteerd wordt. Vanaf 1996 zijn er ook intensieve projecten met toekomstige leerkrachten, zoals het HoBo-project.³²⁶

Uit het jaarverslag van 1998 blijkt dat de school een weinig vruchtbare werkplek is en wordt er beslist om de samenwerking stop te zetten. BRONKS concentreert zich weer op de persoonlijke opvang van het scholenpubliek, inleidingen en nagesprekken en korte, prikkelende projecten rond voorstellingen³²⁷

BRONKS heeft vanuit de kunstwereld een hervorming van de onderwijspedagogie willen doorvoeren, maar is tegen de macht van de heersende pedagogische systemen aangeboden. Reden te meer voor BRONKS om de relatie tussen de pedagogische werking en de artistieke werking opnieuw te versterken. De pedagogische werking wordt opnieuw een toetssteen voor het artistieke werk en een aanmoediging van een open kijkhouding.³²⁸

Naast het creëren van producties en het banden smeden tussen onderwijs en cultuur, biedt BRONKS ook ateliers en workshops aan.³²⁹ In 1993 wordt gestart met een 'nieuwe kinderkamer', TUMULT genaamd. Het is een verzamelnaam voor alle ateliers die BRONKS voor kinderen en jongeren organiseert buiten de onderwijscontext. Het zijn geen dramacursussen. De ontmoeting en samenwerking met een artiest staat centraal. Sommige ateliers blijven beperkt tot een korte maar stevige ontmoeting, andere groeien uit tot een productie.³³⁰

Daarnaast zijn er de werkplaatsen die een broedplaats vormen van BRONKS als theaterproducent.³³¹ Het is een instrument om theatermakers, in een vrij beschermde omgeving zonder grote prestatiedruk, zin te laten krijgen in het

³²⁶ Samengevat uit *ibid.*, p.89.

³²⁷ *Ibid.*, p.92.

³²⁸ *Ibid.*, p.98.

³²⁹ TINDEMANS, KLAAS, "Waar begint het landschap? BRONKS maakt tien jaar theater voor jonge mensen", in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.46.

³³⁰ BAETEN, Marleen, "Een zotte wind", in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.93.

³³¹ TINDEMANS, KLAAS, "Waar begint het landschap? BRONKS maakt tien jaar theater voor jonge mensen", in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.46.

werken met en voor kinderen.³³² Het betekent een eerste oversteek, voor vele acteurs uit de jongste generatie naar een publiek van kinderen, soms zelf met de allerjongsten. Meestal leiden deze werkplaatsproducties tot niets, op *Hoe mooi is Villapperzele?* (1996) na. De meer beeldende of performance-achtige projecten die op de festivals getoond worden, zijn nog het meest interessant. Ook dit blijft zonder verder concreet gevolg, maar het zijn wel krachtige statements over het aftasten van grenzen, goed aansluitend bij de ideeën van BRONKS omtrent de ‘volwassenheid’ van kinderen, dé paradox waar elke jeugdtheatermaker ooit mee te maken moet hebben.³³³

Villanella³³⁴

Villanella komt niet voort uit een reeds bestaand en gesubsidieerd gezelschap, maar uit een project: het festival Kunstonderacht. Dit project maakt deel uit van het grotere festival ‘Antwerpen culturele hoofdstad’ (1993).

Met Kunstonderacht toont Marc Verstappen, artistiek leider van Villanella, dat het niet echt nodig is om kunst van kinderen te huisvesten in een daarvoor speciaal ontworpen ruimte. Villanella exploiteert het voordeel dat voortkomt uit het niet gebonden zijn aan een huis. Het is makkelijker om kunst naar kinderen te brengen dan kinderen naar kunst en het brengen van artistieke producten in vreemde situaties kan trouwens verrassende effecten creëren.

Ook interessant zijn de coöperatieve links die verwezenlijkt kunnen worden met andere kunsthuisen in de stad. Villanella creëert jeugdtheaterprogramma’s voor theaters in Antwerpen of werkt samen met andere kunstorganisaties, zoals bijvoorbeeld het MUHKA. Hieruit blijkt dat de producties niet enkel georiënteerd zijn naar theater toe, maar ook naar muziek en beeldende kunst toe.

HETPALEIS

HETPALEIS is ontstaan uit het Koninklijk Jeugdtheater (KJT), het voormalige jeugdtheater van de stad Antwerpen. Terwijl er in heel het jeugdtheaterlandschap

³³² Ibid, p.48.

³³³ Ibid, p.47.

³³⁴ Samengevat uit VAN LOOY, Wouter, “Art Centres for Children in Flanders”, in: *Carnet*, nr.4, 1996, p.30-31.

grondverschuivingen plaatsvinden, blijft het KJT vasthouden aan het produceren van zeemzoete sprookjes die eindigen in een moraliserend toontje of aan de probleemstukken, die typisch waren in de jaren zeventig, voor jongeren. Kinderen worden nog aangemoedigd om enthousiast mee te doen. Ze mogen af en toe op scène of mogen heel hard roepen vanuit de zaal. Er is duidelijk nood aan vernieuwing en die komt er met de directiewissel in 1997. Barbara Wyckmans neemt het roer over en verandert alles wat veranderd kan worden in het KJT. Zij doopt de logge sprookjesburcht om in HETPALEIS met een volledig nieuwe artistieke invulling. Het wordt een open huis waar allerlei artiesten binnen en buiten lopen. Zonder de titel te claimen is HETPALEIS in twee jaar tijd een kinderkunstencentrum geworden.³³⁵ Jaarlijks ontwikkelt het een waaier aan producties, projecten, presentaties en randactiviteiten in huis, op locatie, in culturele centra en in schouwburgen in én buiten de stad. Het huis kiest voor de diversiteit, de complexiteit en de actualiteit van de stedelijke omgeving als pijlers in een dialoog met makers en publiek. Er worden gemiddeld negen eigen producties en drie coproducties per jaar gemaakt, zowel voor de grote als voor de kleine zaal. Daarnaast nodigt HETPALEIS vaak gastgezelschappen uit.³³⁶

In het kielzog van de tweejarige residentie van ABC (Art Basics for Children) ontstond het project *De Tuin*. Het is een labo voor kinderen dat vol uitdagingen en impulsen zit met de bedoeling hun fantasie en creativiteit te prikkelen. Door de uitbouw van *De Tuin* werkt HETPALEIS aan een versterking van de wisselwerking tussen de producties en de educatieve werking. Kinderen en jongeren laten kennismaken met goede theatervoorstellingen is de voornaamste betrachting van HETPALEIS. Om de website een sterkere dynamiek mee te geven, heeft HETPALEIS onder andere een interactieve ontmoetingsruimte gecreëerd voor en door jongeren waarop ze meningen over voorstellingen kunnen ventileren en van gedachten kunnen wisselen.³³⁷

6.3.6.2 *Andere jeugdtheatergezelschappen en hun geschiedenis*

De jaren negentig worden niet enkel gekenmerkt door het ontstaan van de kinderkunstencentra. De erkenning van het jeugdtheater als een volwaardig

³³⁵ Samengevat uit MIGOM, Béa, *Feest. Alles ligt open en de toekomst eerst*, Brussel, FEVECC, 2000, p.43-44.

³³⁶ Samengevat uit <http://www.vti.be/node/8320> (laatst geraadpleegd op 18 juli 2007).

³³⁷ Samengevat uit <http://www.vti.be/node/8320> (laatst geraadpleegd op 18 juli 2007).

artistiek genre brengt eveneens een bloei van jeugdtheatergezelschappen met zich mee. De bloei doet bestaande gezelschappen van naam en aanpak veranderen, zoals Oud Huis Stekelbees, en brengt nieuwe gezelschappen met zich mee die voor en met kinderen werken, zoals Blauw Vier, Muziektheater Transparant en fABULEUS.

Victoria

Victoria ontstaat uit de chemische reactie tussen de erfenis van Oud Huis Stekelbees enerzijds en de visie van artistiek directeur Dirk Pauwels anderzijds. Het sinds 1975 in Gent residerende theater Stekelbees groeit in de loop der jaren steeds meer uit tot een zuiver kinder- en jeugdtheater. In 1987 wordt Guy Cassiers er artistiek leider. Hij geeft het gezelschap de naam Oud Huis Stekelbees en legt de focus op theater voor kinderen. Slechts een aantal voorstellingen zijn met kinderen. *La Cifra* (1990-1991) is één van de belangwekkendste voorstellingen met kinderen.³³⁸ In 1992 neemt Pauwels de fakkel over van Cassiers. Victoria werd geboren. De beleidswissel heeft heel wat verschuivingen met zich meegebracht. Er wordt een nieuwe werkstructuur opgericht, de doelgroep wordt verschoven naar jonge volwassenen en er wordt komaf gemaakt met de verplichte 'schoolvoorstellingencultuur'. Victoria zet wel de festivaltraditie van Oud Huis Stekelbees voort. Elk jaar opnieuw worden een week lang de resultaten van Victoria's gastvrijheid, coaching, mecenaat en broeifunctie aan het publiek getoond.³³⁹

In het eerste artistieke plan laat Dirk Pauwels zich bijstaan door het artistieke trio Stef Cafmeyer (beeldend kunstenaar), Alain Platel (choreograaf) en Frank Theys (video- en plastisch kunstenaar).³⁴⁰ De huisartiesten volgen hoofdzakelijk hun individuele artistieke driften. De meest opvallende is hier Alain Platel in samenwerking met Arne Sierens. Zij creëren samen *Moeder en Kind* (1995).³⁴¹ De energieke en enthousiaste combinatie van kinderen, jongeren en volwassen acteurs en van dans, zwaar fysiek acteren en een gekuist spreektaaltje bekoort jong en oud.

³³⁸ VAN STEENBERGHE, Els, "La Cifra", in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107,2007, p.8.

³³⁹ <http://www.victoria.be> (laatst geraadpleegd op 17 juli 2007).

³⁴⁰ MIGOM, Béa, *Feest. Alles ligt open en de toekomst eerst*, Brussel, FEVECC, 2000, p.29.

³⁴¹ <http://www.victoria.be> (laatst geraadpleegd op 17 juli 2007).

Deze formule zal het duo Platel-Sierens nog twee maal herhalen (*Bernadetje en allemaal indiaan*). Deze trilogie verovert de wereld.³⁴²

In de tweede subsidieperiode (1996-2000) wordt het ‘huisartiestschap’ verlaten en maakt Victoria de overstap naar een meer gediversifieerde werking. Er volgt een opdeling van de producties in verschillende ploegen. Men heeft de A-ploeg waarin de producties worden samengebracht van ervaren makers.

De B-ploeg is ruimer en meer gediversifieerd. Uit een ruim aanbod kandidaten worden telkens een aantal kunstenaars gekozen die zich in een ruimte naar keuze binnen Victoria mogen nestelen om een project te voltooien. De werkfase wordt steeds afgesloten door een publiek toonmoment.

In de C-ploeg, tenslotte, wordt fris talent in het theatercircuit geïntroduceerd en begeleid. Hiervoor is een systeem uitgewerkt van persoonlijke mentoren. Jonge theatermakers krijgen in opdracht van Victoria de kans begeleiding te genieten van ervaren rotten.

Het seizoen 1999-2000 betekent voor Victoria ongetwijfeld een scharniermoment: er wordt intensief gebrainstormd en een nieuwe formule wordt in gang gezet. Het vernieuwde parcours bestaat uit een eenvoudige, transparante structuur die uit twee delen bestaat: het Menu en het Reservoir. Voortaan wordt de artistieke vrijheid van kunstenaars gegarandeerd in het ‘Menu’. ‘Reservoir’ vormt daarnaast een breed platform met verschillende potentiële werkkaders voor geëngageerde artiesten.³⁴³ Intussen is Victoria ook weg uit het veld van het kindertheater. Ze claimen de titel ook niet. Hun doelstelling is vooral generaties mengen, op de scène en in het publiek. Voor de rest getuigt Dirk Pauwels dat hij steeds op zoek is naar iets nieuws om aan het veld toe te voegen.³⁴⁴

In 2001 wordt ook het Alexis-Dallièrefonds in het leven geroepen, bedoeld om onderzoek naar nieuwe theatrale uitdrukkingsvormen te steunen. Iedere kunstenaar, jong en oud, met de drang een andere richting in te slaan, kan zich aanmelden of door Victoria uitgenodigd worden. Het huis verleent de

³⁴² MIGOM, Béa, *Feest. Alles ligt open en de toekomst eerst*, Brussel, FEVECC, 2000, p.30.

³⁴³ <http://www.victoria.be> (laatst geraadpleegd op 17 juli 2007).

³⁴⁴ MIGOM, Béa, *Feest. Alles ligt open en de toekomst eerst*, Brussel, FEVECC, 2000, p.30.

kunstenaars in kwestie financiële steun opdat deze volledig ongedwongen hun gang kunnen gaan. De enige vereiste is een publiekspresentatie.³⁴⁵

Victoria is zo een geëngageerde experimenteerplek geworden voor jong kunstgeweld waaraan sporadisch, maar daarom niet met minder plezier, jongeren deelnemen.³⁴⁶

De Vieze Gasten

Niet alleen Victoria verandert van structuur en doelstellingen ook de Vieze Gasten verlaten hun politieke strijdvaardigheid. Zij hebben immers in tussentijd als sociaal-artistieke plek in de Brugse Poort, een stevige hedendaagse identiteit verworven. Deze organisatie die het engagement als een dramaturgische rode draad doorheen hun voorstellingen ziet, organiseert op onregelmatige tijden voorstellingen en revues. Kinderen en jongeren worden daarin uitgenodigd om onder de gedreven stimulans van dramadocenten een voorstelling in elkaar te boksen. De Vieze Gasten streven daarbij eerder naar cabaret door kleuters in plaats van voor kleuters.³⁴⁷

Blauw Vier

Samen met Greet Vissers richt Jo Roets in 1991 het gezelschap Blauw Vier op.³⁴⁸ De artistieke tandem Vissers-Roets van Blauw Vier loopt gesmeerd. Door wederzijds bevragen en stimuleren, vullen ze elkaar aan en werken inspirerend. In die periode bereikt Jo Roets een hoogtepunt als theatermaker in de werkelijke zin van het woord. Alhoewel Jo Roets geïnspireerd is door tekst ademt zijn theater toch een bepaalde zintuiglijkheid uit. Peter De Bie heeft ondertussen de zakelijke en promotionele leiding op zich genomen. Hij heeft ook een belangrijke artistieke input. In 2001 gaan Greet Vissers en Jo Roets elk hun eigen weg. Greet gaat freelancen, zowel in het kinder- als in het volwassen- theatercircuit. Jo Roets behoudt de structuur van Blauw Vier. Toch wil hij de naam wijzigen uit eerbied voor de alliantie en de werksfeer met Greet.³⁴⁹ Het gezelschap wordt omgedoopt tot Laika. De naam verwijst niet enkel naar de in de ruimte verdwaalde hond, maar

³⁴⁵ <http://www.victoria.be> (laatst geraadpleegd op 17 juli 2007).

³⁴⁶ VAN STEENBERGHE, Els, "Kinderlijk Gent. Portret van een jeugdtheaterlandschap", in: ALLEGAERT, Patrick (red.), *De speler en de strop: tweehonderd jaar theater in Gent*, Gent, Snoeck, 2005, p.61.

³⁴⁷ Samengevat uit *ibid.*, p.58.

³⁴⁸ <http://www.vti.be/node/8854> (laatst geraadpleegd op 19 juli 2007).

³⁴⁹ MIGOM, Béa, *Feest. Alles ligt open en de toekomst eerst*, Brussel, FEVECC, 2000, p.32

ook naar een gedicht van Judith Herzberg over een hondje op zoek naar zijn baasje.³⁵⁰

Waar Blauw Vier meer exclusief voor kinderen en jongeren creëert, gaat Laika zich meer profileren als een grensgezelschap dat theater maakt voor soms jongere en dan weer oudere toeschouwers.³⁵¹ Laika brengt 'theater der zinnen'. Jo Roets, Peter De Bie en Bart Van den Eynde zijn de grondleggers van dit gezelschap dat beeldrijke producties maakt, gericht op kinderen, jongeren en volwassenen die hun kinderlijke zin voor verwondering nog niet zijn verloren. Net zoals kinderen en tieners kijkt Laika op een open, frisse manier naar de wereld.³⁵²

Inmiddels heeft Laika een stevige reputatie in het buitenland verworven. Producties als *Een dame in de kast*, *Cyrano*, *PEEP&EAT*, *Undeuxdouce*, *Peer* en *Patatboem* reizen de wereld rond. Daaruit zijn lange termijn samenwerkingen ontstaan met Centro Cultural de Belém (Lissabon), Lyric Theatre Hammersmith (Londen), Le Grand Volcan (Le Havre) en enkele culturele hoofdsteden (Rotterdam 2001, Brugge 2002, Lille 2004).³⁵³

Muziektheater Transparant

Muziektheater Transparant is ontstaan in 1994. Het is een productiehuis dat de artistieke grenzen van opera- en muziektheater verkent. Bij de uitwerking van de projecten staat het vocale steevast voorop.³⁵⁴ Ook ligt het accent op het nieuwe. Het nieuwe is een zeer open gebied: de creatie van nieuwe muziektheaterstukken, van nieuwe kameropera's en van vergeten opera's uit het verleden.³⁵⁵

Als algemeen en artistiek directeur vertegenwoordigt Guy Coolen Muziektheater Transparant in vele internationale organisaties. In het artistiek beleid wordt hij bijgestaan door Wouter Van Looy, regisseur en verantwoordelijke voor de jongerenwerking van het huis.³⁵⁶

Binnen het huis ligt de klemtoon op jeugd. Dit wil zeggen dat er plaats is voor nieuwkomers waaraan groeikansen worden geboden.³⁵⁷ Doorstroming en

³⁵⁰ <http://www.vti.be/node/8854> (laatst geraadpleegd op 19 juli 2007).

³⁵¹ VAN STEENBERGHE, Els; MIGOM, Béa, "In de ban van de grens", in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.24.

³⁵² <http://www.vti.be/node/8854> (laatst geraadpleegd op 19 juli 2007).

³⁵³ Ibidem.

³⁵⁴ <http://www.vti.be/node/8015> (laatst geraadpleegd op 19 juli 2007).

³⁵⁵ <http://www.transparant.be/articles.php?id=30&parent=15> (laatst geraadpleegd op 17 juli 2007).

³⁵⁶ <http://www.vti.be/node/8015> (laatst geraadpleegd op 19 juli 2007).

³⁵⁷ <http://www.transparant.be/articles.php?id=30&parent=15> (laatst geraadpleegd op 17 juli 2007).

vernieuwing worden erg belangrijk geacht. Muziektheater Transparant heeft ook een labofunctie waarin jonge artiesten uitgenodigd worden om op structurele basis muziektheater te verkennen of nieuwe impulsen te bieden. Zo is Institute for Living Voice een reizend instituut waar zangers en vocalisten van overal ter wereld en uit verschillende stijlen en tradities worden samengebracht om workshops te geven en te concerteren. In een jaarlijks opgezette zomerstage, krijgen jonge zangers de kans om in professionele omstandigheden een operaproductie te maken.³⁵⁸

fABULEUS

fABULEUS is ontstaan uit het tweejaarlijks Internationaal Theaterfestival voor Jongeren, dat in 1991 zijn eerste editie beleeft. Omdat er een kwalitatieve kloof gaapt tussen sommige buitenlandse afvaardigingen en de Leuvense deelnemers, besluit festivalcoördinator Dirk De Lathauwer een aparte productiestructuur op te zetten met als eerste doel een professioneel omkaderde festivalvoorstelling te creëren. *'t Barre Land* (1995) wordt de eerste eigenlijke fABULEUS-productie.³⁵⁹

De Lathauwer en zijn toenmalige partner-in-crime Jo Huylebroeck stellen vast dat de vluchtigheid van de festivalcontext haaks staat op de ambities die zij hebben. Zij willen namelijk een continue werking uitbouwen waarbinnen jonge acteurs en dansers onder professionele begeleiding producties kunnen maken. Wat later wordt de festivalformule opgeborg en wordt er onder de vleugels van Artforum vzw een aanzet gegeven tot een nieuw fABULEUS. Alle theater- en dansproducties van fABULEUS vertrekken van eenzelfde basisfilosofie, ondanks de specifieke aanpak die de media theater en dans vergen.³⁶⁰ fABULEUS is sinds 1998 een theatergezelschap dat in eerste instantie met jongeren wil werken. Het groeien van fABULEUS binnen de kunsteducatieve, landelijke organisatie vzw Artforum bevestigt de wisselwerking tussen educatie en creatie. Zij geloven dat

³⁵⁸ <http://www.vti.be/node/8015> (laatst geraadpleegd op 19 juli 2007).

³⁵⁹ http://www.fabuleus.be/0607/index.php?option=com_content&task=view&id=68&Itemid=67 (laatst geraadpleegd op 16 juli 2007).

³⁶⁰ Samengevat uit http://www.fabuleus.be/0607/index.php?option=com_content&task=view&id=68&Itemid=67 (laatst geraadpleegd op 16 juli 2007).

jongeren door theaterbelevissen een vorm van ‘kunsteducatie’ onbewust ervaren als een soort van onvermijdelijk maar positief neveneffect.³⁶¹

6.3.7 Kindertheater in het nieuwe millennium

Eind jaren negentig wordt het discours over jeugdtheater beheerst door de “zoektocht naar nieuwe drijfveren”, de “behoefte aan nieuw bloed”, “vernieuwende initiatieven”.³⁶² Een voorbeeld is het binnendringen van de geest van performances in het jeugdtheater, met de installatie-tendens, waarbij de nadruk op een individuele ervaring van de toeschouwer komt te liggen, vaak in een één-op-één relatie met een acteur, in een grote intimiteit en zintuiglijkheid.³⁶³ Ook wordt er steeds meer aandacht besteed aan “jonge makers” die de opvolging van de pioniersgeneratie moeten verzekeren.³⁶⁴ Binnen de reeds bestaande gezelschappen worden meer en meer kansen geboden aan jong talent en ook koerswijzigingen en voortdurend veranderende constellaties brengen een frisse wind.³⁶⁵ Een andere vernieuwing vindt plaats met het ontstaan van nieuwe gezelschappen die het resultaat zijn van jarenlang werken binnen het jeugdtheatercircuit. Larf! en ZEVEN zijn hiervan een voorbeeld.

Larf!³⁶⁶

In 2002 houdt Inge Goddijn Larf! boven de Gentse doopvont. Larf! is een educatief theatergezelschap waarbij de term ‘educatief’ zo ruim mogelijk geïnterpreteerd moet worden, in de zin van ‘al spelend jezelf en de wereld ontdekken’ of ‘met en via theater de grenzen van jezelf open- en ontplooien’. Larf! zet niet alleen thematische workshops op binnen scholen en klassen. Vaak wordt het gezelschap ook gevraagd om rond een bepaald onderwerp te werken of creëert

³⁶¹ VAN STEENBERGHE, Els; MIGOM, Béa, “In de ban van de grens”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.28.

³⁶² RUMMENS, Tom; VANHAESEBROUCK, Karel; VERSYP, Mieke, “Over schotten, grenzen en hokjes”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.186.

³⁶³ Samengevat uit VAN LANGENDONCK, Katleen, “De hartslag van het bed. Een zintuiglijke reis in vijf huizen”, in: VAN STEENBERGHE, Els, *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.81-83.

³⁶⁴ RUMMENS, Tom; VANHAESEBROUCK, Karel; VERSYP, Mieke, “Over schotten, grenzen en hokjes”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.186.

³⁶⁵ BRUMAGNE, Anne, “Op bezoek bij een zwerver”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.66.

³⁶⁶ Samengevat uit VAN STEENBERGHE, Els, “Kinderlijk Gent. Portret van een jeugdtheaterlandschap”, in: ALLEGAERT, Patrick (red.), *De speler en de strop: tweehonderd jaar theater in Gent*, Gent, Snoeck, 2005, p.58.

het voorstellingen vanuit een specifieke inhoudelijke context. De ontmoeting tussen jongeren onderling of jongeren en bijzondere medemensen staat centraal.

ZEVEN

ZEVEN is de structuur rond theatermaakster Inne Goris. Na enkele jaren actief te zijn geweest als theaterpedagoge bij BRONKS, maakt zij *Niet in staat tot slechte dingen?* (1997). Deze productie is haar afstudeerproject als speldocente aan de Toneelacademie van Maastricht. Met deze productie zet ze een thematiek aan die veelal zal terugkeren in haar latere werk. De productie is een gestileerde collage van wreedheden – opgepikt uit een krantenbericht en hedendaagse literatuur – die kinderen elkaar aandoen. Inne Goris esthetiseert het geweld niet, probeert het evenmin ‘echt’ te doen lijken, maar weet wel het onbegrip te vatten van de tot rationaliteit verplichte pedagoog voor ‘zinloos geweld’.³⁶⁷

Het eerste eigen project waarmee Inne Goris naar buiten treedt, is de theatrale installatie *Zeven*. Deze productie van BRONKS werd genomineerd voor de ‘1000watt-prijs 2001’.³⁶⁸ *Zeven* is een atypisch theaterproject dat elke rechtlijnige pedagogiek ontwijkt, maar tegelijk zeer ‘agogisch’ blijft: een reflectie over de esthetiek van onze psychische en sociale omgeving. De metafoor haalt het op heldere bedoelingen en dat is een essentieel artistieke ervaring.³⁶⁹

Na zeven jaar te hebben meegedraaid binnen de educatieve werking van het Brusselse jeugdtheater BRONKS, gaat Inne Goris als dramaturge aan de slag bij Ultima Vez/Wim Vandekeybus. Hier krijgt ze een nieuwe kijk op het artistieke creatieproces.³⁷⁰

Omdat ze niet meteen aansluiting vindt bij bestaande theaterhuizen, besluit ze haar eigen structuur ZEVEN op te richten. Aangezien ze zelf geen onderdak hebben, gaat ZEVEN voor de presentatie en productie samenwerkingsverbanden aan met verschillende huizen, kunstencentra of de cultuurcentra. De eerste productie van

³⁶⁷ TINDEMANS, KLAAS, “Waar begint het landschap? BRONKS maakt tien jaar theater voor jonge mensen”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.41.

³⁶⁸ <http://www.vti.be/node/9111> (Laatst geraadpleegd op 17 juli 2007).

³⁶⁹ TINDEMANS, KLAAS, “Waar begint het landschap? BRONKS maakt tien jaar theater voor jonge mensen”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.41.

³⁷⁰ Samengevat uit <http://www.vti.be/node/9111> (Laatst geraadpleegd op 17 juli 2007).

ZEVEN, *Drie zusters*, gaat in première tijdens het Bronksfestival 2003 en wint dat jaar ook de gereputeerde ‘1000watt-prijs’. Met de steun van het jeugdtheaterfestival Tweetakt maakte Inne Goris met zes jonge meisjes *De Dood en Het Meisje/Het Meisje* in 2005. Met ZEVEN bespelen ze hoofdzakelijk het jeugdtheatercircuit, maar in 2006 maakt het een zijsprong naar het volwassencircuit *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (2006).³⁷¹

Vandaag de dag gaat er nog steeds een grote dynamiek en artistieke energie uit van de kinderkunstcentra die zich richten naar een jong publiek: HETPALEIS in Antwerpen, Kopergietry in Gent, BRONKS in Brussel. Zij treden op als producenten en ondersteunen niet zelden nieuwe namen. Het ontstaan en/of de groei van festivals als Tweetakt en Driemast, BRONKSfestival, Jonge Snaken (De Werf, Brugge) en de toevoeging van een ‘jeugdluik’ aan het Theaterfestival (sinds 2001) maken deel uit van die dynamiek.³⁷²

³⁷¹ Ibidem.

³⁷² RUMMENS, Tom; VANHAESEBROUCK, Karel; VERSYP, Mieke, “Over schotten, grenzen en hokjes”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.187.

7 Jong geleerd is oud gedaan

Waar moeten Vlaamse kinderen heen als ze theater willen spelen? Dit hoofdstuk geeft een overzicht van de vele initiatieven die tegemoet komen aan de grote vraag naar podiumkunstenopleiding die bij kinderen en jongeren blijkt te leven.³⁷³

Vlaanderen telt tal van academies, maar ook kinderkunstencentra en sommige jeugdtheatergezelschappen bieden kinderen de kans om op scène te staan, al dan niet als resultaat van een opleiding of workshop. Hieronder volgt een schets van waar kinderen in Vlaanderen terecht kunnen met hun theaterkriebels en hoe men ze daar de theaterhorizonten leert ontdekken.

7.1 Kunstonderwijs (deeltijds en secundair)

In Vlaanderen heeft zich een overheidsaanbod van kunstonderwijs ontwikkeld dat zich zowel tot kinderen als tot volwassenen richt. Overal vindt men ‘Academies voor Muziek, Woord en Dans’. Elke Vlaming die wil leren toneelspelen, schilderen, piano spelen, ... kan terecht in deze plaatselijke academies waar een leger kunstenaars wordt ingezet om alle begerige leken tot (hobby)kunstenaars om te toveren.³⁷⁴

De overgrote meerderheid van kunstscholen behoort tot het onderwijsniveau van het deeltijds kunstonderwijs (DKO).³⁷⁵ Sinds mensenheugenis heeft Vlaanderen een wijdivertakt netwerk van teken- en muziekscholen. Oorspronkelijk moeten deze scholen het met weinig stellen. Als ze al subsidies ontvangen, komen ze van het ministerie van Cultuur.³⁷⁶

Sinds de staatshervorming van 1988 wordt de sector beheerd door het ministerie van Onderwijs³⁷⁷ en worden de scholen gepromoveerd tot “deeltijds kunstonderwijs”, met een grondige hervorming tot gevolg.³⁷⁸

³⁷³ DESLOOVERE, Martin, “Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen”, in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.107.

³⁷⁴ VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.43.

³⁷⁵ VANDERSCHAEGE, Philippe, “Het deeltijds kunstonderwijs”, in: STAELENS, Jean Marie, *Op zoek naar evenwicht. Amateurkunsten en deeltijds kunstonderwijs*, Brussel, Vlaams Centrum voor Amateurskunsten vzw, 2003, p.5.

³⁷⁶ TEGENBOS, Guy, “Vlaanderen is onbetaalbaar kunstminnend”, in: *De Standaard*, 18 augustus 1998.

³⁷⁷ VANDERSCHAEGE, Philippe, “Het deeltijds kunstonderwijs”, in: STAELENS, Jean Marie, *Op zoek naar evenwicht. Amateurkunsten en deeltijds kunstonderwijs*, Brussel, Vlaams Centrum voor Amateurskunsten vzw, 2003, p.6.

³⁷⁸ TEGENBOS, Guy, “Vlaanderen is onbetaalbaar kunstminnend”, in: *De Standaard*, 18 augustus 1998.

Sinds de hervormingen heeft een tendens van democratisering van het deeltijds kunstonderwijs plaatsgegrepen. Dit heeft een woekering van academies in het Vlaamse landschap met zich meegebracht. Momenteel bestaan er in Vlaanderen 101 ‘Academies voor Muziek, Woord en Dans’, waarvan elk één of meerdere filialen heeft. Door de minder strenge oprichtings- en organisatienormen die worden opgelegd aan deze intergemeentelijke academies krijgen kleinere gemeenten de kans om DKO te organiseren ‘onder de kerktoren’.³⁷⁹

Het DKO beoogt de kunstzinnige vorming van de mens en wil zo een bijdrage leveren tot zijn totale persoonlijkheidsvorming. Het wordt beschreven als: “aanvullend onderwijs dat zich richt tot gemotiveerde leerlingen, jongeren én volwassenen die zich op vrijwillige basis inschrijven en hiervoor een inschrijvingsgeld betalen”.³⁸⁰ Met deeltijds wil men zeggen dat de lessen plaatsvinden op tijden waarop er geen lessen in het voltijds onderwijs plaatsvinden en waarvan men vermoedt dat de meeste volwassenen niet aan het werk zijn.³⁸¹ De lessen worden gegeven aan één van de scholen waarvan de naam “Academie voor Muziek, Woord en Dans” (of iets in dit genre) luidt.³⁸² Het deeltijds kunstonderwijs omvat traditioneel vier studierichtingen: muziek, woordkunst, dans en beeldende kunst. Elke studierichting heeft een lagere graad, een middelbare graad en een hogere graad. Bij muziek, woordkunst en dans zijn alle graden complementair aan het leerplichtonderwijs.³⁸³ De opleiding Woordkunst kan men volgen vanaf de leeftijd van acht jaar. Ze bestaat uit drie niveaus: de lagere graad is enkel voor jongeren bedoeld en omvat vier leerjaren met minimaal één lesuur per week dictie. De middelbare graad omvat drie leerjaren met minimaal twee lessen per week en kent een sectie voor jongeren en volwassenen. Voor deze graad staan voordracht, toneel en dramatische expressie op het leerprogramma. De hogere graad tenslotte bestaat uit drie leerjaren met minimaal twee lessen per

³⁷⁹ Samengevat uit SIOEN, Philip, “Het deeltijds kunstonderwijs: een portret”, in: *Muziek en Woord*, nr.377, februari 2006, p.16.

³⁸⁰ DESLOOVERE, Martin, “Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen”, in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.101-103.

³⁸¹ BOGAERTS, Eva, “Je moet het toch ergens leren”. *Een onderzoek naar de samenwerking tussen amateurtheatervereniging Stalstudio en de Stedelijke Academie voor Muziek, Woord en dans*, Vilvoorde, Utrecht, Diss. Lic., 1999, p.41.

³⁸² DESLOOVERE, Martin, “Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen”, in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.103.

³⁸³ VANDERSCHAEGE, Philippe, “Het deeltijds kunstonderwijs”, in: STAELENS, Jean Marie, *Op zoek naar evenwicht. Amateurkunsten en deeltijds kunstonderwijs*, Brussel, Vlaams Centrum voor Amateurskunsten vzw, 2003, p.7.

week. Binnen deze graad zijn er drie opties met name welsprekendheid, toneel en voordracht. Elke graad levert een getuigschrift op dat de persoon in kwestie een bepaald niveau aankan.³⁸⁴

Sinds 1990 wordt er kwaliteitsbewaking gegarandeerd via minimumleerplannen, pedagogische begeleiding en doorlichtingen via de gemeenschapsinspectie.³⁸⁵ De doelstellingen van het DKO worden in 1990 decretaal vastgelegd. Het DKO zorgt dat talentrijke jonge mensen aangemoedigd en opgeleid worden voor een carrière als professioneel kunstenaar, en dat anderen op een bevredigende manier artistiek bezig kunnen zijn, individueel of binnen een amateurvereniging.³⁸⁶ Ze willen hun leerlingen leren kunst ontdekken en begrijpen met als doel geschoolde toeschouwers te vormen en de kans geven tot levenslang en -breed leren.³⁸⁷ Het leerplan vertaald zich niet in een neergeschreven lesplan. Er is geen sprake van een op voorhand ingediend lesprogramma dat vervolgens wordt gevolgd. De lessen toneel in de academie zijn bijzonder organisch.³⁸⁸ De docerende kunstenaars aan de Vlaamse academies zijn tevens geen gediplomeerde dramadocenten. Het zijn acteurs die het als hun taak zien om jongeren in te leiden in de geheimen van dictie en toneelspel tijdens deze lessen woord en/of drama.³⁸⁹ Het zijn hun ervaringen, opleiding en visie die een stempel drukken op het artistieke beleid dat in de lessen wordt doorgevoerd.³⁹⁰ Wel kan men in de lessen toneel aan de academie een terugkerende structuur ontwaren. Meestal wordt er uitgebreid ingegaan op de vraag hoe men op scène staat, hoe men een lichaamstaal kan creëren, enzovoort. Hier wordt dan hoofdzakelijk met behulp van technische lichaamsoefeningen en

³⁸⁴ DESLOOVERE, Martin, "Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen", in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.103.

³⁸⁵ VANDERSCHAEGE, Philippe, "Het deeltijds kunstonderwijs", in: STAELENS, Jean Marie, *Op zoek naar evenwicht. Amateurkunsten en deeltijds kunstonderwijs*, Brussel, Vlaams Centrum voor Amateurskunsten vzw, 2003, p.6.

³⁸⁶ DE BRAEKELEER, Jan, "Kunsteducatie in DKO, AK en SCW. Verschillen en complementariteiten", in: STAELENS, Jean Marie, *Op zoek naar evenwicht. Amateurkunsten en deeltijds kunstonderwijs*, Brussel, Vlaams Centrum voor Amateurskunsten vzw, 2003, p.46.

³⁸⁷ VANDERSCHAEGE, Philippe, "Het deeltijds kunstonderwijs", in: STAELENS, Jean Marie, *Op zoek naar evenwicht. Amateurkunsten en deeltijds kunstonderwijs*, Brussel, Vlaams Centrum voor Amateurskunsten vzw, 2003, p.6.

³⁸⁸ BOGAERTS, Eva, "Je moet het toch ergens leren". *Een onderzoek naar de samenwerking tussen amateurtheatervereniging Stalstudio en de Stedelijke Academie voor Muziek, Woord en dans*, Vilvoorde, Utrecht, Diss. Lic., 1999, p.46.

³⁸⁹ VAN STEENBERGHE, Els, "Als de kerktoren kinderen krijgt", in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.43.

³⁹⁰ BOGAERTS, Eva, "Je moet het toch ergens leren". *Een onderzoek naar de samenwerking tussen amateurtheatervereniging Stalstudio en de Stedelijke Academie voor Muziek, Woord en dans*, Vilvoorde, Utrecht, Diss. Lic., 1999, p.59.

spelopdrachten gewerkt om het antwoord op deze vragen te vinden. Dit gebeurt in de praktijk samen met het oefenen in spreekvaardigheid, tekstzegging, dictie en stemvorming.³⁹¹

Wanneer het deeltijds kunstonderwijs niet volstaat kan men vanaf veertien jaar woordkunst en drama volgen in het secundair kunstonderwijs. Vlaanderen heeft tien instellingen waar men terecht kan voor deze opleiding.³⁹²

7.2 Het professionele jeugdtheaterlandschap

Naast academies zijn er ook jeugdtheatergezelschappen die workshops aanbieden. Waar het academie-idee meer rationeel is, komen de workshops eerder vanuit het buikgevoel. Kinderen worden in deze workshops meer behandeld als bondgenoten dan als leerlingen of op te voeden wezentjes. De workshops vormen weliswaar geen concurrentie, maar een alternatief. Ze zijn ontstaan vanuit een persoonlijke behoefte van makers en gezelschappen om met kinderen een ontdekkingsreis te maken binnen het theater en hen de theaterkunst te laten verkennen.³⁹³

7.2.1 De kinderstem als ‘koperen’ huisstem

De Kopergietery heeft een ruim buitenschools aanbod. De theaterateliers zijn erkend als Deeltijds Kunstonderwijs³⁹⁴, maar hier geldt het schoolse systeem van graden en diploma's niet. Zij werken puur vanuit een thema waaromheen gedurende een lessenreeks wordt gewerkt die vervolgens wordt afgesloten met een presentatie.³⁹⁵

“Mij interesseert het niet in de eerste plaats om theaterlessen te geven. Jongeren hebben een eigen stem en het gaat erom die eigen stem en die eigen visie te laten horen. Wij hebben een aantal middelen in huis om dat eigene in

³⁹¹ Ibid., p.50.

³⁹² [http://www.ond.vlaanderen.be/onderwijsaanbod/SO/lijst_per_regio.asp?geo=6&hs=311&qry=Woordkunst-drama_-_KSO_\(2de_en_3de_graad\)_&studie=0360&graad=2&vorm=KSO](http://www.ond.vlaanderen.be/onderwijsaanbod/SO/lijst_per_regio.asp?geo=6&hs=311&qry=Woordkunst-drama_-_KSO_(2de_en_3de_graad)_&studie=0360&graad=2&vorm=KSO) (laatste geraadpleegd op 20 juli 2007).

³⁹³ Samengevat uit VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie* *Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.43.

³⁹⁴ BAETEN, Marleen; VAN LOOY, Wouter, “Huisje kunst. Kinderkunstencentra?”, in: *Etcetera*, jrg.15, nr.62, p.58.

³⁹⁵ Samengevat uit VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie* *Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.44.

*een hele diversiteit aan artistieke vormen naar voor te brengen. Soms resulteert dat in een productie, maar dat hoeft niet.”*³⁹⁶

Binnen deze dramaopleidingen worden diverse artistieke disciplines als zang, dans en muziek verweven met het ‘puur theatrale’. Bij de ateliers onderscheidt het men drie ‘niveaus’.³⁹⁷

In het A-niveau concentreren de begeleidende theaterdocenten en theatermakers zich op de basis: in wekelijkse sessies die over een heel seizoen lopen, worden theatrale vaardigheden op een geïntegreerde manier aangeleerd. Dus niet aan de hand van ‘losse’ lessen dictie, stemgebruik en dergelijke.

Op het B-niveau situeren zich projecten die vragen om een verdere uitwerking, wat zowel op het vlak van bepaalde technieken als van thematiek kan zijn.

*Het C-niveau omvat dan de projecten die echt uitgroeien tot producties.*³⁹⁸

Vroeger organiseerde het Speeltheater ‘theaterweekends’ waar dergelijke producties voornamelijk voor ouders en vrienden worden gepresenteerd, maar sinds januari 2000 heeft men gekozen voor een grotere zichtbaarheid en profilering van de theaterateliers en de resultaten ervan.³⁹⁹

Kopergietery creëert buiten de ateliers ook professionele producties met en/of voor kinderen en jongeren.⁴⁰⁰ Tussen beiden vindt er een organische kruisbestuiving plaats. Uit de dichtbevolkte theaterateliers worden vaak kinderen gerekruteerd om in voorstellingen te worden ingezet.⁴⁰¹ Naast deze productieve werking heeft Kopergietery ook een heel uitgebreide werking voor scholen en dergelijke ontwikkeld, zodat het totale aantal jonge mensen die op de een of andere

³⁹⁶ Eva Bal aangehaald in BAETEN, Marleen; VAN LOOY, Wouter, “Huisje kunst. Kinderkunstencentra?”, in: *Etcetera*, jrg.15, nr.62, p.58.

³⁹⁷ DESLOOVERE, Martin, “Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen”, in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.106.

³⁹⁸ Ibidem.

³⁹⁹ Ibidem.

⁴⁰⁰ VAN STEENBERGHE, Els, “Kinderlijk Gent. Portret van een jeugdtheaterlandschap”, in: ALLEGAERT, Patrick (red.), *De speler en de strop: tweehonderd jaar theater in Gent*, Gent, Snoeck, 2005, p.54.

⁴⁰¹ Samengevat uit VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.44.

‘podiumkunsteducatieve’ manier bereikt wordt, vergroot.⁴⁰² Ook wordt er in dialoog getreden met de Gentse scholen. Kunstwerken van kinderen uit basis- en middelbaar onderwijs fleuren de muren op. Even waardevol en noemenswaardig is de dialoog met jonge makers en jeugdtheaterzielen.⁴⁰³

De stem van een kind of het oprecht aandachtig luisteren naar die stem vormt de kern van de huisfilosofie van Kopergietery. Uit die wisselwerking, die ontmoetingen met kinderen, ontstaan de creaties, de projecten. Het kind vormt de spil van elk project binnen dit kinderkunstencentrum. Een huis met een passie voor theater waar ook een plaats is voor muziek, beeldende kunst of dans.⁴⁰⁴ Het huis huldigt dus de filosofie van ‘wederzijdse inspiratie’: volwassen docenten en regisseurs laten zich inspireren door wat kinderen en jongeren bezig houdt, kunnen die zaken in hen losmaken door aanzetten te geven, hen te prikkelen om er mee naar buiten te komen. Binnen Kopergietery kan een permanente, boeiende doorstroming en wederzijdse inspiratie plaatsvinden.⁴⁰⁵ Produceren, receptief werken en werken met kinderen en jongeren vormen drie dingen die passen als raderen in elkaar. Het ene rad doet het andere draaien.⁴⁰⁶ Deze filosofie is door haar eigenheid niet alleen grensoverschrijdend, ze katalyseert een constante vernieuwingsdrang. Net als kinderen wil het huis geen bevestigende koers volgen maar gaat het almaar op zoek naar nieuwe paden, andere (multidisciplinaire) confrontaties.⁴⁰⁷ Kopergietery opteert er voor dat dingen levendig, fris en organisch kunnen ontstaan.⁴⁰⁸ Elk evenement binnen Kopergietery moet een ervaring vormen, een ervaring in de betekenis die Alain de Botton formuleerde als *“iets dat de routine doorbreekt en ons in korte tijd in staat stelt van dingen getuige*

⁴⁰² DESLOOVERE, Martin, “Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen”, in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.106.

⁴⁰³ VAN STEENBERGHE, Els, “Kinderlijk Gent. Portret van een jeugdtheaterlandschap”, in: ALLEGAERT, Patrick (red.), *De speler en de strop: tweehonderd jaar theater in Gent*, Gent, Snoeck, 2005, p.56.

⁴⁰⁴ VAN STEENBERGHE, Els; MIGOM, Béa, “In de ban van de grens”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.15.

⁴⁰⁵ DESLOOVERE, Martin, “Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen”, in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.106.

⁴⁰⁶ BAETEN, Marleen; VAN LOOY, Wouter, “Huisje kunst. Kinderkunstencentra?”, in: *Etcetera*, jrg.15, nr.62, p.55.

⁴⁰⁷ VAN STEENBERGHE, Els; MIGOM, Béa, “In de ban van de grens”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.15-16.

⁴⁰⁸ BAETEN, Marleen; VAN LOOY, Wouter, “Huisje kunst. Kinderkunstencentra?”, in: *Etcetera*, jrg.15, nr.62, p.55.

te zijn met de verhoogde gevoeligheid die het nieuwe, het gevaarlijke, het mooie ons verschaft.”⁴⁰⁹,⁴¹⁰

7.2.2 In de voetsporen van het ‘koperen’ voorbeeld ⁴¹¹

Het idee van Eva Bal is een lichtend voorbeeld voor andere gezelschappen. In de jaren negentig gaat kunst en educatie meer dan ooit een haat-liefde verhouding aan. Tal van gezelschappen denken nieuwe initiatieven uit om kinderen en jongeren van toneelkunst te laten proeven.⁴¹²

7.2.2.1 *Kopergietery achterna*

De twee kunstencentra BRONKS en HETPALEIS vertonen een parallelle werkwijze met de Gentse Kopergietery, al zijn daar de ‘open ateliers’ uitgebreider en talrijker.⁴¹³ Deze drie jeugdtheaterhuizen werken niet met een vaste compagnie, maar trekken elk jaar nieuwe acteurs en regisseurs aan om producties te creëren. Sommigen willen wel voor, maar niet met kinderen werken, anderen daarentegen hunkeren er naar om met kinderen als acteurs te ‘experimenteren’.⁴¹⁴

HETPALEIS staat niet zozeer gekend voor haar producties met kinderen en/of jongeren. Zij creëren eerder voor kinderen. Maar HETPALEIS is groot genoeg om heel veel dingen simultaan te laten gebeuren.⁴¹⁵ Dramadocenten laten in De Stal kinderen proeven van het toneelspele. Het is een ‘laboratorium vol bruistabletten van spel, spelen, spelplezier’⁴¹⁶ dat zich bevindt in een breder concept: De Tuin.⁴¹⁷ De Tuin is een verzamelnaam voor de veelzijdige atelierruimtes van HETPALEIS waar kinderen en jongeren alle aspecten van podiumkunsten kunnen onderzoeken. Elk half jaar krijgen de verschillende atelierruimtes van De Tuin een nieuwe

⁴⁰⁹ Alain de Botton aangehaald in <http://www.kopergietery.be/website/main.html> (laatst geraadpleegd op 20 juli 2007).

⁴¹⁰ <http://www.kopergietery.be/website/main.html> (laatst geraadpleegd op 20 juli 2007).

⁴¹¹ VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.45.

⁴¹² VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.44.

⁴¹³ DESLOOVERE, Martin, “Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen”, in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.106.

⁴¹⁴ VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.45.

⁴¹⁵ VAN CAMPENHOUT, Elke, “De drie heksen van het kindertheater”, in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107,2007, p.11.

⁴¹⁶ DESLOOVERE, Martin, “Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen”, in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.105.

⁴¹⁷ VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.45.

invulling, geïnspireerd op de voorstellingen die in HETPALEIS spelen. Tijdens de weekdagen wordt er intensief gewerkt met klassen van het basis- en het secundair onderwijs. Op weekend- en vakantiedagen zijn ouders, grootouders, kleinkinderen, burens, tantes en jeugdverenigingen welkom.⁴¹⁸

De Stal is een plaatsje in De Tuin die onervaren kinderen de kans biedt om hun eerste stappen op de planken te zetten. Onder begeleiding van ervaren docenten leert men kinderen het alfabet van het theater kennen door ze zelf te laten (be)denken, verbeelden en doen. Een Staljaar is opgedeeld in drie delen. In het voorjaar werken in De Stal vier groepen intensief aan een toonmoment waarvan de deelnemers het thema kiezen. Ze doorlopen het volledige maakproces, waarbij improviseren, bewerken van tekstmateriaal en het vormen van een mogelijk scènebeeld op het programma staan. De zomer staat telkens in het teken van een welbepaald project waarbij men een aantal dagen intensief met elkaar samenwerkt. Toneel spelen staat centraal, maar verbeelding, enthousiasme en de kunst om op allerlei vlakken met mensen samen te werken, zijn belangrijke bouwstenen. In het najaar kan je in De Stal terecht voor een basiscursus theater. Een cursus die fysiek, dynamisch en intensief werk verwacht. Na acht avonden het beste van zichzelf te geven, is er een toonmoment gepland.⁴¹⁹

De laatste jaren worden er steeds meer activiteiten ingericht in HETPALEIS zijn kunsteducatieve De Stal en De Tuin. Dit doen ze vanuit de overtuiging dat zo'n dramawerking een noodzakelijk én levendig onderdeel vormt van het huis⁴²⁰:

“Een paleis met heel veel kamers, waarvan je de deuren en ramen bewust kunt openen en sluiten naargelang je eigen behoeften. Je kan het flink laten waaien, of je kan de artiesten even alle intimiteit laten. HETPALEIS is ook een gastvrij huis: ook als we onze dromen niet kunnen realiseren, blijven we doorfeesten.”⁴²¹

Bij BRONKS zijn er wel gasten die theatervoorstellingen met kinderen maken. Zo is *Picnic!* (2003-2004) gegroeid uit een goesting van de theatermaakster Marijs

⁴¹⁸ <http://www.hetpaleis.be/articles.php?id=14&parent=61> (laatst geraadpleegd op 20 juli 2007).

⁴¹⁹ Samengevat uit <http://www.hetpaleis.be/articles.php?id=13&parent=56> (laatst geraadpleegd op 20 juli 2007).

⁴²⁰ VAN STEENBERGHE, Els; MIGOM, Béa, “In de ban van de grens”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.26.

⁴²¹ Barbara Wyckmans aangehaald in VAN CAMPENHOUT, Elke, “De drie heksen van het kindertheater”, in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107,2007, p.11.

Boulogne.⁴²² BRONKS heeft een stevige reputatie met eigen producties opgebouwd. Soms, zoals bij *Scène onder meisjes* (2000-2001) van choreografe Marie De Corte en *E@r-mail* (1998-1999) met Zap Mama, wordt een korte workshop met kinderen de start van een groots productieproces. Anderen, zoals auteur-theatermaker Hanneke Paauwe of acteurs Marij De Nys en Geert Van Rampelberg hebben meegewerkt aan bescheiden, maar boeiende projecten met kinderen. En weer anderen zetten theaterproducties op met professionele acteurs. Een constante bij BRONKS is kunstenaars van divers pluimage over de streep trekken om voor het eerst iets te doen met en/of voor kinderen en jongeren.⁴²³ Minder constant is de lijn waarbinnen de producties van het huis plaatsvinden. Oda Van Neygen heeft nooit gezocht naar theatermakers die bij een vooraf bepaalde esthetiek pasten. Zij kiest voor persoonlijkheden die zich, op een heldere en vaak ook pijnlijke wijze, bewust zijn van de wetmatigheden van het (jeugd)theater als medium. Theatermakers die permanent op zoek blijven naar een eigen theatraal.⁴²⁴

De eigenaardige constructie van BRONKS als theaterhuis – eigen producties, naast gastvoorstellingen en een brede pedagogische werking – maakt ook een kader mogelijk waarin op organische manier aan nieuwe producties gewerkt kan worden, zelfs al zijn die niet altijd opgezet in het perspectief van een afgewerkt product.⁴²⁵ Dit kan gebeuren vanuit Tumult. Het is de verzamelnaam voor alle ateliers die BRONKS voor kinderen en jongeren organiseert buiten de onderwijscontext.⁴²⁶ Deze projecten kennen een bijzonder trage groei, maar dit is belangrijk als er met jongeren en/of kinderen gewerkt wordt. Het niet denken in de richting van een evenement maakt dat de (artistieke) ontwikkeling van de deelnemers staat. De meest representatieve van deze werkstukken vertrekken vanuit een beleefde realiteit en een vormverlangen die dicht bij de jongeren zelf liggen, zonder dat er een ‘ideologische’ ingreep van de artistieke begeleiding plaatsvindt. Enkel de autonome artistieke motivering van maker en jongeren telt. Een productie waarbij

⁴²²VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.45.

⁴²³ <http://www.bronks.be> (laatst geraadpleegd op 20 juli 2007).

⁴²⁴ TINDEMANS, KLAAS, “Waar begint het landschap? BRONKS maakt tien jaar theater voor jonge mensen”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.18.

⁴²⁵ *Ibid.*, p.42.

⁴²⁶ BAETEN, Marleen, “Een zotte wind”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.93.

het werkproces alle tijd krijgt om zich vanuit een leefwereld te ontwikkelen, verschilt met verve van een productie die vanuit een script vertrekt en enkel door jongeren wordt ingevuld.⁴²⁷

De grens tussen theatereducatie in ruime zin van het woord en dramatische vorming is smal. “Kinderen die tijdens een workshop zelf geproefd hebben van toneelspelen, hebben veel meer inzicht in theater.”⁴²⁸ Een interessant initiatief op dit terrein is het Eendagjestheater (Mieja Hollevoet). Gedurende één dag werken meerdere kunstenaars elk met een twintigtal leerlingen van dezelfde school rond hetzelfde toneelstuk of dezelfde auteurs. ’s Avonds worden de resultaten gepresenteerd.⁴²⁹

BRONKS kiest van meet af aan voor het onderwijs als uitverkoren werkterrein voor zijn pedagogische werking. Begeleiding van de schoolvoorstellingen krijgt prioriteit en wordt bijzonder intensief aangepakt.⁴³⁰ De moeizame relatie tussen cultuur en onderwijs vormt de context voor het grotendeels onzichtbare werk van de theaterpedagogen van BRONKS.⁴³¹ Zij geven in scholen inleidingen en nabesprekingen bij schoolvoorstellingen, organiseren workshops of werken mee aan een groter project. Centraal staat altijd theater, al dan niet gekoppeld aan een andere kunstvorm.⁴³² Vanaf 1993 heeft BRONKS drie theaterpedagogen in dienst en gaat er naast het eigenlijke werk met de kinderen en jongeren veel aandacht naar initiatieven die de capaciteiten van de leerkrachten kunnen vergroten. Vanuit een geloof in de veranderbaarheid van de gangbare pedagogie ontwikkelt BRONKS diverse vormen van ‘infiltratie’ in het onderwijs.⁴³³ Hoe langer hoe meer worden de projecten van binnen de schoolmuren verbonden aan

⁴²⁷ Samengevat uit TINDEMANS, KLAAS, “Waar begint het landschap? BRONKS maakt tien jaar theater voor jonge mensen”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.42.

⁴²⁸ Oda Van Neygen aangehaald in BAETEN, Marleen; VAN LOOY, Wouter, “Huisje kunst. Kinderkunstencentra?”, in: *Etcetera*, jrg.15, nr.62, p.57.

⁴²⁹ Ibidem.

⁴³⁰ Ibidem.

⁴³¹ BAETEN, Marleen, “Een zotte wind”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.86.

⁴³² GHIJS, Inge, *Kunsten op school. Een beeld van 5 jaar cultuurprojecten in Vlaamse scholen*, Brugge, Die Keure, 2000, p.32-33.

⁴³³ BAETEN, Marleen, “Een zotte wind”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.87.

BRONKSproducties. Artiesten gaan aan de slag met leerlingen, in het Eendagjestheater of in projecten die aan concrete voorstellingen gelinkt zijn.⁴³⁴

Vanuit de pedagogische werking prikkelt dit huis de artistieke ontwikkeling van hun docenten.⁴³⁵ In de loop der jaren hebben drie BRONKSpedagogen zich op het pad van de creatie begeven: Inne Goris, Mieja Hollevoet en Klaartje Ascoop. Dat zijn drie uiteenlopende trajecten, met heel verschillende drijfveren en motieven, trajecten ook die zich helemaal losgemaakt hebben van een doelgerichte pedagogische context.⁴³⁶ Ook de huidige theaterdocenten krijgen deze ruimte.⁴³⁷

De belangrijkste reden ligt in de persoonlijkheid van Oda Van Neygen. Bij de aanwerving van de theaterpedagogen hecht ze veel belang aan hun voeling met het artistieke en tijdens toonmomenten heeft ze een bijzonder scherp oog voor de artistieke potentie van een kind of een moment. Ze stimuleert de theaterpedagogen om hun pedagogische taak te overstijgen in de richting van het artistieke. Een tweede reden ligt in de aard van het werk. Tijdens het werken met kinderen en jongeren worden niet alleen hun kijkhouding en creatieve mogelijkheden aangescherpt, maar ook die van de theaterpedagoog zelf. Er vormt zich een uitdaging om de confrontatie met de kinderen ook eens vanuit een voorstelling aan te gaan.⁴³⁸

7.2.2.2 *Verzoening van educatie en theater*

Van een geheel ander kaliber zijn gezelschappen die ontstaan zijn uit een huwelijk tussen theater en educatie. Zij maken van het educatief werken met jongeren hun strijdkreet. Aan de grondslag van dit streven naar verzoening van theater en educatie binnen een gezelschap of een creatie liggen vaak sociale motieven.⁴³⁹

⁴³⁴ BAETEN, Marleen, "Een zotte wind", in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.93.

⁴³⁵ VAN STEENBERGHE, Els; MIGOM, Béa, "In de ban van de grens", in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.26.

⁴³⁶ TINDEMANS, KLAAS, "Waar begint het landschap? BRONKS maakt tien jaar theater voor jonge mensen", in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.37.

⁴³⁷ VAN STEENBERGHE, Els; MIGOM, Béa, "In de ban van de grens", in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.26.

⁴³⁸ Samengevat uit BAETEN, Marleen, "Een zotte wind", in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p. 94-95.

⁴³⁹ Samengevat uit VAN STEENBERGHE, Els, "Als de kerktoren kinderen krijgt", in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.44- 45.

Het ‘oudste’ voorbeeld is het Leuvense gezelschap FABULEUS dat een heel nauwe band heeft met de Leuvense kunsteducatieve organisatie Artforum vzw die uiteenlopende kunstworkshops voor jongeren en kinderen aanbiedt.

fABULEUS werkt per definitie uitsluitend met kinderen en jongeren als acteurs.⁴⁴⁰ Zelf organiseert het jeugdtheatergezelschap geen workshops of ateliers waaruit ze spelers kunnen rekruteren. Als er een nieuwe productie op stapel staat, wordt een auditie georganiseerd, waarna de uitverkorenen gedurende een paar maanden intensief aan de voorstelling werken. Per definitie omvat dat werkproces ook een deel ‘vorming’.⁴⁴¹ Het creëren gebeurt steeds samen met de jongeren, maar men vertrekt wel altijd vanuit een fascinatie van de regisseur voor een bepaald thema dat samen met jongeren zal uitgewerkt worden.⁴⁴² De keuze voor een bepaalde tekst gebeurt in de eerste plaats intuïtief. Het meest aantrekkelijke materiaal is datgene wat verschillende mogelijkheden in zich draagt. Het weinig alledaagse universum waarin fABULEUS-personages vaak rondwaren of terecht komen, creëert daarbij een afstand waardoor de grotere thema’s gemakkelijker aan de oppervlakte komen.

“Het uitgangspunt mag gerust iets (of iemand) zijn dat ver van hen af staat en streven een soort van sublimering, abstractie van hun eigen leefwereld na door het basismateriaal met hen te confronteren. Je werkt uiteraard niet met jongeren omdat je hen niet moet betalen. Je bent geboeid door de manier waarop zij met dat materiaal omgaan. Dat is de essentie, de noodzaak.”⁴⁴³

fABULEUS heeft er zich van bij aanvang tegen verzet om ‘het leven zoals het is’ op scène te zetten. Die houding is op een organische manier voortgevloeid uit de basisintentie jonge mensen ernstig te nemen, open te staan voor hun leefwereld, alternatieven te formuleren en aan te reiken en hen een zo groot mogelijke autonomie verlenen.

⁴⁴⁰ Ibid., p.45.

⁴⁴¹ DESLOOVERE, Martin, “Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen”, in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.104.

⁴⁴² VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.45.

⁴⁴³ Dirk De Lathauwer aangehaald in VAN STEENBERGHE, Els; MIGOM, Béa, “In de ban van de grens”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.27.

Elke fABULEUS-productie is in die zin de vrucht van een zoektocht, niet naar een compromis, maar naar een variabele positie tussen de wereld van de jonge spelers-dansers en die van het fABULEUS-team.⁴⁴⁴

Jongeren krijgen ook zelf de kans om zich te ontplooiën en te creëren, zoals binnen jong-talentfestivals als Licht Gekanteld of Prefab.⁴⁴⁵ Prefab werkt op twee manieren: het biedt aan de ene kant onderdak aan jonge twintigers die op zoek zijn naar een veilige context om hun werk te ontwikkelen en aan de andere kant staat het eveneens open voor tieners die de nood ervaren om gedurende een langere, intensievere periode onder professionele begeleiding een project uit te werken.⁴⁴⁶ De ontluikende kunstenaar in de jongeren krijgt bij fABULEUS alle vrijheid en ruimte.⁴⁴⁷

Het Gentse Larf! werkt dan weer vanuit een geheel ander concept. De groep gebruikt theater als middel om jongeren met bepaalde sociale aspecten en medemensen vertrouwd te maken. Doven, psychiatrische patiënten, pestkoppen, kansarmen, eerste liefdes of gewoonweg kinderen en jongeren komen met andere kinderen en jongeren in contact dankzij het toneelspelen. Larf! wil jongeren via theater met bepaalde ideeën, gedragingen en bijzondere medemensen vertrouwd maken. Door deze instelling creëert Larf! een hechte band met scholen.⁴⁴⁸

Larf! zet niet alleen thematische workshops op binnen scholen en klassen. Vaak wordt het gezelschap ook gevraagd om rond een bepaald onderwerp te werken of creëert het voorstellingen vanuit een specifieke inhoudelijke context. De ontmoeting tussen jongeren onderling of jongeren en bijzondere medemensen staat centraal.⁴⁴⁹

Larf! bestaat uit een club enthousiaste, gedreven vrouwen die elk vanuit een andere invalshoek theater met jongeren creëren. Elke Thijs hunkert naar de

⁴⁴⁴ Samengevat uit http://www.fabuleus.be/0607/index.php?option=com_content&task=view&id=68&Itemid=67 (laatst geraadpleegd op 20 juli 2007).

⁴⁴⁵ VAN STEENBERGHE, Els, "Als de kerktoren kinderen krijgt", in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.46.

⁴⁴⁶ http://www.fabuleus.be/0607/index.php?option=com_content&task=view&id=68&Itemid=67 (laatst geraadpleegd op 20 juli 2007).

⁴⁴⁷ VAN STEENBERGHE, Els, "Als de kerktoren kinderen krijgt", in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.46.

⁴⁴⁸ Ibidem.

⁴⁴⁹ VAN STEENBERGHE, Els, "Kinderlijk Gent. Portret van een jeugdtheaterlandschap", in: ALLEGAERT, Patrick (red.), *De speler en de strop: tweehonderd jaar theater in Gent*, Gent, Snoeck, 2005, p.58.

confrontatie tussen beeldende kunst en jongeren, terwijl orthopedagoge Tine Van Damme de frêle poëtië van literatuur wil verenigen met mensen die een bijzondere fysieke conditie bezitten. Wanneer het buikgevoel ontstaat om een voorstelling pur sang te creëren, gebeurt dat ook.⁴⁵⁰ Zo groeien vanuit een fascinatie voor een boek of een beeld of een situatie reguliere Larf!- voorstellingen die de scholen en de ‘culturele centra’ - toer op trekken.⁴⁵¹

Naast deze dramaworkshops en speelprojecten heeft Larf! ook een toneelatelier. Het verschilt van de workshops omdat het een langdurig project is en van de speelprojecten omdat er geen audities worden afgenomen. Jongeren zonder dramatische ervaring krijgen de mogelijkheid om te proeven van theater. Het toneelatelier bestaat uit verschillende sessies die elk een wezenlijk facet van het theater belichten.⁴⁵²

Theater als sociaal glijmiddel is ook terug te vinden bij het Tieltsse Malpertuis.

*Zij werken al enkele jaren met de gemeenschapsinstelling voor bijzondere jeugdbijstand De Zande te Ruislede, om probleemjongeren via theater een uitlaatklep en vooral forum aan te bieden. Samen met professionele theatermakers zetten deze jongeren een creatie op scène waarin de rode draad gevormd wordt door hun gedachten, hun leven en lijven, datgene wat ze kwijt willen en absoluut willen vertellen. Deze voorstellingen zijn even broos als beklijvend, omdat ze vanuit kwetsbare en fragiele jongeren groeien die even labiel als onzeker zijn. Soms zijn ze zo onzeker over zichzelf dat ze zich wegsteken achter typetjes spelen, dan vergaat de voorstelling in stereotypie. Maar even vaak vinden ze op scène de kracht om oprecht over hun angsten en twijfels te praten. Dan explodeert zulk een voorstelling en ontroert ze in elke seconde.*⁴⁵³

⁴⁵⁰ Ibidem.

⁴⁵¹ VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.46.

⁴⁵² <http://www.larf.be> (laatst geraadpleegd op 20 juli 2007).

⁴⁵³ VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.46-49.

Ook in het genre muziektheater is er jongerenwerking aanwezig. Bij Transparant krijgen jongeren de kans om hun ding te doen binnen de categorie muziektheater. Transparant werkt met drie pijlers: klassieke projecten voor volwassenen, jongerenprojecten en het Institute for Living Voice. Wouter Van Looy neemt de jongerenwerking voor zijn rekening.⁴⁵⁴ Transparant wil zich vooral opstellen als een kruispunt, waar verschillende genres, disciplines en ideeën gecombineerd kunnen worden. De opera blijft voor Transparant een smeltkroes, een mengvorm waarin het experiment centraal staat. Door na te denken over de grenzen van het genre en door ruimte te maken voor een nieuwe generatie regisseurs, componisten en zangers, wil Transparant een zoektocht ondernemen naar de “opera van de nieuwe generatie”.⁴⁵⁵

Transparant heeft de voorbij jaren deze constante vernieuwingslijn uitgezet met een aantal vaste artistieke medewerkers.⁴⁵⁶ Naast samenwerken met gevestigde namen wil Transparant ook een soort labo blijven, waar jonge zangers en muzikanten enthousiast hun ding kunnen doen.⁴⁵⁷ Daarom worden er jongerenproducties en jongerenstages opgezet onder leiding van Wouter Van Looy. Zo krijgen jonge musici de kans om ontdekt te worden zodat ze elders hun vleugels kunnen uitslaan.⁴⁵⁸

Transparant zoekt eveneens naar een oplossing voor alle actuele cultuurvraagstukken, tot en met de interactie met het publiek. Het onderzoeksexperiment met de grootste weerklank tot nu toe is het internationale educatieve project Institute for Living Voice.⁴⁵⁹

7.2.3 Wel kinderen, geen educatieve werking

De voorgenoemde gezelschappen bezitten allemaal een expliciete educatieve werking. Allen willen zij samen met kinderen een weg plaveien doorheen het theaterlandschap door kinderen zelf te laten spelen, al dan niet via workshops of ateliers. Maar niet alle theatergezelschappen die met kinderen werken doen dit vanuit het opzicht om kinderen iets bij te leren. In Vlaanderen zijn er jeugdtheatergezelschappen die geen expliciete werking aanbieden, het geven van

⁴⁵⁴ MOENS, Stephan, “Alle grote tragedies in één seizoen”, in: *De Morgen*, 29 maart 2002.

⁴⁵⁵ <http://www.transparant.be/articles.php?id=30&parent=15>(laatst geraadpleegd op 20 juli 2007).

⁴⁵⁶ Ibidem.

⁴⁵⁷ DE WAELE, Annelies, “Als de vogels van huis zijn”, in: *De Morgen*, 20 december 2001.

⁴⁵⁸ MOENS, Stephan, “Muziektheater”, in: *De Morgen*, 15 juni 2004.

⁴⁵⁹ <http://www.transparant.be/articles.php?id=30&parent=15>(laatst geraadpleegd op 20 juli 2007).

voor- en nabesprekingen bij schoolvoorstellingen buiten beschouwing gelaten. Dat wil niet zeggen dat er geen impliciete lering aanwezig is bij de participerende kinderen.

Ook bij ZEVEN en Villanella (buiten de workshops met kunstenaars in scholen)⁴⁶⁰ is er niet echt sprake van een educatie.

ZEVEN is een kleinschalige structuur die Inne Goris in 2003 heeft opgezet. Zij werkt voor producties en voorstellingen samen met andere huizen en culturele centra.⁴⁶¹ Zowel haar doelpubliek als haar spelers bestaan uit volwassenen, jongeren en kinderen. Alles hangt af van het verhaal dat ze wil vertellen en wie zij daar het best voor geschikt voor ziet.⁴⁶² Haar producties gaan steeds uit van een innerlijke noodzaak en start uit reeds bestaand literair materiaal waar ze tijdens het productieproces een stevige draai aan geeft. Aan de hand van improvisaties laat ze de voorstellingen zowel tekstueel en visueel groeien. Kenmerkend voor haar creaties is dat ze de ‘lelijke’ kanten van het bestaan niet schuwt.⁴⁶³

Laika is niet echt een gezelschap dat met kinderen werkt. Zij bieden wel theater aan kinderen, jongeren en volwassenen, vinden voor- en nabesprekingen essentieel bij een voorstelling, maar houden zich niet bezig met workshops of ateliers en hebben slechts in al die jaren (Blauw Vier en Laika samen) twee voorstellingen met kinderen op poten gezet. Als kinderen bij Laika hun theateer willen uitbroeden, is het wachten op een artistieke ingeving bij de makers om een productie met kinderen op touw te zetten.

Het artistieke beleid heeft als uitgangspunt de interesses, nieuwsgierigheid en obsessies van de artistieke bezielers Jo Roets en Peter De Bie. De fascinatie van Laika voor kinderen en jongeren ligt in hun verrassende ontdekking van de wereld. Ook Laika vindt de wereld verrassend en niet evident.⁴⁶⁴ “*Naar ons werkproces en de wereld willen we met verwondering en nieuwsgierigheid kijken.*”⁴⁶⁵ Dat is het aanknopingspunt met kinderen en jongeren én met volwassenen die hun

⁴⁶⁰ BAETEN, Marleen; VAN LOOY, Wouter, “Huisje kunst. Kinderkunstencentra?”, in: *Etcetera*, jrg.15, nr.62, p.57.

⁴⁶¹ Samengevat uit <http://www.vti.be/node/9111> (laatst geraadpleegd op 20 juli 2007).

⁴⁶² Interview met Inne Goris (8 mei 2007).

⁴⁶³ <http://www.vti.be/node/9111> (laatst geraadpleegd op 20 juli 2007).

⁴⁶⁴ <http://www.laika.be> (laatst geraadpleegd op 20 juli 2007).

⁴⁶⁵ Jo Roets aangehaald in VERNIERS, Roel, “Laika en het gevolg nemen nieuwe start”, in: *De Standaard*, 28 september 2001.

kinderlijke verwondering koesteren. Laika laat ze allen proeven van kleine en grote verhalen, nieuwe gerechten en onbekende werelden.⁴⁶⁶

De twee kinderproducties, *Naar Macbeth* (1992) en *Arthur* (2005), passen perfect in de vormelijke filosofie van Laika. Heldere beelden, transparant acteren steunend op een grondige bewerking van een reeds bestaande tekst, zijn ook de vormkenmerken die naar voor komen binnen deze twee producties.⁴⁶⁷

Een radicaal standpunt ten opzichte van educatieve werking wordt ingenomen door het Gentse Victoria. Zij zeggen er ronduit nee tegen, zelfs schoolvoorstellingen en de voor- en nabesprekingen daarbij staan niet op het menu. Het claimt dan ook de titel ‘kindertheater’ niet. Zij creëren zowel voor en met jongeren als voor en met ouderen. Bij het opzetten van producties met kinderen gaat niet uit van de kinderen zelf, maar vanuit de kunstenaar. Artistiek directeur Dirk Pauwels heeft zo zijn eigen mening over de relatie kunst-onderwijs.⁴⁶⁸

*“We werken met jongeren op voorwaarde dat we een artistiek product maken en niet socio-cultureel pedagogisch werk doen. Dat is werk voor dramadocenten, niet voor kunstenaars. Wij zitten niet in circuits speciaal voor jongeren zijn bedoeld. We spelen op plekken waar normale mensen naar kunst komen kijken. En de helft van de tijd zitten we in het buitenland en de jongeren die in onze producties staan, gaan gewoon mee.”*⁴⁶⁹

Een productie met jongeren start vanuit een artistieke nood van de kunstenaar. Deze jongeren worden gekozen via audities. Van hen wordt verwacht dat ze even professioneel te werk kunnen gaan als volwassen beroepsacteurs. Het spelen in een productie is voor hen een full-time bezigheid waarnaast er geen tijd meer is voor andere hobby’s. Ze moeten keuzes maken. En het is hard werken. Maar het is voor hen wel een ongelooflijke ervaring en ze nemen het hard labeur erbij omdat het ontzettend plezierig is om theater te maken. Victoria wil niet in schoolverband met

⁴⁶⁶ <http://www.laika.be> (laatst geraadpleegd op 20 juli 2007).

⁴⁶⁷ BAETEN, Marleen, “Van Blauw Vier tot Cantecleir. Transparantie, humor en ontroering”, in: *Etcetera*, jrg.16, nr.63, p.8.

⁴⁶⁸ GHIJS, Inge, *Kunsten op school. Een beeld van 5 jaar cultuurprojecten in Vlaamse scholen*, Brugge, Die Keure, 2000, p.36.

⁴⁶⁹ Dirk Pauwels aangehaald in ibidem.

jongeren theater maken omdat ze niet willen vervallen in amateurisme en dat is bij schooltheater altijd het geval.⁴⁷⁰ Dirk Pauwels is niet radicaal tegen kunsteducatie, maar vindt dat jongeren zelf moeten kunnen beslissen of ze al dan niet willen participeren aan kunst.

*“Kunsteducatie is belangrijk in de zin van theorie. Ik heb een hekel aan schoolvoorstellingen: cultuur is een recht, geen plicht. Kinderen moeten zelf kunnen beslissen wat ze willen zien. Ik ben ook tegen voor- en nabesprekingen: het is zelden interessant en to the point. En je moet je eigen interpretatie kunnen maken.”*⁴⁷¹

7.2.4 “De bende van de kunst”

Naast jongeren verenigen in ateliers of hen via theater dichter bij elkaar en bij andere leefwerelden brengen, is er ook nog een derde weg: The Wild Side. Vertegenwoordigd door het Antwerpse kunstenhuis voor kinderen en jongeren Villanella met Marc Verstappen als artistiek opperhoofd en meer bepaald hun initiatief: “De Kunstbende”.⁴⁷² Bij dit project van kinderkunstencentrum Villanella krijgen jongeren –individueel of in groep- de kans om actief deel te nemen aan kunst en cultuur.⁴⁷³ Alle kinderen en jongeren die eens ‘iets’ willen doen op een podium, worden uitgedaagd om dat ook effectief te doen.⁴⁷⁴ ‘L’art pour l’art’ vloeit hier moeiteloos over in een onversneden ‘l’enfant pour l’enfant’, zonder noemenswaardige sturing van buitenaf, de inmenging van een overijverige docent van de plaatselijke dans- of muziekacademie buiten beschouwing gelaten. De Kunstbende doet niet mee aan filters, ideeënbaarders en lantaarndragers. De jongere op zich is al spannend genoeg.⁴⁷⁵ Het enige wat ze moeten doen om deel te nemen aan één van de wedstrijden is zich inschrijven in de zogeheten voorrondes. De karavaan van de kunstbendewedstrijden trekt langs tal van culturele centra om uiteindelijk in een spannende finale uit te monden waarin de beste creaties per kunstdiscipline door een vakjury worden geselecteerd en getoond worden om te

⁴⁷⁰ Samengevat uit Ibidem.

⁴⁷¹ Dirk Pauwels aangehaald in *ibid.*, p.37.

⁴⁷² VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.49.

⁴⁷³ MIGOM, Béa, *Feest. Alles ligt open en de toekomst eerst*, Brussel, FEVECC, 2000, p.29.

⁴⁷⁴ VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.49.

⁴⁷⁵ DE REGT, Daniëlle, “Zeg het met kinderen”, in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107,2007, p.21.

dingen naar de eerste plaats binnen hun vakterrein. Onderscheiden kunstdisciplines zijn dans, muziek, performance, tekst, tekst on stage, fotografie, video, ontwerpen en nieuwe media.⁴⁷⁶ Op zulke dagen klinken zaken als ‘dramaturgie’, ‘spanningsopbouw’ en ‘technisch kunnen’ ineens hoogdravend en termen als ‘inzet’, ‘originaliteit’ en ‘enthousiasme’ worden terug opgepoetst.⁴⁷⁷

7.3 “Moet er nog meer zijn?”

Het aanbod van de professionele huizen is groots en de aanwezigheid van het deeltijds kunstonderwijs enorm. Toch zijn deze initiatieven niet voor iedereen bereikbaar. Amateurgezelschappen, die zich al dan niet specifiek op kinderen richten, en landelijke jeugddiensten bieden aan deze kinderen de kans aan theater te doen. Deze initiatieven zijn verspreid over heel Vlaanderen en kennen eveneens een groot succes.

Een aantal van deze landelijke jeugddiensten, zoals Mooss, Artforum en Jonna, zijn erkend en gesubsidieerd door het Ministerie van Cultuur van de Vlaamse Gemeenschap, Afdeling Jeugdwerk. Een organisatie als Mooss vzw ontwikkelt een werking op vlak van theater, muziek, beeld en dans. Soms kan iets in een toonmoment resulteren. Jonna vzw en Artforum vzw, gekend van zijn dichte samenwerking met FABULEUS, zijn een landelijke jeugddienst. Artforum vzw biedt een uitgebreid programma van workshops en cursussen rond muziek, beeld, woord, theater en dans. Jonna vzw legt zich al jarenlang toe op podiumkunstenopleiding voor kinderen en jongeren van zes tot achttien jaar. Een vierjarige intensieve opleiding wordt afgesloten met het krijgen van een soort ‘diploma’. Naderhand blijkt dat het ontbreken van een concreet werkresultaat door de deelnemers vaak als een gemis wordt ervaren. Vandaar dat de toneelscholing tegenwoordig geregeld productiegericht verloopt. Daarnaast ontwikkelt Jonna ook projecten voor jeugdbewegingen, scholen, mentaal gehandicapten en andere doelgroepen. Deze drie organisaties vormen slechts een kleine hap uit de

⁴⁷⁶ VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.49.

⁴⁷⁷ DE REGT, Daniëlle, “Zeg het met kinderen”, in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107,2007, p.22.

landelijke jeugddiensten in Vlaanderen die in mindere of meerdere mate soortgelijke projecten rond theateropleiding opzetten.⁴⁷⁸

Onder ‘amateurkunsten’ verstaat de overheid “*elke kunstvorm die in het kader van het sociaal-culturele gebeuren aan iedere burger de kans biedt om zich via kunstbeoefening en –beleving te ontplooiën en zijn potentiële creatieve vermogens te ontwikkelen op vrijwillige basis zonder beroepsmatige doeleinden*”. Zowel de artistieke als de sociale component zijn daarbij van belang.⁴⁷⁹ Grote promotionele activiteiten zoals de Week van de Amateurskunsten, het ‘amateurkunstenplein’ op de Cultuurmarkt van Vlaanderen (Antwerpen) zetten de sector in de kijker.

De amateurkunstenorganisaties richten zich tot groepen én tot individueel geïnteresseerden. Het aanbod van de amateurkunstenorganisaties bestaat in essentie uit begeleiding-op-vraag van groepen, opleiding van sleutelfiguren en amateurkunstenaars (cursuswerk) en projectwerk.⁴⁸⁰

De amateurverenigingen zelf worden gewoonlijk geleid door een zogenaamde ‘sleutelfiguur’ die bepaalt welke productie wordt aangevat. De dynamiek van de groep of van het individu bepaalt wat er gebeurt.⁴⁸¹ In eerste instantie gaan amateurvereniging uit van de intentie ‘kunstbeoefening’. Het is hun opdracht om mensen zover mogelijk te brengen op de weg naar het goed beoefenen van kunst(en).⁴⁸²

De amateurkunstensector positioneert zich ook als onderdeel van het brede sociaal-culturele werk. De maatschappelijk relevante functie van kunstbeoefening wordt meer en meer naar waarde geschat. Het onderwijs richt zich tegenwoordig hoofdzakelijk op kennisoverdracht, waarbij de emotionele ontwikkeling van

⁴⁷⁸ Samengevat uit DESLOOVERE, Martin, “Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen”, in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.103-105.

⁴⁷⁹ D’HAESE, Reinoud, “Het decreet ‘amateurkunsten’”, in: STAELENS, Jean Marie, *Op zoek naar evenwicht. Amateurkunsten en deeltijds kunstonderwijs*, Brussel, Vlaams Centrum voor Amateurskunsten vzw, 2003, p.11.

⁴⁸⁰ D’HAESE, Reinoud, “Steekkaart amateurkunstenorganisatie”, in: STAELENS, Jean Marie, *Op zoek naar evenwicht. Amateurkunsten en deeltijds kunstonderwijs*, Brussel, Vlaams Centrum voor Amateurskunsten vzw, 2003, p.19.

⁴⁸¹ Ibidem.

⁴⁸² DE BRAEKELEER, Jan, “Kunsteducatie in DKO, AK en SCW. Verschillen en complementariteiten”, in: STAELENS, Jean Marie, *Op zoek naar evenwicht. Amateurkunsten en deeltijds kunstonderwijs*, Brussel, Vlaams Centrum voor Amateurskunsten vzw, 2003, p.46.

kinderen en jongeren verwaarloosd wordt. Kunstbeoefening in de vrije tijd is dan een waardevol alternatief. Ze bevordert de evenwichtige ontwikkeling van de persoonlijkheid en de creativiteit. De sector speelt tot vandaag bovendien een belangrijke rol met betrekking tot het bewaren en de overdracht van het immaterieel cultureel erfgoed en de doorstroming naar de brede cultuursector.⁴⁸³

7.4 Kunst binnen de schoolmuren

Er is een basisonderscheid nodig tussen kunsteducatie en kunstbeoefening. Het gaat over twee verschillende intenties om met kunst bezig te zijn. Kunsteducatie is een leerproces met kunst als onderwerp of als middel. Kunstbeoefening daarentegen is het maken en tonen van kunstproducten. De zopas besproken mogelijkheden die er zijn voor kinderen om toneel te spelen, bieden, de ene al wat meer dan de andere, een kunsteducatie aan in functie van of in combinatie met kunstbeoefening. De artistieke praktijk is vaak in de educatieve processen het uitgangspunt en de leidraad.⁴⁸⁴

*“Ik denk dat wat wij doen wel allemaal onder ‘kunsteducatie’ kan vallen. Maar hoe verder je gaat in de artisticeiteit die je nastreeft, hoe minder de portie letterlijke kunsteducatie of educatie op de voorgrond wordt geplaatst. Bovendien wordt er bij kunsteducatie vaak iets heel belangrijks over het hoofd gezien: namelijk het inspirerende, de prikkel of de impuls die een kunstenaar aan individuen of een groep mensen kan geven. Die impuls, die vonk, vind ik evenwaardig aan een methodisch zeer doordacht traject dat misschien helemaal niet inspirerend is of helemaal geen blijvende impuls geeft.”*⁴⁸⁵

Schoolwerking daarentegen houdt zich alleen maar bezig met kunsteducatie.⁴⁸⁶

⁴⁸³ D’HAESE, Reinoud, “Steekkaart amateurkunstenorganisatie”, in: STAELENS, Jean Marie, *Op zoek naar evenwicht. Amateurkunsten en deeltijds kunstonderwijs*, Brussel, Vlaams Centrum voor Amateurskunsten vzw, 2003, p.18.

⁴⁸⁴ DE BRAEKELEER, Jan, “Kunsteducatie in DKO, AK en SCW. Verschillen en complementariteiten”, in: STAELENS, Jean Marie, *Op zoek naar evenwicht. Amateurkunsten en deeltijds kunstonderwijs*, Brussel, Vlaams Centrum voor Amateurskunsten vzw, 2003, p.44-45.

⁴⁸⁵ Dirk De Lathauwer aangehaald in VAN STEENBERGHE, Els; MIGOM, Béa, “In de ban van de grens”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.28.

⁴⁸⁶ DE BRAEKELEER, Jan, “Kunsteducatie in DKO, AK en SCW. Verschillen en complementariteiten”, in: STAELENS, Jean Marie, *Op zoek naar evenwicht. Amateurkunsten en deeltijds kunstonderwijs*, Brussel, Vlaams Centrum voor Amateurskunsten vzw, 2003, p.45.

De kunsten in het onderwijs zullen wellicht altijd een probleem blijven. Onderwijs is binnen de dominante ‘rationaliteit’ van het westers economisch denken, in de eerste plaats bedoeld om jongeren voor te bereiden op de ‘echte’ wereld. Spelen en dromen zijn iets voor de ‘kinder’wereld. In de basisschool mag er dan nog een beetje muzisch gedaan worden, maar vanaf het secundair onderwijs wordt het serieus en zie je het aandeel van de kunstvakken gevoelig dalen.⁴⁸⁷ De wankelende verhouding die kunst en onderwijs met elkaar hebben, krijgt in 1995 een positieve impuls vanuit Canon Cultuurcel van het Vlaamse Ministerie van Onderwijs.⁴⁸⁸ Canon Cultuurcel stelt zichzelf tot doel kunst en cultuur een vanzelfsprekend onderdeel te laten vormen van een ‘open onderwijs’ waarin niet wordt vertrokken van of/of, maar van en/en.⁴⁸⁹ De ‘cel’ haalt kunst binnen de schoolmuren en doet dat door als het ware te bemiddelen tussen kunstenaars en scholen. Canon biedt totaalpakketten aan, stimuleert klassikale theaterinitiaties, ‘langs klassen reizende theaterkoffers’, publicaties rond theater, halen scholen naar het culturele centrum en theatermakers naar de speelplaats.⁴⁹⁰ Kunst en cultuur op school gaan wel verder dan alleen animatie, maar de verhouding cognitief/emotief mag niet zo scherp gesteld worden. Een schoolloopbaan duurt minimaal twaalf tot vijftien jaar. In die tijd is er heel veel tijd en ruimte voor de ontwikkeling van de cognitieve en emotieve vaardigheden. Het culturele is naast een autonoom en belangrijk gebied, ook een component van het algemene leerproces.⁴⁹¹

Canon Cultuurcel ondersteunt en/of initieert allerlei projecten die de horizon van de schoolopleiding verbreden, ook op cultureel gebied. Scholen die een cultuurproject op school opzetten, kunnen een financiële steun verkrijgen via de zogenoemde Dynamo2-projecten.⁴⁹² Zo kunnen alle kinderen en jongeren

⁴⁸⁷ VAN LOOY, Wouter, “Buiten spel. Een reflectie over de kunsten in het onderwijs n.a.v. de eindtermen”, in: BILLIET, Daniel; DE CRITS, Frank; DEMETS, Paul; DENOO, Joris; HEYNS, Herman; MIGOM, Bea; VAN LOOY, Wouter; VERFAILLIE, Gerhard, *De kunst van het onderwijzen van de kunst*, Brussel, FEVECC, 1994, p.75.

⁴⁸⁸ DESLOOVERE, Martin, “Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen”, in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.103.

⁴⁸⁹ GHIJS, Inge, *Kunsten op school. Een beeld van 5 jaar cultuurprojecten in Vlaamse scholen*, Brugge, Die Keure, 2000, p.44.

⁴⁹⁰ VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.49.

⁴⁹¹ GHIJS, Inge, *Kunsten op school. Een beeld van 5 jaar cultuurprojecten in Vlaamse scholen*, Brugge, Die Keure, 2000, p.43.

⁴⁹² DESLOOVERE, Martin, “Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen”, in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.103.

uiteindelijk zelf hun keuze maken of cultuurparticipatie een plaatsje in hun leven krijgt.⁴⁹³

BRONKS profileert zich als ‘werkplaats’ voor DynaMo2-projecten. Vanuit hun contacten met de diverse scholen zijn de BRONKSpedagogen goed geplaatst om de noden te beluisteren met de leerkrachten en naar een geschikt antwoord te zoeken.⁴⁹⁴

Veel van de theaters, instellingen en organisaties die dergelijke schoolprojecten ontwikkelen en/of begeleiden, hebben daarnaast ook een ‘open aanbod’ van theaterateliers en workshops allerhande voor jongeren.⁴⁹⁵ De huizen hechten er steeds meer belang aan om kinderen en jongeren niet alleen theater aan te bieden. Ze willen het hen ook aan den lijve laten beleven of hen in hun theaterervaring begeleiden en prikkelen.⁴⁹⁶

Naast al deze mogelijkheden zijn er tenslotte nog heel wat privé-initiatieven die op het terrein van (podium)kunsteneducatie een aanbod voor jongeren ontwikkelen, hoofdzakelijk op de schoolgaande jeugd gericht, maar soms ook met open workshopreksen.⁴⁹⁷

⁴⁹³ GHIJS, Inge, *Kunsten op school. Een beeld van 5 jaar cultuurprojecten in Vlaamse scholen*, Brugge, Die Keure, 2000, p.44.

⁴⁹⁴ BAETEN, Marleen, “Een zotte wind”, in: BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002, p.87.

⁴⁹⁵ DESLOOVERE, Martin, “Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen”, in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.103.

⁴⁹⁶ VAN STEENBERGHE, Els; MIGOM, Béa, “In de ban van de grens”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.24.

⁴⁹⁷ DESLOOVERE, Martin, “Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen”, in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.106-107.

8 Kindertheater: een specifieke werkwijze?

Alle bovengenoemde initiatieven bieden een hele reeks kansen aan kinderen om hun eerste stappen op scène te wagen. Nu lijkt het interessant om te kijken hoe theatermakers te werk gaan met kinderen. Inzoomend op het professioneel kindertheater in Vlaanderen gaan we stap voor stap kijken naar het waarom en het hoe. Aan de hand van zeven voorstellingen van negen makers wordt getracht een antwoord te formuleren op de vraag of er al dan niet manipulatie gehanteerd wordt in de verschillende stappen naar een productie.

8.1 Een kleine introductie

Zeven stukken en negen makers zullen een leidraad vormen voor deze uiteenzetting. De producties zijn geselecteerd uit het Vlaamse kindertheaterlandschap van de voorbije vier jaar, waarin kinderen tussen acht en dertien hun talenten prijsgeven. Een naam als Eva Bal mag zeker niet ontbreken in deze studie, maar naast haar zijn er nog vele anderen die in haar voetsporen zijn getreden.

Jo Roets vormt voor bij gelegenheid een regisseursduo met Wouter Van Looy. Beiden zijn bekende namen in het jeugdtheatercircuit. Jo Roets is vooral bekend van zijn werk bij Blauw Vier en Laika waar hij hoofdzakelijk creëert vóór kinderen in plaats van met. Voor Wouter Van Looy zijn kinderen op scène minder vreemd. Samen creëren zij op vraag van De Queeste een project dat is uitgemond in de voorstelling *Arthur* (2004-2005). Het regisseursduo is aan de slag gegaan met achttien kinderen tussen negen en zeventien die het verhaal van Arthur op een uitgepuurde, rechtlijnige manier vertellen. Vrij zware scènes worden gecompenseerd met vaak Pythoneske humor.⁴⁹⁸

Kwint Manshoven en Joke Laureyns zijn eveneens een gekend choreografenduo in het kindertheatercircuit. Zij vormen geen gelegheidsduo en kinderen op de planken zijn een constante in hun werk, weliswaar steeds met volwassenen. De voorstellingen *Acte Gratuit* (2006-2007) en *Martha Marthe Mathilde Matthieu* (2006-2007) zijn hun eerste voorstellingen waarin enkel en alleen met kinderen wordt gewerkt. De laatstgenoemde is een solo-project, waarbij vier regisseurs elk één iemand uit de Kopergieterij-ateliers, een persoon waarbij enige affiniteit aanwezig is, selecteren om een solo mee te creëren. Joke Laureyns gaat samen met

⁴⁹⁸ EETEZONNE, Wilfried, "Voor het kleine en grote ideaal", in: *De Morgen*, 27 mei 2005.

Martha Balthazar een solo op poten zetten dat vertrekt vanuit het woord ‘generositeit’. Kwint Manshoven onderzoekt samen met Marthe De Saedeleir de ondervinding dat een lichaam niet beslist over hoe het beweegt. Ze ‘bouwen’ een plek waar Marthe haar eigen fantasiewereld kan creëren.⁴⁹⁹ *Acte Gratuit* (2006-2007) is een dansvoorstelling met zeven jongeren tussen elf en dertien jaar oud en heeft als thema ‘voorbij goed en kwaad’, hetzelfde thema dat terug te vinden is in de inspiratiebron de tentoonstelling ‘Vorbij goed en kwaad’ in het Dr. Guislain Museum.⁵⁰⁰

Twee recente namen op het vlak van jeugdtheater en in het bijzondere theater met kinderen zijn Inne Goris van Zeven vzw en Inge Goddijn van theater Larf!. Ook zij hebben reeds bewezen dat zij hun mannetje kunnen staan aan de bruisende grenzen van het jeugdtheaterlandschap. Inne Goris’ creatie *De Dood en het meisje* (2004-2005) omvat zes meisjes die Franz Schuberts strijkkwartet *Der Töd und das Mädchen* (1824) vertalen. In de voorstelling wordt het dode meisje Anna aanwezig gemaakt door de herinnering aan haar bestaan.⁵⁰¹ Inge Goddijn brengt met *Vallende engelen hoor je niet* (2006-2007) veertien jongeren⁵⁰² op scène die voor een onbepaalde tijd gegijzeld zijn in een klaslokaal. Afgesloten van de buitenwereld, met een weinig eten en drinken wachten ze af. De verveling slaat toe en ze nemen hun vlucht in een fantasiewereld. *Vallende engelen hoor je niet* (2006-2007) is een voorstelling dat erkend is als Dynamo2-project door Canon Cultuurcel van het Vlaams Ministerie van onderwijs en Vorming.⁵⁰³

Naast deze vaste waarden in kindertheater zijn er ook twee regisseurs die voor de gelegenheid een productie met kinderen op touw hebben gezet. In 2004 heeft Marijs Boulogne in opdracht van BRONKS een productie gecreëerd met als uitgangspunt Fernando Arrabals oorlogssatire “Pic-nic” (1958). In *Picnic!* (2003-2004) laat zij kinderen als het ware picknicken op een oorlogsveld en meet hen zelfs haast sadistische, oorlogszuchtige trekjes aan. Op die manier zet ze kinderen als gedoodverfde symbolen van onschuld in om geweld en gruwel te verbeelden.

⁴⁹⁹ s.n., *Martha Marthe Mathilde Matthieu*, Kopergieterij, Gent, 2007.

⁵⁰⁰ s.n., *Acte Gratuit*, Kopergieterij, Gent, 2007.

⁵⁰¹ VAN STEENBERGHE, Els, “Veldbloemen op de planken”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.75.

⁵⁰² Geen kinderen tussen acht en dertien, aangezien ik enkel deze voorstelling kon gaan bekijken.

⁵⁰³ s.n., *Vallende Engelen hoor je niet*, Atheneum Pottelberg i.s.m. Larf!, Kortrijk, 2007.

Deze tegenstelling heeft een frappant en daardoor bijzonder innemend resultaat gekend.⁵⁰⁴

Het voorbije seizoen is het Tim Etchells geweest die de opdracht van theaterhuis Victoria heeft gekregen dat buiten zijn parcours valt en buiten de evidente kaders van de podiumkunsten.⁵⁰⁵ *That Night follows Days* (2006-2007) maakt deel uit van een trilogie, waarvan in 2001 *Übung* (2000-2001) van Josse De Pauw reeds te bewonderen is geweest.⁵⁰⁶ Auteur-regisseur Tim Etchells confronteert met zijn voorstelling het publiek met de wijze waarop de ‘grote mens’ vasthoudt aan morele en pedagogische principes die de wereld van de kinderen bepalen. Met zeventien kinderen tussen zeven en dertien maakt Tim Etchells een speelse en provocerende voorstelling die de volwassenen in de zaal een spiegel voorhoudt.⁵⁰⁷

Al deze theatermakers zijn in een opzichtig schatplichtig aan Eva Bal. Zij is diegene die binnen het professioneel theater het theater met kinderen op de kaart heeft gezet. In 2005 bewijst ze nogmaals eens de mogelijkheid tot artistiek theater met kinderen. Zij doet dit aan de hand van de voorstelling *De Verrassing* (2004-2005). Vertrekkend van het werk “The Party” van de Poolse Slawomir Mrozeck creëert ze met veertien kinderen een even beklemmende als innemende voorstelling waarin ze het begrip ‘feest’ ontkleedt. De personages zijn op zoek naar ‘het feest’ en in hun zoektocht, in het zich afvragen naar welk feest ze op zoek zijn, verbeelden ze het onvermoeibare en soms te doelloze geroen van mensen. Nergens wachten, nooit lang genieten, maar de ene taak na de andere taak afhaspelen en snel, snel weer verder door het leven jagen, wiens naam ‘drukte’ is.⁵⁰⁸

Al deze negen theatermakers bewijzen dat het mogelijk is om met kinderen beklievend artistiek theater te maken dat geschikt is voor een volwassen publiek. Theatermakers gaan op zoek naar de ziel van een kind, zijn persoonlijk verhaal,

⁵⁰⁴ VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.45.

⁵⁰⁵ DEKERK, Anne, “De mens is een tussenwezen”, in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107, 2007, p.44.

⁵⁰⁶ VAN STEENBERGHE, Els, “Übung”, in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107,2007, p.45.

⁵⁰⁷ s.n., *Kunstenfestivaldesarts*, Brussel, 2007, p.20.

⁵⁰⁸ VAN STEENBERGHE, Els, “Veldbloemen op de planken”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.73.

naar de tintelende kracht van kindertheater en naar de grenzen daarvan.⁵⁰⁹ Ze creëren kindertheater dat ernstig genomen mag worden, zonder dat er een pedagogische doelstelling voorop is gesteld. Wel moet gezegd worden dat elk creatieproces een impliciete pedagogische functie heeft, maar dit wordt bij professionele theatermakers niet tot doel gesteld wanneer hij of zij een artistieke productie voor ogen heeft.

*“Het verschil ligt in de finaliteit. Een pedagogisch doel is een ander doel dan een artistiek doel. Hetgeen je precies aan activiteiten uitvoert, kan vaak wel pedagogisch zijn maar de manier waarop je het uitvoert bepaalt of het om een pedagogisch of een artistiek project gaat. Ik heb dat project met die kinderen niet opgezet om de kinderen iets bij te leren maar om een goede voorstelling te maken. Natuurlijk leren die kinderen van alles bij en wij ook maar dat is niet de finaliteit. Dat is niet de reden waarom zo’n project op poten gezet wordt. Ik bedoel het beste van de educatieve activiteiten vind ik heel erg verwant aan de artistieke ten opzichte van de artistieke processen met een educatieve bestemming. Het is een keuze die je in vraag kan stellen.”*⁵¹⁰

8.2 Waarom creëren met kinderen?

Artistiek gericht theater maakt in de loop van de jaren tachtig komaf met het zeemzoete en opgesmukte jeugdtheater. Het pure lichaam, de zuivere emotie, het authentieke beeld doen hun intrede en het puur en evenwaardig verhouden tot kinderen en jongeren wordt een behoefte. Vanuit die houding was het een kleine stap om kinderen en jongeren zélf in een productie in te zetten.⁵¹¹ De vraag waarom de theatermakers vandaag met kinderen creëren, brengt een zeer gedifferentieerd beeld aan het licht. De ene is per toeval in het kindertheatercircuit getuimeld, de andere voelt de noodzaak om met kinderen bezig te zijn, maar bijna allemaal hebben ze een ondefinieerbare fascinatie ontwikkeld voor de uitstraling, het charisma, de onbevangenheid en vooral voor de gedrevenheid van die kinderen.⁵¹²

⁵⁰⁹ MEIMA, Gerja, “Kindertheater”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snertheater? Theater met kinderen*, jrg. 11, nr.3, 2005, p.15.

⁵¹⁰ Interview met Wouter Van Looy (Muziektheater Transparant) afgenomen op 20 april 2006.

⁵¹¹ VAN STEENBERGHE, Els, “La sacre de la jeunesse”, in: *Dans in Limburg*, januari 2006.

⁵¹² MIGOM, Béa, “Het dubbel bewustzijn in het theater met jongeren”, in: ALLEGAERT, Patrick, BUIJS, Marian; DE PAUW, Jan; MIGOM, Béa, *Tijdelijk gesch(r)ift*, Brussel, FEVECC, 1995, p.20.

Eva Bal is iemand die met kinderen werkt vanuit een noodzaak. Kinderen vormen haar inspiratiebron en drijfveer omwille van hun moed, doorzettingskracht en hun onvermoeibare hoop in het leven.⁵¹³ “*Kinderen vormen een aanvulling op mijn bestaan. Ik ben gefascineerd door hun zijn.*”⁵¹⁴ De overlevingsdrang, de moed die kinderen kunnen opbrengen, zijn zaken die Eva Bal erg raken en dit raken kan soms leiden tot theater, maar niet altijd. Het draait om een permanente voeling waaruit al dan niet iets kan ontstaan.⁵¹⁵

Inne Goris heeft de kriebels voor het creëren met kinderen verworven in haar verleden door als theaterpedagoge te werken in BRONKS. Het educatieve werk dat ze daar verricht heeft, heeft haar doen omgaan met alle leeftijden en met een publiek dat haar altijd heeft geïntrigeerd en blijft intrigeren. Vandaar dat ze op lange termijn verschillende voorstellingen wilt blijven maken, zowel voor en met kinderen als voor en met volwassenen.⁵¹⁶

Joke Laureyns is toevallig in het kindertheatercircuit terecht gekomen en dat is haar welgevallen.

*“Ik vind het heel boeiend om het ‘niet-kunnen’ te benadrukken, terwijl ik soms ook goesting heb om ze dingen zelf heel erg te laten kunnen. Het ‘niet-kunnen’ is mijn eerste fascinatie, die unieke kwetsbaarheid die authentiek is, iets dat niet kan nagebootst worden...Ik denk dat die authenticiteit het belangrijkste aspect vormt, want het is niet zomaar met kinderen, ik kies ook met welke kinderen.”*⁵¹⁷

De al dan niet vermeende authenticiteit van een kind is het favoriete afstootblok van hedendaagse jeugdtheatermakers.⁵¹⁸ Kinderen beschikken van nature over een vanzelfsprekende nonchalance op het toneel, een gemak waar een acteur zijn leven

⁵¹³ VAN STEENBERGHE, Els, “De Verrassing”, in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107,2007, p.46.

⁵¹⁴ DEMETS, Paul, “Ik trek mijn rugzak weer aan”, in: *Knack*, 10 september 2003.

⁵¹⁵ VOGELAERE, Veerle, “Noblesse oblige”, in: *De Gentenaar*, 24 september 1999.

⁵¹⁶ Interview met Inne Goris (Zeven vzw) afgenomen op 8 mei 2007.

⁵¹⁷ Interview met Joke Laureyns (Kopergietery) afgenomen op 27 maart 2007.

⁵¹⁸ VAN STEENBERGHE, Els, “De Verrassing”, in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107,2007, p.46.

lang over kan doen om die dan nog niet te bereiken.⁵¹⁹ Theatermakers willen vooral ontroeren met authenticiteit, met ontwapenende realiteit. Een kinderhart is vol van verlangen naar ontwapenende, innemende, aangrijpende puurheid. Na de postmoderne tijden vangen de postromantische tijden aan: het jeugdtheater voor, met en van kinderen en volwassenen waarin een kindbeeld gepropageerd wordt dat een ode is aan zuiverheid en authenticiteit. Kinderen als veldbloemen.⁵²⁰

*“Bij kinderen vind ik alles terug aan emotionaliteit, aan reacties die je ook bij volwassenen aantreft. Alle listen, bedrog, structuren, verdriet, fantasieën: maar ze zijn puur en pakbaar. Bij kinderen is het rechtstreeks en onverhuld. Die ontzettende vervormingen en verslappingsen die volwassenen hebben, zijn er nog niet bij. Je krijgt de stof aangereikt als ijzererts. Daar wil ik in het theater iets voor en mee doen.”*⁵²¹

*“Het aangename is dat een kind niet bezoedeld is. Ze hebben een soort spontaniteit, een nieuwsgierigheid, een grotere openheid. Dat is allemaal relatief, want ik merk dat er kinderen van zeven zijn die mij niet meer interesseren, omdat ze al bezoedeld zijn.”*⁵²²

Kinderen bezitten een aantal eigenschappen die wij al lang zijn verleerd of verdrongen hebben tijdens het groot worden: intuïtie, emotionaliteit, spontaniteit. Bovendien confronteren kinderen ons met een aantal hiaten in onze volwassenwording.⁵²³ Er zijn een aantal kwaliteiten die zeer snel raken ondergesneeuwd door groot te worden en door het onderwijs. Een zon kan voor een vierjarige blauw of groen zijn, maar als de juf zegt dat de zon geel is, komt er vanaf dat moment enkel nog een gele zon op de tekening.

“Kinderen reageren vaak nog veel directer dan wij. Hoe jonger ze zijn, hoe meer dat ze dat nog hebben. Maar het is iets dat je als je het als maker wilt

⁵¹⁹ BUIJS, Marian, “Theater met jongeren”, in: ALLEGAERT, Patrick, BUIJS, Marian; DE PAUW, Jan; MIGOM, Béa, *Tijdelijk gesch(r)ift*, Brussel, FEVECC, 1995, p.5.

⁵²⁰ VAN STEENBERGHE, Els, “Veldbloemen op de planken”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.77.

⁵²¹ VAN STEENBERGHE, Els, *Eva Bal. Kinderen en gevoelens in de schijnwerpers*, Antwerpen, Diss. GGS Theaterstudies, 2000, p.21.

⁵²² Interview met Joke Laureyns (Kopergietery) afgenomen op 27 maart 2007

⁵²³ s.n., *Blauw Vier. Jeugdtheater. Aanvraag tot erkenning en subsidiëring*, Antwerpen, Blauw Vier, 1993, p.7.

gebruiken, toch goed moet aanboren, opzoeken. Ik heb steeds het gevoel als ik met kinderen aan het werk ben dat het de eerste weken aan de orde is om de vrijheid opnieuw te creëren. Alles kan en alles mag.”⁵²⁴

“Wat hun spontaniteit betreft, heb ik het gevoel dat ze dat heel hard willen bewaren maar dat is niet altijd zo eenvoudig.”⁵²⁵

Het kiezen voor kinderen op scène heeft niet alleen te zien met de spontaniteit van de kinderen. Het heeft ook sterk te maken met het verhaal dat de makers willen vertellen. *“Het thema is het materiaal, is de inspiratie. Het ontstaat vanuit een eenheid zoals de beeldhouwer meteen ziet ‘dàt wil ik in marmer’. Hij denkt nooit: ‘Zou ik dat niet in brons kunnen doen?’⁵²⁶*

“In eerste instantie kijk ik naar wat ik wil vertellen, hoe ik dat wil vertellen en eigenlijk dan pas kijken wij voor welke leeftijd dat is, maar ik begin nooit omgekeerd, zo van: ‘Nu wil ik eens iets met kleuters doen’. Voor mij is de inhoud prioritair.”⁵²⁷

Ondanks de grotere zorg die een werkproces met kinderen verlangt van de regisseur en de tijd die het kost om de spelers in te wijden in simpele acteertechnieken, blijkt de authenticiteit en de spontaniteit voor veel theatermakers een voordeel ten opzichte van producties met professionele acteurs.⁵²⁸ Deze vluchtige spontaniteit en authenticiteit zijn een troef, maar alle theatermakers schuwen de ‘spontaniteit als doel’. Dan wordt het ‘kindjes-kijken’ volgens Joke Laureyns.

“Zo van, ‘we laten dat kind dat en dat doen’ of ‘wat schattig’, maar dan is er iets fouts beoogd. Dan is er een ‘schattigheidseffect’ beoogd. En niet hoe die

⁵²⁴ Interview met Inne Goris (Zeven vzw) afgenomen op 8 mei 2007.

⁵²⁵ Interview met Inge Goddijn (Theater Larf!) afgenomen op 19 maart 2007.

⁵²⁶ Eva Bal aangehaald in MIGOM, Béa, “Het dubbel bewustzijn in het theater met jongeren”, in: ALLEGAERT, Patrick, BUIJS, Marian; DE PAUW, Jan; MIGOM, Béa, *Tijdelijk gesch(r)ift*, Brussel, FEVECC, 1995, p.21.

⁵²⁷ Interview met Inne Goris (Zeven vzw) afgenomen op 8 mei 2007.

⁵²⁸ BUIJS, Marian, “Theater met jongeren”, in: ALLEGAERT, Patrick, BUIJS, Marian; DE PAUW, Jan; MIGOM, Béa, *Tijdelijk gesch(r)ift*, Brussel, FEVECC, 1995, p.9.

mens tegenover je, van 8 jaar, hoe die in elkaar zit en hoe die iets wil tonen.”

529

Net als Eva Bal vinden andere theatermakers die met kinderen werken dat deze niet mogen opgevoerd worden als aandoenlijke of grappige kneusjes, maar als personen die als vol aanzien worden. Achter de speelsheid, spontaniteit of net timiditeit van een kind wordt gezocht naar hun stem. Theatermakers zijn ervan overtuigd dat kinderen en jongeren een eigen artistiek gevoel in zich dragen.⁵³⁰

8.3 Concepten

Sinds kinderen niet meer verbannen worden naar het utopische jeugdland en moraliserende of zeemzoete sprookjes zijn blijven kleven in het stroperige, pedagogische jeugdtheaterlandschap, zijn alle thema's, of toch bijna alle thema's, welkom aan de grenzen van het jeugdtheaterlandschap.

Het uitgangspunt voor een voorstelling vormt zich heel intuïtief.⁵³¹

*“Je maakt iets omdat je op dat moment zo moet werken vanuit jezelf en niet anders. Daar ga je van uit als je theater maakt. Het gaat ook om theatrale eerlijkheid, de individuele gekte. Het moet in de kern oorspronkelijk zijn, hoewel je dat niet kan forcere. Je kan niet zeggen: “Ik ga nou eens iets oorspronkelijks doen”, maar je kan wel zeggen: “dit raakt mij en daarom pak ik het”. Al weet ik van tevoren wat ik met ze wil doen, al werkend met hen wordt mijn idee aan de ene kant soms veel scherper, helderder, terwijl je aan de andere kant ook een hele andere weg op gaat omdat je denkt “Hé, die kinderen bieden zoveel meer. Het is zo mooi wat ze me aanbieden, dat moet ik gebruiken”.”*⁵³²

Een inspiratiebron kan voortkomen uit een gevoel, een beeld, een boeket. Alles is mogelijk als er maar een connectie, een affiniteit bestaat van de maker met het

⁵²⁹ Interview met Eva Bal in BERGSMA, Tjiske, *Kinderspel. Een onderzoek ,aar belangrijke ingrediënten om artistiek theater te maken met kinderen*, Zwolle, Diss. Lic., Amersfoort, 2005.

⁵³⁰ DEMETS, Paul, “Mag ik bij u komen slapen?”, in: *Knack*, 15 november 2000.

⁵³¹ DANIËLS, Lutgarde, “Jeugdtheater maken is een persoonlijke keuze”, in: *Gazet Van Antwerpen*, 13 juni 1992.

⁵³² Eva Bal aangehaald in MARAIN, Elisabeth, “Eva Bal. Het gaat om theatrale eerlijkheid en individuele sterkte”, in: *Markant*, 12 februari 1993.

onderwerp.⁵³³ Het vertrekpunt ligt altijd bij de maker zelf, dat kan niet anders. Men kan niet vertrekken van iets dat niet gekend is.⁵³⁴ De maker heeft iets voor ogen wat hij wil duidelijk maken of wat hij wil tonen. De maker heeft een thematiek die hij zichtbaar wil maken.⁵³⁵

Er manifesteert zich een duidelijk onderscheid tussen twee uitgangspunten: of de theatermaker vertrekt vanuit een bestaande tekst, of hij kiest voor een idee, een thema of een beeld.⁵³⁶

“Bij het kiezen van een bestaande tekst is het niet de bedoeling om deze zo trouw mogelijk op scène uit te beelden. De hele groep gaat op zoek naar wat in het verhaal zit en hoe ze dat kunnen thetraliseren.”⁵³⁷

Eva Bal haalt voor haar artistieke vermogen enorm veel uit de dagelijkse omgang met haar omgeving, haar vrienden en familie. Zo kan een voorstelling als het ware een onderdeel vormen van een rouwproces om dierbare overledenen. Maar ook haar geraakt zijn door de verwoestende kracht die een oorlog op ontzettend veel mensenlevens uitoefent, kan inspirerend werken. Positieve gevoelens of een fascinatie voor de complexiteit van het menselijke gevoelsleven, geven eveneens aanleiding tot creaties.⁵³⁸

“Er zit in mijn hoofd een gegrepenheid rond een thema van waaruit beelden ontstaan. Bij die beelden komen al bepaalde flarden van de productie met muziek, kleuren, hartslag en emotionaliteit. Zo ontstaat gaandeweg een theatervorm waar dan later spelers, componisten en scenografen bij betrokken worden.”⁵³⁹

⁵³³ MEIMA, Gerja, “Kindertheater”, in: Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen, jrg.11, nr.3, 2005, p.24.

⁵³⁴ Interview met Wouter Van Looy (Muziektheater Transparant) afgenomen op 20 april 2006.

⁵³⁵ Interview met Eva Bal in BERGSMa, Tjiske, *Kinderspel. Een onderzoek naar belangrijke ingrediënten om artistiek theater te maken met kinderen*, Zwolle, Diss. Lic., Amersfoort, 2005.

⁵³⁶ MIGOM, Béa, “Het dubbel bewustzijn in het theater met jongeren”, in: ALLEGAERT, Patrick, BUIJS, Marian; DE PAUW, Jan; MIGOM, Béa, *Tijdelijk gesch(r)ift*, Brussel, FEVECC, 1995, p.21.

⁵³⁷ DANIËLS, Lutgarde, “Jeugdtheater maken is een persoonlijke keuze”, in: *Gazet Van Antwerpen*, 13 juni 1992.

⁵³⁸ VAN STEENBERGHE, Els, *Eva Bal. Kinderen en gevoelens in de schijnwerpers*, Antwerpen, Diss. GGS Theaterstudies, 2000, p.13.

⁵³⁹ DELAUNOIS, Greet, “Eva Bal”, in: *De Scène*, jrg.33, nr.313, 1992, p.4.

Soms echter is het niet een directe ervaring uit het reële leven, maar een boek dat, door de sterke verankering van het verhaal met het echte leven, het uitgangspunt vormt voor een productie.⁵⁴⁰ *De verrassing* (2004-2005) is geïnspireerd op de eenakter *The Party* van de Poolse schrijver Mrozek (°1930) Het is niet zo dat deze tekst letterlijk wordt gebruikt, wel vormt het een inspiratiebron door de thema's die Mrozek behandelt.

*“Vanaf het eerst moment dat ik The Party las, wist ik dat ik daar ooit iets mee wilde doen. Niet noodzakelijk met de hele tekst, maar wel met het thema. En eigenlijk wist ik ook dat ik dit met kinderen wilde. Omdat juist zij moeiteloos de verbinding leggen tussen realiteit en verbeelding. Wat mij zo raakt in dit thema is het op zoek zijn naar ‘feest’. Het altijd opnieuw verwachten en denken dat je het vindt, er voorwaarden voor zoekend; het alvast vooruit belevend, en als het niet uitkomt met de opgewekte moed der wanhoop verder zwierend.”*⁵⁴¹

Ook *Picnic!* (2003-2004) heeft als uitgangspunt de ietwat absurde oorlogssatire “Pic-nic” (1958) van de Spaanse veelschrijver Fernando Arrabal. Daarin krijgt de soldaat Zapo in volle strijd bezoek van zijn ouders, met wie hij vlak buiten de loopgraven een maaltijd heeft.⁵⁴² Dit boek vormt een rode draad doorheen het absurde stuk.

Evengoed kan Eva Bal een creatieopdracht krijgen die haar genoeg enthousiasmeert om er op in te gaan.⁵⁴³ Een opvallende constante in het werk van Eva Bal is dat ze geen gevoelens en thema's schuwt die gemakkelijk belerend of pathetisch resultaat zouden kunnen opleveren. Angst, eenzaamheid, haat, verliefdheid, woede: het kan allemaal in haar voorstellingen, zonder dat het zich

⁵⁴⁰ VAN STEENBERGHE, Els, *Eva Bal. Kinderen en gevoelens in de schijnwerpers*, Antwerpen, Diss. GGS Theaterstudies, 2000, p.13.

⁵⁴¹ Eva Bal aangehaald in COUSSENS, Evelyne; VERSYP, Mieke (red.), *De Verrassing*, Kopergieterij, Gent, 2005.

⁵⁴² VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.45.

⁵⁴³ VAN STEENBERGHE, Els, *Eva Bal. Kinderen en gevoelens in de schijnwerpers*, Antwerpen, Diss. GGS Theaterstudies, 2000, p.13.

opdringt of geësthetiseerd wordt. Ze heeft vooral oog voor de overlevingsdrang van kinderen. De weerbaarheid van een kind is een opvallend thema.⁵⁴⁴

Jo Roets heeft de neiging om te vertrekken vanuit een literair werk voor volwassenen dat hem op een of andere manier heeft geraakt. Van daaruit gaat hij zoeken naar een kruispunt tussen wat volwassenen fascineert en jongeren boeit. Hij begint met een veelheid aan materiaal om uit te monden bij een product dat heel eenvoudig oogt.⁵⁴⁵

Arthur (2004-2005) is ontstaan vanuit een project van De Queeste rond andersglobalisme. Laika en Muziektheater Transparant hebben het verhaal van Arthur geadopteerd⁵⁴⁶ Het idee om rond koning Arthur iets te doen, vormt een aanknopingspunt bij de voorstelling van De Queeste. Arthur is in zijn periode immers ook heel druk bezig geweest met het creëren van een andere orde die veel rechtvaardiger was. Het thema heeft zich geworteld, maar een idee over wat er zou gebeuren blijft een raadsel.⁵⁴⁷ In samenspraak met de groep heeft het project stilaan vorm gekregen.

Een herinnering aan een gevoel kan eveneens fungeren als uitgangspunt. *De dood en het meisje* (2004-2005) heeft als centrale thema ‘de dood’. Een thema dat niet zo evident is om aan te gaan met kinderen. Een heel sterke inspiratiebron blijkt iets te zijn dat Inne Goris zelf in haar jeugd heeft meegemaakt.

*“Mijn lievelingsnonkel was gestorven en dat werd thuis doodgezwegen, daar werd niets over gezegd. Voor mij was hij van de ene dag op de andere dag weg en daar werd niet over gepraat. Het gevoel dat ik daarbij had als kind was dat ik met allerlei zaken zat die ik niet kwijt kon.”*⁵⁴⁸

⁵⁴⁴ DEMETS, Paul, “Eva Bal: koningin van wonderland”, in: *Ons Erfdeel*, jrg.44, nr.1, 2001, p.83.

⁵⁴⁵ BAETEN, Marleen, “Van Blauw Vier tot Canteclair. Transparantie, humor en ontroering”, in: *Etcetera*, jrg.16, nr.63, p.8.

⁵⁴⁶ s.n., *Arthur & De Queeste*, Laika, Muziektheater Transparant en De Queeste, Antwerpen, 2005.

⁵⁴⁷ Interview met Wouter Van Looy (Muziektheater Transparant) afgenomen op 20 april 2006.

⁵⁴⁸ Interview met Inne Goris (Zeven vzw)afgenomen op 8 mei 2007.

Acte Gratuit (2006-2007) is dan weer gebaseerd op de tentoonstelling ‘Voorbij goed en kwaad’ in het Dr Ghuislain Museum.⁵⁴⁹

“Inspiratie haal je uit verschillende dingen. Soms werk je een jaar met jongeren in een atelier en dan zie je dingen waarvan je denkt “Oh, da’s tof!”, “Die gasten kunnen goed spelen.” en “Misschien kan ik met die gasten wel een voorstelling maken.” ⁵⁵⁰ *Je vertrekt vanuit het niets of gewoon vanuit de dingen, de ideeën die je hebt. Ik wou niet dat ze een typetje speelden zoals in het amateurtheater. Ik wou dat het theater vanuit hun kwam. Je vertrekt gewoon vanuit een gegeven, een ideetje. Ik ben nog nooit gestart vanuit een afgewerkte tekst.”*⁵⁵¹

Opvallend is dat de meeste gezelschappen vertrekken van een idee en niet van een reeds geschreven theatertekst. Zij laten nieuwe teksten creëren door auteurs op basis van hun uitgangspunt en de improvisaties gedurende het productieproces. Zo wordt lichtjes tegemoet gekomen aan de nooit stillende honger naar nieuwe teksten. In een continu veranderende samenleving, wenst men alsmaar andere woorden te zoeken die dit bestaan verwoorden.⁵⁵² Auteurs kunnen zich laten prikkelen, aandrijven door repertoireteksten of romanklassiekers geschreven vanuit een kindperspectief.⁵⁵³

8.3.1 Ongeschikte onderwerpen?

Zijn er onderwerpen die ongeschikt zijn in het kindertheater? Veel mensen hebben het idee dat kinderen vooral leuke en gezellige dingen moeten spelen die horen bij de kinderfantasie,⁵⁵⁴ maar met kinderen kan men op eenzelfde wijze werken als met volwassenen. Het is aan de maker om alles te vertalen naar een voor hun verstaanbare taal.⁵⁵⁵

⁵⁴⁹ Interview met Joke Laureyns (Kopergietery) afgenomen op 27 maart 2007.

⁵⁵⁰ Interview met Inge Goddijn (Theater Larf!) afgenomen op 19 maart 2007.

⁵⁵¹ Ibidem.

⁵⁵² VAN STEENBERGHE, Els; MIGOM, Béa, “In de ban van de grens”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.19.

⁵⁵³ VAN STEENBERGHE, Els, “Repertoire Refaced”, in: VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003, p.70.

⁵⁵⁴ MEIMA, Gerja, “Kindertheater”, in: Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen, jrg.11, nr.3, 2005, p.23.

⁵⁵⁵ Ibid., p.18.

“Wat een kind aankan, hangt niet zozeer van de inhoud, van de ervaring, af maar van de context”, stelt psychiater Bram Bakker. Een grens in wat kinderen wel en niet aankunnen is er dus niet, als ze maar goed worden begeleid in die ervaring.⁵⁵⁶

Het kunnen inschatten van welke onderwerpen kinderen al dan niet aankunnen, is voor een volwassene een moeilijke opdracht. Volwassenen hebben het onderwerp al op voorhand geanalyseerd en hun conclusies getrokken. Voor hen betekent iets dit en dat, dus denken zij dat dit voor kinderen eveneens het geval zal zijn. Terwijl kinderen een totaal andere visie op het onderwerp kunnen hebben. Er wordt gewoon te weinig geluisterd naar kinderen.⁵⁵⁷ Een theatermaker gaat in de eerste plaats uit van iets wat hem intrigeert, maar het onderwerp moet ook aansluiting vinden bij de kinderen. Er moet communicatie kunnen ontstaan. Het heeft geen enkele zin om iets te maken waarin de maker alleen geïnteresseerd. Het is altijd belangrijk bij het maken dat je de dingen gecommuniceerd krijgt.⁵⁵⁸ Het moet daarom niet bij naam genoemd worden, zolang ze het maar voelen.⁵⁵⁹

Heel opmerkelijk is dat kinderen veel meer aankunnen dan volwassenen denken en er ook een scherpe kijk op hebben waar helemaal geen analyse rond zit. Het is trouwens opvallend met wat voor een lichtheid kinderen ‘zware’ thema’s aangaan.⁵⁶⁰

8.4 Werkmethode

Een productieproces met kinderen is vrij gelijklopend aan dat met volwassenen. “Een kind wordt gedreven door een soort energie, door emotie, door directheid”, beweert Eva Bal. Een beroepsacteur werkt op dezelfde energie, emotie, maar hij reflecteert en analyseert zodat hij dezelfde emotie kan herhalen of terug oproepen. Kinderen hebben een anders werkend emotioneel geheugen, maar uiteindelijk is het even direct en precies. Beiden hebben hun geheimen.⁵⁶¹ Kinderen vragen alleen meer begeleiding met oefeningen. Ze hebben wat meer hulp nodig om datgene wat er de vorige keer gedaan is weer actueel te maken en om daarop te

⁵⁵⁶ NABER, Ruth, “Hoe wreed is jeugd dans, hoe sexy jongerendans?”, in: *Dans*, jrg.24, nr.3, 2006, p.34.

⁵⁵⁷ Interview met Inne Goris (Zeven vzw) afgenomen op 8 mei 2007.

⁵⁵⁸ Interview met Wouter Van Looy (Muziektheater Transparant) afgenomen op 20 april 2006.

⁵⁵⁹ Interview met Joke Laureyns (Kopergietery) afgenomen op 27 maart 2007.

⁵⁶⁰ s.n., *Acte Gratuit*, Kopergietery, Gent, 2007.

⁵⁶¹ MIGOM, Béa, “Het dubbel bewustzijn in het theater met jongeren”, in: ALLEGAERT, Patrick, BUIJS, Marian; DE PAUW, Jan; MIGOM, Béa, *Tijdelijk gesch(r)ift*, Brussel, FEVECC, 1995, p.22.

kunnen doorgaan. Kinderen moet je daarom heel erg richten. De opdrachten mogen niet te ruim gemaakt worden, want dan vallen ze terug op wat ze al deden. Gerichte opdrachten hebben te maken met bestaan, met het zijn in het hier en nu.⁵⁶² Hierdoor zijn lange experimenten en gesprekken rond de voorstelling ook uit den boze, want kinderen zijn doeners: kort, hevig en vitaal.⁵⁶³

Belangrijk bij de werking met kinderen is dat er in den beginne van het creatieproces een soort van incubatietijd wordt ingelast zodat kinderen vertrouwen gaan winnen in de regisseur en in zichzelf. Eenmaal zover blijkt het vertrouwen grenzeloos. Na die eerste incubatietijd verloopt het werk vrij identiek, alleen werken volwassen acteurs met een gebalder ritme. Kinderen daarentegen geven een frisse input tijdens improvisatie-oefeningen, terwijl volwassen acteurs meer gaan terugvallen op zekerheden.⁵⁶⁴

8.4.1 Werkwijze

Eva Bal heeft geen vaste regiestijl. In de gevarieerdheid waarmee zij haar creaties te lijf gaat, zijn er wel twee aspecten die steeds opduiken: improvisatie en de intense dialoog met kinderen die tijdens het repeteren wordt aangegaan.⁵⁶⁵

Eva Bal vertrekt vanuit kleine spelopdrachten, oefeningen binnen welafgebakende terreinen, al dan niet handelend over het centrale thema. Tijdens deze spelen gaan kinderen vertellen, bespreken en improviseren, terwijl Eva Bal aan observeert. Ieder idee wordt meteen uitgeprobeerd. Idee is actie. Meestal komen spelwendingen als spelend. Oplettendheid en nabesprekingen moeten er voor zorgen dat de interessante scènes behouden blijven, al dan niet in eenzelfde context. Al spelend ontstaat het scenario. Er zijn geen repetities voorzien waar men slechts gewoon gaat herhalen. Er wordt gewerkt met accentverschuivingen. Er is geen sprake van te werken naar een goed gedrilde voorstelling, maar wel van een optimale verstaanbaarheid, en dat voelen de kinderen, dat willen ze ook. Tot

⁵⁶² MEIMA, Gerja, “Kindertheater”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.19.

⁵⁶³ MIGOM, Béa, “Het dubbel bewustzijn in het theater met jongeren”, in: ALLEGAERT, Patrick, BUIJS, Marian; DE PAUW, Jan; MIGOM, Béa, *Tijdelijk gesch(r)ift*, Brussel, FEVECC, 1995, p.22.

⁵⁶⁴ Ibidem.

⁵⁶⁵ VAN STEENBERGHE, Els, *Eva Bal. Kinderen en gevoelens in de schijnwerpers*, Antwerpen, Diss. GGS Theaterstudies, 2000, p.25.

op het laatste moment is een voorstelling in principe veranderbaar. Deze hele werkwijze sluit goed aan bij de manier waarop kinderen zelf toneel spelen.⁵⁶⁶

Tijdens de eerste weken van een productieproces wordt er aan de hand van improvisaties en opdrachten heel wat materiaal verzameld. Eva Bal observeert aandachtig en noteert. Aan de hand van deze notities legt ze een hand aan het eindproduct. Ze rangschikt de bouwstenen die de kinderen haar aanbieden en brengt een structuur aan.⁵⁶⁷ In het verdere productieproces worden de bouwstenen aan elkaar gesmeed met tussenstukjes en gaat iedereen heel hard aan het werk, tot men klaar is. Dit impliceert niet gelijk te zijn aan de premièredatum. Af is zo'n productie eigenlijk nooit. Het proces blijft doorlopen. Zelfs na tien, twintig opvoeringen zitten er nog nieuwe elementen in. Daarom zijn twee opvoeringen nooit dezelfde en kan een stuk in de loop van een jaar enorm evolueren.⁵⁶⁸

In de werking met kinderen speelt voor Eva Bal de oprechte aandacht voor een kind een zeer belangrijke rol. Als jongere acteurs iets voorstellen, iets vragen, luistert ze met aandacht. Ook het individu speelt een belangrijke rol in Bals werkproces. De kinderen mogen naast hun vrolijke ook hun ernstige kant, zelfs hun pijnplekken tonen.⁵⁶⁹ Vanuit improvisaties tracht ze de eigenheid van kinderen en jongeren naar voren te halen. Daarvoor moet eerst een vertrouwensrelatie worden opgebouwd. Eva Bals aanpak heeft alles te maken heeft met de geheimen die elk kind in zich meedraagt: gevoelens, ideeën, drijfveren die meestal verborgen blijven. Naar die geheimen gaat Eva Bal op zoek en ze probeert ze in te passen in het verhaal van haar voorstellingen.⁵⁷⁰ Via improvisaties gaat Eva Bal met de jongeren op zoek naar waar ze met al die beelden en ideeën naartoe wilt. Zo komt ze tot een coherente voorstelling. Op die manier gaat het bij Eva Bal altijd: geen recept, geen stramien waarin kinderen gedwongen worden, maar een voorstelling die haar eigen onderwerp en presentatievorm zoekt tijdens het creatieproces..⁵⁷¹

⁵⁶⁶ Samengevat uit VAN ACHTER, Gerda, *Het speeltheater: een stimulans voor nieuw jeugdtheater in Vlaanderen*, Gent, Diss. Lic., 1984, p.47-48.

⁵⁶⁷ Ibid., p.74.

⁵⁶⁸ Ibid., p.82.

⁵⁶⁹ VAN STEENBERGHE, Els, *Eva Bal. Kinderen en gevoelens in de schijnwerpers*, Antwerpen, Diss. GGS Theaterstudies, 2000, p.22.

⁵⁷⁰ DEMETS, Paul, "Eva Bal: koningin van wonderland", in: *Ons Erfdeel*, jrg.44, nr.1, 2001, p.81.

⁵⁷¹ Ibid., p.83.

Het kind moet voor dit alles zichzelf volledig kunnen uiten en goed voelen op het toneel om tot een volwaardige productie te kunnen komen. Tijdens improvisaties gaat ze dan ook veeleer als motor, als inspirator en aandachtige toeschouwer fungeren dan werkelijk dingen te gaan voorspelen. De inbreng van de kinderen blijft voor Eva Bal de essentie uitmaken van een repetitieproces van een productie met kinderen: “*Kinderen brengen ideeën aan waar wij volwassenen in de verste verte niet aan zouden denken. Ik probeer altijd één ding te vermijden: ze ideeën van volwassenen op te dringen.*”^{572, 573}

Na het improviseren wordt alles nauwkeurig vastgelegd en is het gedaan met improvisatie. Het is Eva Bals overtuiging dat in het repetitielokaal er op los mag geïmproviseerd worden, maar op de planken wordt niet. Ze tolereert geen improvisatie tijdens voorstellingen waarin het niet de bedoeling is dat men gaat improviseren.⁵⁷⁴

Improvisatie lijkt een toverwoord te zijn het productieproces van hedendaags kindertheater. Eva Bal die al jaren bezig is met het opzetten van producties aan de hand van improvisaties, krijgt een grote achterban. Vandaag gaan bijna alle makers aan de slag met wat kinderen zelf aan te brengen hebben. Zowel de regisseursduo’s Wouter Van Looy en Jo Roets, Joke Laureyns en Kwint Manshoven als Inne Goris en Inge Goddijn laten jongeren hun ding doen om te komen tot geslaagde voorstellingen.

“*In het proces is dat heel erg wederwerk. We maken altijd opdrachten waarbij alles uit improvisatie ontstaat, maar heel gerichte improvisatie. We formuleren onze opdrachten zo dat we weten wat er uit komt, het is niet vrijblijvend. Het model blijft in een bepaalde richting zoeken. Kinderen worden tot improvisatie geprikkeld door het formuleren van juiste opdrachten en dat kan zo verschillend zijn. Dat kan een heel technische opdracht zijn, een fysiek ervaren van een bepaalde taal of kwaliteit waardoor ze achteraf, door zelf te observeren ook begrijpen hoe de dingen eruit zien die ze gaan doen en zo hun lading krijgen.*”⁵⁷⁵

⁵⁷² Eva Bal aangehaald in VAN STEENBERGHE, Els, *Eva Bal. Kinderen en gevoelens in de schijnwerpers*, Antwerpen, Diss. GGS Theaterstudies, 2000, p.22.

⁵⁷³ Ibidem.

⁵⁷⁴ Ibid., p.34.

⁵⁷⁵ Interview met Joke Laureyns (Kopergietery) afgenomen op 27 maart 2007.

Bij *Arthur* (2004-2005) gaan Jo Roets en Wouter Van Looy na de audities aan de slag met een groep van achttien kinderen tussen negen en zeventien jaar. Er wordt vertrokken vanuit improvisatie rond de concepten ‘held’ en ‘idealen’ omdat al gauw duidelijk wordt dat kinderen met veel minder voorbehoud een ‘goed voorbeeld’ willen volgen.⁵⁷⁶ Op een even ontwapenende en ontroerende manier maken kinderen en jongeren hun verhaal, hun vragen tot voorstelling. Ze actualiseren de legende vanuit hun vragen over idealen, dromen, verlangens. Aan de hand daarvan wordt het script samengesteld. Zo omzeilen Roets en Van Looy ook het delicate probleem om hen tekst te laten ‘opzeggen’. De tekst die ze spreken, is geworteld in hun eigen woorden.⁵⁷⁷ Inhoudelijk komt het accent te liggen op de balans tussen het belang van idealen en de waarde van persoonlijke relaties. Met combinatie van spel en akoestische liederen maken de kinderen het volwassen worden en het dilemma van Koning Arthur concreet.⁵⁷⁸

*“We hebben ze in improvisaties dan ook vooral zelf laten goochelen met termen als 'held' en 'queeste'. Je moet het concreet maken omdat je woorden als 'ideaal' maar heel moeilijk op een scène kunt uitspreken zonder soft of drammerig te worden.”*⁵⁷⁹

*“Zo hebben we de jongeren geconfronteerd met de vraag: 'Wat zou jij veranderen aan de wereld?' Daar komen dan allesomvattende maatschappelijke idealen uit, maar ook heel kleine, concrete dingen. Zoals een pilletje voor een zieke zus of een medicijn tegen echtscheiding.”*⁵⁸⁰

Die ideeën en idealen van de kinderen vormen voor Roets en Van Looy voor een stuk het uitgangspunt voor het tweede repetitieblok. Of er nu met kinderen of volwassenen wordt gewerkt, uit het eerste improvisatiemoment komt heel veel materiaal van de mensen die het uiteindelijk op de scène moeten gaan verdedigen.

⁵⁷⁶ s.n., *Arthur & De Queeste*, Laika, Muziektheater Transparant en De Queeste, Antwerpen, 2005.

⁵⁷⁷ VAN STEENBERGHE, Els, “Veldbloemen op de planken”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.74.

⁵⁷⁸ s.n., *Arthur & De Queeste*, Laika, Muziektheater Transparant en De Queeste, Antwerpen, 2005.

⁵⁷⁹ Jo Roets aangehaald in HILLAERT, Wouter, “Ridders van de ronde tafel staan voor idealisme”, in: *De Morgen*, 7 mei 2005.

⁵⁸⁰ Wouter van Looy aangehaald in HILLAERT, Wouter, “Ridders van de ronde tafel staan voor idealisme”, in: *De Morgen*, 7 mei 2005.

Heel veel van het inspiratiemateriaal wordt daaruit geput. Er wordt vaak verder geborduurd op de brokstukken die worden verteld.⁵⁸¹

“In de stukken die ik maak, vind ik het altijd heel belangrijk dat de spelers op zo een manier op de scène kunnen staan dat zij diegene zijn die de inhoud van het stuk verdedigen. Dat gaat volgens mij niet als ze de inhoud van het stuk niet op een of andere manier begrijpen. Dat kan dan ook soms op puur emotioneel aanvoelen, dat er iets is, een soort van interesse in iets, een gewaarwording van iets. Kinderen kijken anders aan tegen bepaalde problemen dan volwassenen. Heel de thematiek van Arthur en de roddel over de mogelijke verhouding tussen zijn beste vriend en zijn vrouw bijvoorbeeld. Ik denk dat kinderen een heel ander begrip van roddel of van ontrouw hebben dan iemand die gescheiden is.”⁵⁸²

De opdracht voor *Vallende engelen* (2006-2007) heeft zijn oorsprong in de school. Men wil werken rond de Griekse mythologie. Een aanleiding voor Inge Goddijn om iets te doen rond de Trojaanse oorlog, maar een gebrek aan affiniteit bij de leerlingen heeft daar anders over beslist. Inge Goddijn is dan gestart met improvisaties.

“Ik had niets, gewoon een leeg blad. Ik gaf hen enkele opdrachtjes om uit te zoeken wat ze al dan niet konden. Ik zorgde er ook voor dat ze via die kleine opdrachten al heel wat dingen konden schrijven. Toen kwam ik op het idee om de groep op zich te behouden.”⁵⁸³

Een toevallige ontmoeting met een foto zet Inge Goddijn aan om een gijzeling te simuleren, gebaseerd op een gijzeling van twee jaar terug. Met dit idee is ze naar de jongeren gestapt en gevraagd wat zij er van vinden om gedurende de hele voorstelling met zijn allen op het podium te staan. Na groen licht te hebben

⁵⁸¹ Interview met Wouter Van Looy (Muziektheater Transparant) afgenomen op 20 april 2006.

⁵⁸² Ibidem.

⁵⁸³ Interview met Inge Goddijn (Theater Larf!) afgenomen op 19 maart 2007.

gekregen, is Inge Goddijn aan de slag gegaan met improvisaties en oefeningen om zo tot de voorstelling te komen.⁵⁸⁴

“Ik laat hen dingen uitschrijven en vraag hen dan om daar eens iets mee te doen. Ik wou eens iets met een conciërge doen. Ik heb twee jongeren de opdracht gegeven dat ze iets gedaan hadden met de bromfiets van de conciërge, zo’n bromfiets die hij aan niemand zou uitlenen. Ze zouden er iets ingestoken hebben waardoor de conciërge met een enorme snelheid tegen de muur is gevlogen of zo. Met dat aanzetje zijn ze beginnen spelen..”⁵⁸⁵

Het eerste wat Inne Goris gedurende een productieproces doet, is opnieuw de vrijheid creëren, alles kan en alles mag. Deze vrijheid moeten de kinderen op de vloer zelf vorm geven.

“Ik zeg altijd: “Ik geef de krijtlijnen”. Josse De Pauw heeft het ooit heel mooi opgeschreven. Hij had het over het kleurboek van zijn dochtertje en hij vond de mooiste pagina’s diegene waar ze buiten de lijntjes had gekleurd en waar ze totaal geen rekening had gehouden met het voorbeeld dat er naast stond. De saaiste waren diegene waar ze mooi het voorbeeld had gevolgd. Mijn krijtlijnen zijn slechts krijtlijnen en ik vraag niet liever om buiten de lijntjes te kleuren, dan gebeurt er iets, dan wordt het spannend.”⁵⁸⁶

Met kinderen neemt dit concept veel meer tijd in beslag om hen dit te laten voelen. Het bestaat uit heel veel vertrouwen geven, wat er op neerkomt dat ze het heft zelf in handen moeten nemen. Dit gebeurt aan de hand van sommige zaken weigeren te regisseren. Inne Goris laat de kinderen veel improviseren. Veel vragen die tijdens deze improvisaties naar voor komen, zal zij gebruiken in de voorstelling. De personages zeggen letterlijk tekst van diegene die het personage speelt.⁵⁸⁷

⁵⁸⁴ Ibidem.

⁵⁸⁵ Ibidem.

⁵⁸⁶ Interview met Inne Goris (Zeven vzw)afgenomen op 8 mei 2007.

⁵⁸⁷ Ibidem.

*“...in het begin heel veel improviseren. Ik begin ook heel vaak zonder tekst. Belle, diegene die de tekst heeft geschreven, was regelmatig aanwezig bij improvisaties en gebruikte deze in het vormen van de tekst. Dit gaat zowel over de sfeer die wordt opgepikt als over de tekst, die nadien verwerkt wordt in een script.”*⁵⁸⁸

Het kan ook zijn dat er bepaalde zaken worden aangegeven tijdens repetities en dat Inne Goris die oppikt en naar haar hand zet. Een andere invalshoek naar de productie toe zijn beelden, specifiek beelden, die in Inne Goris haar hoofd prijken. De beelden die zich opdringen, worden tijdens repetities puur technisch uitgetoet. Als de scène klaar is dan wordt ze becommentarieerd door de andere spelers. Er wordt dan gevraagd naar de gevoelens bij dat beeld en als het foute dingen oproept dan werkt het niet en laat ze het beeld vallen. Soms zijn er scènes bij die de kinderen zelf niet zien zitten, maar Inne Goris geeft haar beelden niet zo snel op.⁵⁸⁹

*“Ik weet wel dat ik soms push, dat ik niet zomaar zonder slag of stoot opgeef. Bijvoorbeeld bij De dood en het meisje (2004-2005) zat er een verhaal in van een meisje dat een vogeltje in haar hand doodkneep. Martha vond dat heel moeilijk om te vertellen. Toen heb ik gezegd het toch een aantal weken uit te proberen en als we het niet rond kregen dan stopten we er mee, dan haalden we deze scène er uit. Maar gaandeweg vonden we wel een manier om het verteld te krijgen. Ik voel dat elk kind, elke speler een andere aanpak nodig heeft.”*⁵⁹⁰

Al deze productieprocessen getuigen van een zeer organisch verloop waarbij er veel inspraak van kinderen wordt verlangd en verwacht. De taak van de spelleider bestaat erin zoveel mogelijk te luisteren naar de kinderen om te achterhalen wat er in ze leeft, waar hun waarden liggen.

⁵⁸⁸ Ibidem.

⁵⁸⁹ Ibidem.

⁵⁹⁰ Ibidem.

8.4.2 In hoeverre bepaalt het kind mee?

Het organische productieproces vertaalt zich eveneens in de rolverdeling en in de inspraak van de kinderen.

De rolverdeling gebeurt naargelang de repetities vorderen. Aangezien niemand van deze makers vertrekt vanuit een script zijn er ook geen rollen aanwezig. De personages ontstaan, net zoals de tekst, uit improvisaties.

De stem van het kind is gedurende het hele productieproces aanwezig in alles wat er rond een productie gaande is, zoals de inhoud (cf. supra), de structurering, de kostuums, de al dan niet aanwezige liedjesteeksten, etc.⁵⁹¹ Eva Bal vergelijkt zo'n productie met een plant die een vruchtbare bodem nodig heeft.

*“Alle gesprekjes en opstelletjes van de kinderen zijn als het ware meststoffen die aan de plant worden toegevoegd. De aarde wordt dan omgegooid, doorploegd en daaruit groeit iets dat vaste vorm krijgt, zonder dat men echter kan zeggen: dat blad komt voort uit dat korreltje meststof”.*⁵⁹² ...

De kinderen moeten op alle vlakken kunnen spreken vanuit hun eigen visie, eigen ideeën.⁵⁹³

Tijdens het creatieproces van *De Verrassing* (2004-2005) hebben de kinderen de opdracht gekregen om zelf hun kostuums te ontwerpen. Zo doet Eva Bal een beroep op de kinderen om hen dicht bij het maken van de voorstelling te brengen. Omdat hun ontwerpen zeer dicht bij henzelf liggen, zijn ze ook het uitgangspunt gaan vormen voor de ontwerpen van Lieve Pynoo.⁵⁹⁴

Ook bij *De dood en het meisje* (2004-2005) worden de kostuums mee bepaald door de acteurs.

“Als Margot haar kledij uit een berg kleren moest zoeken, nam zij steeds kleren met heel verschillende prints zoals ruitjes met bloemen. Dat zit letterlijk

⁵⁹¹ VAN ACHTER, Gerda, *Het speelftheater: een stimulans voor nieuw jeugdtheater in Vlaanderen*, Gent, Diss. Lic., 1984, p.53.

⁵⁹² Eva Bal aangehaald in *ibid.*, p.76.

⁵⁹³ *Ibid.*, p.80.

⁵⁹⁴ COUSSENS, Evelyne; VERSYP, Mieke (red.), *De Verrassing*, Kopergietery, Gent, 2005.

verwerkt in haar kostuum. De kostumerie is dus gewoon bekeken van wat er in uzelf omgaat en wat ze zelf aanbrengen. Er lopen bijvoorbeeld twee meisjes in een identieke jurk. Dit komt omdat zij tijdens improvisaties steeds bleven aan elkaar hangen en elkaar bleven opzoeken. Dat zijn dingen die zij aangeven en die ik gebruik. Ik denk niet dat ik op voorhand iets heb van “ah ja, ik ga die twee echt vriendinnetjes laten zijn en één een beetje het buitenbeentje en één een beetje de slimme...”. Dat weet ik allemaal niet op voorhand. Dat zijn dingen die zij in een improvisatie aangeven en die ik bewerk.”⁵⁹⁵

8.4.3 Hoe maakt men de voorstelling van de kinderen?

Improvisaties en oefeningen geven kinderen veel inspraak, maar met inspraak heeft men nog geen degelijke productie. Men heeft ‘het gevoel’ al aangeboord, maar om echt beklijvend theater maken, moet de voorstelling iets zijn van de kinderen zelf. Geen gemakkelijke opdracht, maar moeilijk gaat ook.

Een codewoord blijkt vertrouwen te zijn. Het vertrouwen krijgt impulsen door het stimuleren en de kinderen echt verantwoordelijkheid te geven, zodat ze voelen dat zij op de planken staan en zij het personage vormen, niet de regisseur die aan de zijlijn staat mee te kijken.

“Ik laat hen van dag één voelen dat de scène hun verantwoordelijkheid is. Dat ik er slechts ben om te kijken en bij te sturen, opdrachten te geven en op bepaalde momenten beslissingen te nemen van wat wel en niet kan en wat nog eens herhaald moet worden. Maar eigenlijk moeten ze de dingen zelf in handen nemen, ze moeten het zelf maken, zelf creëren. En verder is het met elke nieuwe groep zoeken naar nieuwe opdrachten, opdrachten die aansluiten bij het thema. En dan is het een kwestie van heel veel bij te sturen, want soms is het echt niet interessant om naar te kijken en leg je uit waarom het niet interessant is om naar te kijken. In begin is dat hard, ook voor hen. In het begin lopen deze gesprekken voor geen meter, ze vloten niet. Degenen waar ik mee werk vinden zo’n gesprekken zeer moeilijk. Maar ik ben daar zeer koppig in en ik blijf volhouden en het is eigenlijk pas in de laatste week voor de première dat ze het eigenlijk beginnen te kunnen, dat ze het beginnen te voelen. Maar ik vind dat ze

⁵⁹⁵ Interview met Inne Goris (Zeven vzw)afgenomen op 8 mei 2007.

vanaf dag één zelf oog moeten hebben voor een aantal dingen op de vloer. Ze moeten zelf een soort alertheid kweken en niet als een kudde schapen spelen, die stappen zetten en dan wachten tot ik zeg dat ze iets moeten doen. Zo werkt dat voor mij eenvoudigweg niet. Niet ik, maar zij staan op de vloer. Ik krijg soms vragen of ze dit of dat mogen doen en dan heb ik de spontane reflex om ze dat te laten doen. Ik laat ze uitproberen en dan samen zien of het iets oplevert of niet, maar ze moeten het vooral proberen en DOEN! Zij staan op de vloer en zij maken het mee. Een gevoel dat ik sowieso niet heb aan de zijlijn. Ik zit er bij en ik kijk er naar. Per definitie is dit handig omdat zij dan, zo heb ik toch het gevoel, op den duur beter hun personage kennen dan ikzelf. Zij weten beter hoe hun personages in een bepaalde situatie zouden reageren, dan ik. Dat laat ik hun zeer sterk voelen en langzaam groeien, want in het begin willen ze dat niet. In het begin willen ze gewoon weten wie ze zijn en hoe oud ze zijn. Voor mij doet dat allemaal niet ter zake, dat is iets dat gaandeweg komt.”⁵⁹⁶

“...door ze vanaf de eerste moment volledig alle vertrouwen te geven, te stimuleren, te betrekken, zonder veel blabla, maar vooral te laten zien waar we zitten. Zij mogen zelf de camera hanteren, in ons repetitieboek kijken, erin schrijven. Ze stimuleren ook elkaar daar heel fel in.(...) Ze gaan hartstochtelijk op zoek om ons te begrijpen.”⁵⁹⁷

Een kind moet oneindig vertrouwen hebben in de persoon waarmee hij werkt. Dat vertrouwen is wezenlijk. Je moet elkaar, wederzijds, tot in de kern kunnen vertrouwen. Pas dan kun je met elkaar het parcours afleggen.⁵⁹⁸

8.5 Techniciteit en herhaalbaarheid

Een van de belangrijkste discussiepunten bij theater met kinderen blijkt te zijn of kinderen hun ‘techniciteit’, of gebrek aan techniek, een zwakke plek vormt of eerder de sterkte uitmaakt van kindertheater. Het antwoord zelf is hier meestal tweeledig. Sommigen vinden dat de tekortkomingen van kinderen juist de charme

⁵⁹⁶ Ibidem.

⁵⁹⁷ Interview met Joke Laureyns (Kopergietery) afgenomen op 27 maart 2007.

⁵⁹⁸ Interview met Eva Bal in BERGSMa, Tjiske, *Kinderspel. Een onderzoek naar belangrijke ingrediënten om artistiek theater te maken met kinderen*, Zwolle, Diss. Lic., Amersfoort, 2005.

uitmaken van het spel.⁵⁹⁹ “Ze zijn onwaarschijnlijk spontaan op scène. De grens tussen ‘echt-zijn’ en ‘spelen’ ligt op een heel ander vlak dan bij professionele acteurs”⁶⁰⁰

“Bij kinderen vind ik alles terug aan emotionaliteit, aan reacties die je ook bij volwassenen aantreft. Alle listen, bedrog, structuren, verdriet, fantasieën: maar ze zijn puur en pakbaar. Bij kinderen is het rechtstreeks en onverhuld. Die ontzettende vervormingen en verslappingsen die volwassenen hebben zijn er nog niet bij.”⁶⁰¹

Bij kinderen kan er beroep gedaan worden op spelbekwaamheid, maar niet op vakbekwaamheid. Kinderen gaan reeds van een vroege leeftijd het gedrag van anderen imiteren en hebben plezier in verkleden en iemand anders zijn. Ze vergroten hun stemvolume en gebaren wanneer ze hun woorden extra kracht willen bijzetten of ze doen alsof ze boos zijn of verdriet hebben om hun ouders te misleiden. Spel is een aangeboren en vitaal onderdeel van een jong leven. Het is de kindermanier om te denken, zich te ontspannen, te werken... talent heeft er weinig mee te maken.⁶⁰²

Een kind is wel niet in staat een bepaald personage met hetzelfde psychologisch inzicht te spelen als een volwassen acteur, maar het kan een geloofwaardig karakter opbouwen en de rol spelen met volle overgave en concentratie, al gebeurt dit vrijwel geheel onbewust en intuïtief.⁶⁰³

Het is een delicate kwestie om kinderen het dubbele bewustzijn van een acteur bij te brengen. Als acteur moet je hier en nu aanwezig zijn en je er toch van bewust zijn dat het een herhaald hier en nu is, een hier en nu dat je speelt voor een publiek. Hoe jonger een mens, hoe moeilijker hij het hiermee heeft. De wereld van een kind draait immers sterk om het kind zelf en minder om wat er om hem heen gebeurt. Herhaalbaarheid is een andere moeilijkheid dat op de voorgrond treedt in

⁵⁹⁹ MIGOM, Béa, “Het dubbel bewustzijn in het theater met jongeren”, in: ALLEGAERT, Patrick, BUIJS, Marian; DE PAUW, Jan; MIGOM, Béa, *Tijdelijk gesch(r)ift*, Brussel, FEVECC, 1995, p.23.

⁶⁰⁰ Frank Theys aangehaald in ibidem.

⁶⁰¹ VAN STEENBERGHE, Els, *Eva Bal. Kinderen en gevoelens in de schijnwerpers*, Antwerpen, Diss. GGS Theaterstudies, 2000, p.21.

⁶⁰² VAN ACHTER, Gerda, *Het speeltheater: een stimulans voor nieuw jeugdtheater in Vlaanderen*, Gent, Diss. Lic., 1984, p.134.

⁶⁰³ Ibid., p.135.

theater met kinderen. Volwassenen zijn gewend om veel dingen te herhalen, maar kinderen ziet men haast nooit twee keer hetzelfde spelen. Het herhaalbare moet elke keer nieuw gemaakt worden. Het werken aan herhaalbaarheid draagt ook het risico in zich dat kinderen van afspraak naar afspraak beginnen te spelen.⁶⁰⁴

Ook een ervaren acteur moet knokken om zijn spel fris te houden. Maar bij deze intuïtieve spelers is het gevaar veel groter dat ze overschakelen op clichés en hun alertheid en onbevangenheid verliezen.

*“Het spel gaat vaak verstarren. De eerste voorstelling kan nog zo’n bruisende uitbarsting zijn van energie, na de vierde keer hebben ze dikwijls een houding van we pakken ze wel in. Terwijl het spel staat en valt met de spanning om het te doen, het te durven; die moet altijd heel groot blijven, anders is het leven eruit.”*⁶⁰⁵

*“Als geschoold acteur heb je het ‘know-how’, de ambacht normaal. Je wordt geleerd van met uw stem en lijf te spelen. Je leert misschien ook wat trucjes van de voor en met kinderen is dat allemaal veel moeilijker. Bij sommige voorstellingen voel ik dat het er op zit en bij andere dan totaal niet. Langs de andere kant is dat met professionelen ook zo. Die verliezen soms ook hun pedalen en voel je ze aan de voorstelling trekken en dan denk je: “dit is niet wat ik gemaakt heb, dit was niet de bedoeling”. Bij theater heb je natuurlijk het feit dat het op het moment zelf moet gebeuren. In sommige situaties speel je gewoon anders. Ik denk dat dit voor kinderen niet anders is. Misschien dat wij emotioneel rijker zijn, maar ik denk dat zij eerlijker zijn dan wij. Wij kennen de trucjes, wij kunnen onszelf manipuleren, beter op onszelf inpraten, enzovoort en zoverder en zij hebben toch nog iets meer van dit is dit, nu op dit moment en dat is wat je krijgt.”*⁶⁰⁶

Het verschil tussen werken met volwassenen en kinderen ligt in het feit dat er bij kinderen meer gebruik moet gemaakt worden van kwaliteiten die inherent

⁶⁰⁴ Samengevat uit MEIMA, Gerja, “Kindertheater”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p. 21-22.

⁶⁰⁵ Greet Vissers aangehaald in BUIJS, Marian, “Theater met jongeren”, in: ALLEGAERT, Patrick, BUIJS, Marian; DE PAUW, Jan; MIGOM, Béa, *Tijdelijk gesch(r)ift*, Brussel, FEVECC, 1995, p.11.

⁶⁰⁶ Interview met Inne Goris (Zeven vzw)afgenomen op 8 mei 2007.

aanwezig zijn. Bij volwassen acteurs wordt ervan uitgegaan dat ze veel verder ontwikkeld zijn in het weergeven, het zich inleven, in het vertolken van meer verschillende rollen.⁶⁰⁷

Zowel Inne Goris als Wouter Van Looy spreken over eenzelfde struikelblok dat ze tegengkomen tijdens repetities. Het blijkt dat van zodra de tekst vastligt, het moeilijker en stugger verloopt:

“... een moment dat ik “strop” loop wanneer ze aan vrijheid moeten inbinden. Ze hebben heel lang vrijheid gekregen en die moesten ze leren pakken, leren gebruiken. Maar dan komt er een moment dat ik een richting aanneem en veronderstel de stukken van de puzzel te hebben gevonden. Ineens moeten er dingen wel gezet worden en dat is altijd heel moeilijk, verschrikkelijk zelfs. Met elke groep is het dan vechten en knokken en er gaat heel veel verloren. Ze durven de vrijheid die ze hadden niet meer inzetten, want nu zegt de regisseur wel hoe het moet.”⁶⁰⁸

“Eens de tekst vastligt was het heel hard werken. Alleen al om die tekst vanbuiten geleerd te krijgen en niet gewoon heel de tijd wat in hun hoofd komt te kunnen zeggen. Ja, dat wordt dan een gelezen tekst, hé. Ze spreken het dan als een tekst die ze op voorhand gelezen hebben. Het is soms moeilijk om de spreektaal helder en sluitend te krijgen, om toch niet te veel een afgelezen tekst te zijn. Het is ook een soort van métier dat acteurs leren om een gelezen tekst leven in te blazen. Dat is een soort van métier die kinderen nog niet helemaal beheersen. We hebben dan geprobeerd om de dingen toch op de scène tijdens de voorstelling open te laten maar dat werd echt niks. Dan ben ik beginnen schrijven en heb ik gezegd: “Dit wordt het nu!”⁶⁰⁹

Met een kind is het moeilijker tekstueel te gaan werken, maar beweging en muzikaliteit zijn minstens even belangrijk. Een kind is actie. Een achtjarige zegt

⁶⁰⁷ Interview met Wouter Van Looy (Muziektheater Transparant) afgenomen op 20 april 2006.

⁶⁰⁸ Interview met Inne Goris (Zeven vzw)afgenomen op 8 mei 2007.

⁶⁰⁹ Interview met Wouter Van Looy (Muziektheater Transparant) afgenomen op 20 april 2006.

niet: “Ik heb het koud”, die zegt: “brrrr”. Vandaar is het nog één stapje naar zang en dans. Een achtjarige is minder verbaal, de kracht ligt minder in de dialoog.⁶¹⁰

“Ik zie soms hier in de ateliers in huis, dat kinderen aan overacting gaan doen, kunnen de finesses niet nemen van de dingen. Dit komt denk ik omdat wat zij doen op theater dicht aanleunt bij allerlei dingen die ze kennen. Terwijl in dans, dat is een abstracter medium, moeten ze niet reproduceren uit hun dagelijkse leven. Hierdoor gaan ze minder struikelblokken tegenkomen.”⁶¹¹

Kinderen mogen dan nog niet het métier van een acteur bezitten, iets wat ze wel aan de dag kunnen leggen is een enorme motivatie. *“Jongeren gaan ervoor, ze voelen zich betrokken bij het onderwerp. Je kan ze dingen vragen die beroepsmensen niet zouden willen of kunnen doen.”⁶¹²* Kinderen kunnen een enorme discipline aan de dag leggen en met een enorme concentratie spelen.⁶¹³ Daarenboven ontdekken dansers, acteurs of regisseurs vaak erg bruikbare bewegingen of uitlatingen die kinderen in hun spontaniteit veel sneller bereiken.⁶¹⁴ Kinderen hebben niet, zoals een volwassen speler, een beweegreden nodig om iedere keer opnieuw te kunnen schakelen naar een andere situatie en een andere emotie.⁶¹⁵

Het intuïtieve spel dat kinderen aanbieden heeft zowel zijn voordelen als zijn nadelen. Het mogelijke gevaar zich hier opdringt, is dit van de herhaalbaarheid. Wanneer kinderen uitgaan van een intuïtief spel, zullen zij zeer onderhevig zijn aan het moment zelf. Dit kan zowel een pluspunt als een minpunt worden. Het is een kwestie van een discipline aan de dag te leggen en hun enige techniciteit aan te brengen. Kinderen inzicht geven door hen te helpen om te leren kijken.

“Een kind kan absoluut spelen en herhalen. Zij kunnen zich de middelen verwerven doordat theatermakers technisch met kinderen gaan werken op lichaamswerk, op dans, op uitspraak, op taal, etc. Een kind kan ook inzichtelijk

⁶¹⁰ VAN ACHTER, Gerda, *Het speeltheater: een stimulans voor nieuw jeugdtheater in Vlaanderen*, Gent, Diss. Lic., 1984, p.54.

⁶¹¹ Interview met Joke Laureyns (Kopergietery) afgenomen op 27 maart 2007.

⁶¹² BRUMAGNE, Anne, “Een opera bereid in de snelkookpan”, in: *De Morgen*, 17 juni 1999.

⁶¹³ COUSSENS, Evelyne; VERSYP, Mieke (red.), *De Verrassing*, Kopergietery, Gent, 2005.

⁶¹⁴ VAN STEENBERGHE, Els, *Eva Bal. Kinderen en gevoelens in de schijnwerpers*, Antwerpen, Diss. GGS Theaterstudies, 2000, p.35.

⁶¹⁵ COUSSENS, Evelyne; VERSYP, Mieke (red.), *De Verrassing*, Kopergietery, Gent, 2005.

*werken, een kind kan heel goed ontdekken wat het is als het zelf iets maakt, maar wat ze ook moeten kunnen, is samenspelen, ontvangen, overnemen en doorgeven. Inzicht in situaties creëren. Theatertechniek kan een kind heel goed leren, net zo goed als iedere acteur bij wijze van spreken.”*⁶¹⁶

Het enige verschil bij kinderen is dat zij de motor van een coach nodig hebben. De coach is de kapitein van een schip. Als de kapitein van het schip goed stuurt, dan kunnen alle matrozen individueel hun taken perfect doen. Het kind heeft alleen niet het overzicht en het inzicht om de hele boot te gaan besturen.⁶¹⁷

8.6 Meerwaarde

Vele theatermakers getuigen van een “meerwaarde” in hun werk met jongeren. Het is een term die vele ladingen kan dekken.

Speldrift is een van de facetten die in het oog springen wanneer kinderen op scène staan. Bij kinderen primeert ‘het spelen’. Het aanstekelijke enthousiasme, de onverwoestbare energie, de dynamiek, de impulsiviteit, de drive hebben jongeren beslist voor. Dit betekent voor zowat elke theatermaker de meerwaarde bij uitstek.⁶¹⁸

Door het inzetten van kinderen op scène, of eerder gezegd kindlichamen, krijgt de inhoud van de voorstelling eveneens over een toegevoegde waarde.

Marijs Boulogne creëert in *Picnic!* (2003-2004) aan de hand van de tegenstelling tussen kinderen en datgene wat ze verbeelden een frappante en daardoor innemende voorstelling. Kinderen worden in haar voorstelling ingezet als gedoodverfde symbolen van onschuld die worden omgezet in geweld en gruwel.⁶¹⁹ Een tegenstelling die zeer confronterend is en niet bereikt kan worden wanneer men volwassenen inzet in deze rollen.

Ook Eva Bal kiest bewust om *De Verrassing* (2004-2005) met kinderen te maken en niet met volwassenen. Eva Bal zet de kinderen als noodzakelijke lichamen in

⁶¹⁶ Interview met Eva Bal in BERGSMA, Tjiske, *Kinderspel. Een onderzoek ,aar belangrijke ingrediënten om artistiek theater te maken met kinderen*, Zwolle, Diss. Lic., Amersfoort, 2005.

⁶¹⁷ Ibidem.

⁶¹⁸ MIGOM, Béa, “Het dubbel bewustzijn in het theater met jongeren”, in: ALLEGAERT, Patrick, BUIJS, Marian; DE PAUW, Jan; MIGOM, Béa, *Tijdelijk gesch(r)ift*, Brussel, FEVECC, 1995, p.25.

⁶¹⁹ VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snertheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.45.

om die rakende beelden te componeren, die ze wil componeren.⁶²⁰ Door met tengere kinderlichamen te werken, wil Eva Bal de paradox die aan elk feest ten grondslag ligt, blootleggen. Zij streeft naar een beeld van een kind als een oprecht, integer, authentiek en kwetsbaar maar (bijna) onverwoestbaar sterk en moedig wezen dat haast als een gids voor zijn volwassen kompanen kan fungeren.⁶²¹ Als volwassen toeschouwer krijgt men herhaaldelijk kropen in de keel wanneer het jonge volkje, uitgedost als minivolwassenen in kostuums die een fijn humoristische typering van hun personage verraden, herinneringen oproepen aan klein zijn. Tegelijkertijd wordt het publiek op een kinderlijke, directe en scherpe manier geconfronteerd met de hardheid en nietsontziendheid waarmee mensen elkaar tot ontegenlijk harde levenskeuzes dwingen.⁶²²

Door het kinderlichaam, door de manier waarop je als toeschouwer kinderen ‘leest’ en een beetje melancholisch terugkijkt naar de eigen kindertijd, vormt de ophangingscène een aangrijpend beeld waarmee Bal een haast ideale verbeelding vindt om het kleine, hulpeloze, eindige in elke mens uitzonderlijk weer te geven.⁶²³ Zo spreken sommige in korte monologen ook echt uit: “toen ik nog jong was...”.⁶²⁴ Op die manier vindt Eva Bal in deze kleine lichamen de bondgenoten om op een wanhopige, uitzichtloze en donkere waarheid te verbeelden over en aan volwassenen.⁶²⁵

Arthur (2004-2005) krijgt ook een heel ander invulling dankzij het inzetten van kinderen.

“Ik vond het meteen belangrijk om een stuk met kinderen te maken. Dat biedt een ander perspectief op de thematiek. Volwassenen hebben al een hele weg afgelegd met idealen en hoe die je leven al dan niet richting geven, kleuren, inspireren Jongeren hebben daar nog geen ervaring mee en kijken hoopvol naar idealen. De ontwikkeling die Arthur doormaakt, van een kind dat de gebeurtenissen ondergaat tot bijna-koning die keuzes moet maken, is een

⁶²⁰ VAN STEENBERGHE, Els, “Veldbloemen op de planken”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.72.

⁶²¹ VAN STEENBERGHE, Els, “De Verrassing”, in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107,2007, p.46.

⁶²² VAN STEENBERGHE, Els, “Veldbloemen op de planken”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.73.

⁶²³ Ibidem.

⁶²⁴ HILLAERT, Wouter, “Het leven is een uitgesteld feest”, in: *De Morgen*, 8 februari 2005.

⁶²⁵ VAN STEENBERGHE, Els, “Veldbloemen op de planken”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.73.

growing up story. Daarom hebben we jongeren van verschillende leeftijden gezocht: achttien acteurs tussen acht en zestien jaar. Tussen die twee leeftijden ligt al een wereld van verschil en dat voél je in de voorstelling.”⁶²⁶

Inne Goris zet met *De dood en het meisje* (2004-2005) een scherp contrast neer tussen het jeugdige lichaam van de spelers en de dood als thema. Ze verbeelden niet alleen datgene wat de dood achterlaat, gemis, verdriet en herinneringen, ze belichamen ook als geen ander het leven. Inne Goris verbeeldt de dood met dé symbolen van nieuw, fris leven: kinderen en vooral meisjes, waarvan de meeste ooit zelf nieuw leven zullen schenken. Het is een voorstelling die niet alleen over verlangen, dromen en idealen doet mijmeren, maar evengoed elke toeschouwer de breekbaarheid en felheid van jeugdigheid in het gezicht gooit.⁶²⁷

Het choreografenduo Joke Laureyns en Kwint Manshoven gaan met intuïtieve kunde piepjonge, kleine mensenlichamen op de scène laten bewegen, al dan niet in confrontatie met grotere jongvolwassen lichamen, op zo een wijze dat de kleine mensen een verbeelding worden van de drang om groot te worden en de hunker naar zorg, geborgenheid en warmte. Ze verbeelden de breekbaarheid en het verlangen van elke mens naar een geborgen plek, een thuisplek waar gezorgd wordt voor mekaar.⁶²⁸ Hierdoor verkrijgt het duo een stijl die haast minimalistisch, maar beter nog ‘romantisch-realistisch’ genoemd kan worden.⁶²⁹

Kinderen worden hier ingezet als een noodzaak in het creatieve proces. Zonder kinderen hebben elk van deze voorstellingen een totaal andere betekenis, met een verlies aan kracht en impact tot gevolg. Zoals Eva Bal het grof stelt, wordt het kind hiertoe gebruikt als materiaal en om dit kind tot zijn volle recht te laten komen moet de maker een eerlijke, respectvolle, kritische verbinding krijgt met dat kind.⁶³⁰

⁶²⁶ Jo Roets aangehaald in CLOOSTERMANS, Mark, “De ronde tafel staat in Genua”, in: *De Standaard*, 4 mei 2005.

⁶²⁷ VAN STEENBERGHE, Els, “Veldbloemen op de planken”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.74-75.

⁶²⁸ VAN STEENBERGHE, Els, “La sacre de la jeunesse”, in: *Dans in Limburg*, januari 2006.

⁶²⁹ VAN STEENBERGHE, Els, “Veldbloemen op de planken”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.76.

⁶³⁰ Interview met Eva Bal in BERGSMAN, Tjiske, *Kinderspel. Een onderzoek ,aar belangrijke ingrediënten om artistiek theater te maken met kinderen*, Zwolle, Diss. Lic., Amersfoort, 2005.

8.7 Manipulatie

Manipulatie is een constante in onze maatschappij. Via opvoeding, onderwijs, maar eveneens via de media worden mensen voortdurend gemanipuleerd. Kinderen worden door opvoeding en onderwijs in hun associatieve en open denken beknot. Er is slechts één antwoord correct en fantasie en verbeelding worden daarbij niet geapprecieerd.⁶³¹ Het is aan theatermakers om deze verbeelding en openheid aan te spreken en in het productieproces terug naar de oppervlakte te halen. Afhankelijk van de invulling van het woord, hanteren zij op hun beurt in het maken eveneens een vorm van manipulatie.

Volgens Wouter Van Looy is er pas sprake van manipulatie wanneer men kinderen van iets naar een bepaald punt brengt zonder ze daarvan bewust te maken, dat men kinderen iets laat betekenen op scène terwijl ze zelf niet weten wat ze eigenlijk aan het doen zijn.⁶³² Dit is manipulatie in de enge zin van het woord, manipulatie met de negatieve ondertoon. Deze negatieve connotatie is geen noodzaak, manipulatie kan in de brede zin van het woord eveneens bewerken of kneden betekenen. In die zin gaat men als maker steeds manipuleren. Regisseren is manipuleren. Kijken, de acteur laten doen en eruit pikken wat bevalt, is ook een vorm van regisseren.⁶³³ Iedere maker heeft een idee in zijn hoofd. Iedere maker heeft een idee van de weg die hij wil afleggen, van wat hij uiteindelijk wil bereiken, van wat zijn streefdoel is. Zoniet zijn ze in het ijle bezig. Elk van deze makers zal zijn creatieproces in goede banen naar zijn doel trachten te leiden.⁶³⁴

*“Het is vooral hypocriet om te beweren dat je ze niet zou gebruiken voor uw eigen artistiek ding. Ik zei het daarnet al dat je uitgaat van een artistiek doel dat je voor ogen hebt en het is een aangenaam proces, maar op een gegeven moment gebruik je de spelers ook. Je gebruikt die acteurs als jouw materiaal.”*⁶³⁵

⁶³¹ Interview met Inne Goris (Zeven vzw) afgenomen op 8 mei 2007.

⁶³² Interview met Wouter Van Looy (Muziektheater Transparant) afgenomen op 20 april 2006.

⁶³³ VAN STEENBERGHE, Els, *Eva Bal. Kinderen en gevoelens in de schijnwerpers*, Antwerpen, Diss. GGS Theaterstudies, 2000, p.23.

⁶³⁴ Interview met Inge Goddijn (Theater Larf!) afgenomen op 19 maart 2007.

⁶³⁵ Interview met Joke Laureyns (Kopergieterij) afgenomen op 27 maart 2007.

Wanneer een maker als Inne Goris een beeld in haar hoofd heeft, tracht ze dit toch te verwezenlijken, maar niet ten koste van alles. In die zin kan men spreken over manipulatie. “*Je blijft op iemand inwerken om langzaam te krijgen waar je naar op zoek bent, om langzaam iets te krijgen wat jij mooi vindt, fijn vindt om naar te kijken en te luisteren.*”⁶³⁶

*“Ik heb ook niet altijd het gevoel dat ik de jongeren aan het manipuleren ben. Het is zoals een pop die je vast neemt. Als je ze niet goed kan hanteren dan is het niet mooi. Dat is bij jongeren net zo. Ergens moet je hen doen stappen en laten weten hoe het eruit moet zien.”*⁶³⁷

Regie met een enge blik, het zeggen van “ga daar staan, doe dit, kijk zo en zeg dat”, vloekt. Dit is een vorm van kindertheater dat voor de meeste mensen niet zal werken. Kinderen, net zoals volwassen acteurs, moeten de voorstelling dragen, ze volledig bevatten en er achter staan, ook al kunnen ze er geen ellenlange voordrachten over geven. Zij moeten het gevoel hebben dat wat ze neerzetten iets is dat ze zelf aan het neerzetten zijn.⁶³⁸

Manipulatie vormt het thema van Tim Etchells’ *That Night follows Day* (2006-2007). Als buitenbeentje van de familie van de net besproken theatermakers gaat hij helemaal zijn eigen weg en doet hij zijn eigen zin. Manipulatie, het thema dat elke theatermaker schuwt, neemt hij tot onderwerp en kinderen worden ingezet om zijn visie naar voor te brengen. Hij vertrekt van een fascinatie voor de sociale machinerie, van hoe kinderen worden behandeld en het feit dat zowel kinderen als volwassenen gevangen zijn in die sociale machinerie.⁶³⁹ De tekst komt helemaal van zijn hand. Kinderen hebben kennelijk weinig inspraak in het creatieproces.

Het kind wordt als een behoeftelichaam, dat via banale educatieve technieken gevormd kan worden, naar voor geschoven.⁶⁴⁰ Denk aan de wijze waarop ouders, leraren en de volwassen wereld in het algemeen de wereld construeren voor de

⁶³⁶ Interview met Inne Goris (Zeven vzw) afgenomen op 8 mei 2007.

⁶³⁷ Interview met Inge Goddijn (Theater Larf!) afgenomen op 19 maart 2007.

⁶³⁸ Interview met Joke Laureyns (Kopergietery) afgenomen op 27 maart 2007.

⁶³⁹ DEKERK, Anne, “De mens is een tussenwezen”, in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107, 2007, p.46.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p.45.

kinderen met wie ze omgaan, waarbij ze bepaalde delen willen onderstrepen en andere juist willen verbergen.⁶⁴¹

De lineaire visie op de ontwikkeling van een kind, met als eindpunt de volwassenheid, wordt in *That Night follows Day* (2006-2007) al snel uitgedaagd en opgebroken tot circulaire bewegingen. Er wordt een *loop* gecreëerd tussen performers en kijker: de volwassene weet wat een kind niet weet; de volwassene weet niet wat een kind weet. Als toeschouwer wordt men getuige van het spel van vervreemding en identificatie, Niet omwille van de enscenering of het acteren, maar eenvoudigweg door het hier-en-nu feit dat men als volwassene recht in de ogen aangekeken wordt door een kind dat het publiek aanspreekt met ‘jullie’.⁶⁴² De positie van de getuige ontstaat ergens tussen de toeschouwer en de scène. In de *loop* van betekenselementen en in de intieme verwevenheid tussen weten en niet weten en tussen de projecterende toeschouwer en performers. Het is daar, op die plaats, dat het subject kan verschijnen doorheen het aangeleerde, de technieken, de gedragscodes en waarden. Het is daar waar de jonge mens verantwoordelijkheid kan opnemen voor zichzelf, daar waar tevens de volwassene geresponsabiliseerd wordt, voorbij de beschuldigende vinger. Het is vanuit zijn ongemakkelijkheid omdat hij persoonlijk wordt aangesproken en zich bewust kan worden van de kaders van macht, verlangen, consumptie, etc..

Begrijpen de performers dergelijke thematiek? Weten ze welke impact dit heeft op de toeschouwer. Voor de kinderen op scène is het gewoon een vorm van reciteren, maar dan met gevoel. In de voorstelling worden deze manipulatieve relaties uitgedrukt door middel van tekst. Het komt ook tot uitdrukking door middel van fysieke verhoudingen en de manier waarop het stuk ten tonele wordt gebracht.⁶⁴³

De kinderen nemen woorden in de mond die geen betekenis voor hen hebben en staan opgesteld zoals een braaf kinderkoor uit de vroegere jaren. Samen reciteren ze unisono de tekst over wat volwassenen met kinderen doen. Daarnaast moeten de kinderen gewoon zichzelf spelen.⁶⁴⁴

⁶⁴¹ s.n., “That Night Follows Day”, in: *Victoria-krant*, nr.3, februari 2007.

⁶⁴² DEKERK, Anne, “De mens is een tussenwezen”, in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107, 2007, p.45.

⁶⁴³ s.n., “That Night Follows Day”, in: *Victoria-krant*, nr.3, februari 2007.

⁶⁴⁴ DEKERK, Anne, “De mens is een tussenwezen”, in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107, 2007, p.46.

“Als je de tekst leest, vind ik dat Tim die tekst zou kunnen geschreven hebben voor ons, om ons hart eens te luchten. Ik denk dat hij zich heel goed in ons heeft kunnen verplaatsen.”⁶⁴⁵

“Ze zouden deze tekst niet kunnen schrijven. Het spreekt tot hen en ik hoop wel dat ze het herkennen, maar kinderen hebben niet dat overzicht of die obsessie met details die ik wel heb. In het begin van het repetitieproces hadden we een reeks gesprekken met hen over de manieren waarop volwassenen de wereld die ze bewonen, controleren en vormen. Veel van de dingen die ze konden zeggen, waren voor de hand liggend. Het ging over de onmiddellijke ruimte van plezier of conflict...Ik heb een soort overzicht, dat je enkel als volwassene kan hebben. Ik kan nadenken over hoe volwassenen taal controleren, hoe sociale ruimte thuis georganiseerd wordt, hoe geschiedenis werkt in relatie tot kinderen, of hoe verhalen gebruikt worden als een vorm van controle of manipulatie.”⁶⁴⁶

⁶⁴⁵ Michiel aangehaald in *ibid.*, p.48.

⁶⁴⁶ Tim Etchells aangehaald in *ibid.*, p.48.

9 Conclusie

Kindertheater = manipulatie? Ja en nee. Hier is geen eenduidig antwoord op te formuleren. Alles is afhankelijk van de manier waarop manipulatie geïnterpreteerd wordt. Wanneer men aan manipulatie de betekenis geeft van bewerken, kneden, dan kan er inderdaad gesproken worden van manipulatie in het kindertheater. Manipulatie in de zin van zaken opleggen wat kinderen moeten doen ook al beseffen ze niet wat ze doen, is niet aanwezig in het kindertheater aan de bruisende grenzen van het jeugdtheaterlandschap.

Kindertheater in Vlaanderen, theater met kinderen in Vlaanderen, heeft een parallelle ontwikkeling doorgemaakt met een steeds veranderend Westers kindbeeld. Het Westers kindbeeld laat een kind ontstaan als sociale categorie omtrent eind zeventiende, begin achttiende eeuw. Voor deze periode wordt algemeen aangenomen dat een kind de functie van een miniatuur-volwassene heeft. Een beeld dat eveneens aanwezig is in het kindertheater. Kinderen spelen mee in een volwassen theatercircuit, met een volwassen repertoire. Komende tot een ‘natuurlijk’ kindbeeld, wordt theater met kinderen zoveel mogelijk gebannen. Kinderen worden ten tijde van de Verlichting opgehemeld en aanschouwd als inherent goed en inmenging van volwassenen wordt als nefast beschouwd. Met een ‘kind als koning’-visie worden kinderen geweerd in de schouwburgen, zowel voor als op de bühne. Vanaf de achttiende eeuw wordt een kind slechts incidentieel op scène geduld. Gedurende de negentiende ontwikkelt zich een beschermingsdenken. Deze manier van denken, ten opzichte van een kind, laat allerlei caritatieve instellingen het levenslicht zien, alles gericht om kinderen een betere jeugd te schenken en zo de toekomst van een maatschappij te verzekeren. Opvoedingsidealen krijgen in de twintigste eeuw de bovenhand en kinderen worden in een ‘nog niet’-positie gedrongen. Op theatervlak lijkt het alsof er tijdens de ‘eeuw van het kind’ binnen het genre met kinderen weinig omhanden is. Wegens een hiaat in bronnen gedurende een periode tussen de negentiende en midden twintigste eeuw kan er geen beeld gevormd worden van wat er tijdens deze periode op de planken afspeelt in het kindertheater. Bronnen laten pas vanaf de jaren zestig weer een blik op het kindertheaterveld toe.

Vanaf de jaren zestig komt Eva Bal naar Vlaanderen om kindertheater terug op de kaart te zetten in het Vlaamse theaterlandschap. In deze periode vertoeft een kind nog steeds op een utopisch jeugdland en worden zoet gehouden aan de hand van sprookjes, liefst met een pedagogische ondertoon. Van participatie is er geen sprake. Het ‘grootworden door kleinhouden’ begint in de jaren zeventig op kritiek te stuiten. Kinderen moeten eveneens een stem krijgen en met een emancipatorisch meespeeltheater zijn er gezelschappen die aan dit verlangen een antwoord geven.

Eva Bal tracht in deze periode reeds kinderen een plek te geven op scène en keert haar rug naar deze moraliserende en zeemzoeterige sprookjes toe. Zij wil de stem van een kind op het theater horen, een zeer vooruitstrevende gedachte. Het ‘mondige’ kindbeeld doet zijn intrede. De komst de Internationale Verklaring van de Rechten van het Kind in 1989 ondersteunt de participatiegedachte. Kinderen krijgen een eigen stem en worden als evenwaardig dan volwassenen gezien. Het zal wel geen toeval zijn dat kindertheater met kinderen in het begin van de jaren negentig een enorme expansie kent. Elk gerespecteerd theatermaker voelt de nood om iets te doen met kinderen en vele jeugd- en kindertheatres zien het levenslicht. Er ontstaan eveneens kinderkunstencentra waar alles draait rond kinderen en kunst. Deze kinderkunstencentra en kindertheatres ademen de participatiegedachte, kinderen hebben een stem gekregen. Kinderen staan terug naast volwassenen, maar met deze nuance dat er van een sociale categorie ‘kind’ wel bestaat.

Vandaag willen kinderen willen nog steeds hun stem laten horen en krijgen hiertoe de kans in de vele theaterinitiatieven die worden opgezet om kinderen op scène te laten staan. Zowel onderwijs als privé-initiatieven laten kinderen proeven van theater in al zijn geledingen. Ook zijn er professionele gezelschappen die een aanbod hebben ontwikkeld om kinderen op scène te laten staan. Zij bieden zowel speelkansen aan in ateliers en workshops als in een ware productie. In deze producties, die zich afspelen aan de gonzende randen van het jeugdtheater, wordt komaf gemaakt met het pedagogische zoethouden en het emancipatorisch vingergewijs. Kinderen worden in heuse en beklivende producties gezet.

Zijn deze producties een resultaat van een manipulerende aanpak of dragen kinderen veel steentjes bij? Wanneer men kijkt naar de werkmethode van de

theatermakers, die heden ten dage een naam hebben verworven in het kindertheaterlandschap, dan kan er worden vastgesteld dat kinderen heel veel inspraak hebben gekregen in de loop van het creatieproces. Ingebed in een hedendaagse context met een mondig kindbeeld als dominante getuigt het professionele Vlaamse Kindertheater eveneens van een participatiegedachte. Het ‘mondige’ kind is hier geen illusie en heeft een stem gekregen waar naar geluisterd wordt.

Kinderen beslissen van naaldje tot draadje mee waar een productie naartoe zal leiden, dus kan men spreken van een manipulatievrij kindertheater of toch bijna manipulatievrij. Kinderen worden ingeschakeld in een proces waar theatermakers een bepaald beeld op podium willen zetten. Zij gaan weliswaar in overleg met de kinderen naar dit beeld evolueren en sturen hen aan de hand van gerichte improvisaties de juiste richting in. Ze kneden de kinderen naar hun hand, maar niet zonder de toestemming van de kinderen zelf. Gedurende geheel het productieproces vormen kinderen mee aan het eindproduct. Zowel in tekst, kostuums, entourage en alles wat komt kijken bij een productie mogen kinderen mee beslissen in wat er gaat gebeuren. Aan de hand van improvisaties, vragen, gesprekken en oefeningen tracht men kinderen mee een stem te geven. Het regisseren in de zin van zeggen wat ze moeten doen is uit den boze. Het komt van de maker, maar het wordt uiteindelijk ook van henzelf. Kinderen dragen in de bestudeerde stukken het werk in zich, ze voelen het aan en laten uitschijnen dat wat ze doen van henzelf is in het hier en nu. Kinderen weten wat er verteld wordt en waarom ze het vertellen en in die zin valt er geen manipulatieve werking te bespeuren.

De enige die in deze studie uit de boot valt is Tim Etchells' *That Night follows Day* (2006-2007), men voelt aan dat er iets schort, dat er iets niet klopt. Het is dan ook zijn bedoeling om volwassenen er op te wijzen in hoeverre zij bepalen wat kinderen mogen en moeten doen. Het thema manipulatie wordt meegenomen in de encenering van de kinderen.

Men kan besluiten dat manipulatie in de negatieve zin van het woord niet aanwezig is in het Vlaamse professionele kindertheater aan de grenzen van het jeugdtheaterlandschap. Toch mag dit niet veralgemeent worden. Manipulatie in

zijn oorspronkelijke betekenis is wel aanwezig. Theatermakers zetten uiteindelijk de voorstelling naar hun hand door reeds keuzes te maken op voorhand in thema, oefeningen, opdrachten, vragen en keuzes te maken tijdens de repetities welke scènes in welke beelden er al dan niet behouden worden, welke tekst er aandoenlijk genoeg is om in het script te staan, etc. Maar kinderen moeten in zekere zin gemanipuleerd worden, geregisseerd worden. Er moet een weg gebaad worden in de chaos die zonder een leidende hand aanwezig zou zijn en dit geldt niet alleen binnen het kindertheater. Kan in deze zin manipulatie als iets nefast beschouwd worden?

Het besluit uit deze verhandeling mag gelden dat er een gezonde vorm van manipulatie aan de grenzen van het jeugdtheaterlandschap aanwezig is, maar dat een verder onderzoek aangewezen is om uit te pluizen wat er nu net gaande is. Interessant kan zijn om eens vanuit een kind te starten en zien hoe zij over het geheel denken.

10 Bibliografie

Boeken

- ALLEGAERT, Patrick, BUIJS, Marian; DE PAUW, Jan; MIGOM, Béa, *Tijdelijk gesch(r)ift*, Brussel, FEVECC, 1995.
- ALLEGAERT, Patrick; DE VUYST, Hildegard; DE WEERDT, Kristel, *Klein geschut. Opstellen over kindertheater*, Brussel, Vlaams theater instituut, 1992.
- ANTHONISSEN, Peter, *Wat heet basilicum. Jongerenproducties als springplank: theatermakers blikken terug*, Brussel, FEVECC, 1997.
- ARIES, Philippe, *De ontdekking van het kind: Sociale geschiedenis van school en gezin*, Amsterdam, Bert Bakker, 1987.
- BAETEN, Marleen; BRUMAGNE, Anne; HENDRICKX, Wouter, *Blijf staan ik neem een foto: een portret van 10 jaar Bronks*, Brussel, Bronks, 2002.
- BERGSMA, Tjiske, *Kinderspel. Een onderzoek naar belangrijke ingrediënten om artistiek theater te maken met kinderen*, Zwolle, Diss. Lic., Amersfoort, 2005.
- BOGAERTS, Eva, “Je moet het toch ergens leren”. *Een onderzoek naar de samenwerking tussen amateurtheatervereniging Stalstudio en de Stedelijke Academie voor Muziek, Woord en dans, Vilvoorde*, Utrecht, Diss. Lic., 1999.
- CAMMAER, Henri en VERHELLEN, Eugeen, *Onmondig en onvolwassen: de jonge mens in de eeuw van het kind*, Leuven/Amersfoort, Acco, 1990.
- CUNNINGHAM, Hugh, *Het kind in het Westen. Vijf eeuwen geschiedenis*, Amsterdam, Van Gennep, 1997.
- DEN BOON, Ton; GEERAERTS, Dirk, *Van Dale. Groot woordenboek van de Nederlandse taal*, Antwerpen, Van Dale Lexicografie, 14^e druk, 2005, p.2075.
- DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van de pedagogisering: Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005.
- DE VROOMEN, Jacques R., *Toneel op school. Een historisch en theoretisch onderzoek naar opvattingen over en gebruik van drama in educatie*, Nijmegen, Universitair publicatiebureau KUN, 1994.
- ERENSTEIN, Rob (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, p.80-85.

- ERENSTEIN, Rob (red.), *Jeugdtheater geen kinderspel. Beknopte geschiedenis van het jeugdtheater in Nederland*, Amsterdam. International Theatre Bookshop, 1983.
- GHIJS, Inge, *Kunsten op school. Een beeld van 5 jaar cultuurprojecten in Vlaamse scholen*, Brugge, Die Keure, 2000.
- GROENMAN, Sj.; LAUWERIER, H.A.; Lissens, R.F.; MENGELBERG, M.M.C., VAN CAENEGEM, R.C., *Grote Winklerprins Encyclopedie in 25 delen*, Brussel, Elsevier, vol.14, 8^e druk, 1979-1984, p.542-543.
- KWANTEN, Koen, *Kunst- of vliegwerk. Kinder- en jeugdtheater in culturele centra*, Brussel, FEVECC, 1992.
- MIGOM, Béa, *Feest. Alles ligt open en de toekomst eerst*, Brussel, FEVECC, 2000.
- NAESSENS, Timothy, *Kinder- en jeugdtheater in Vlaanderen. De Kopergieterij als kinderkunstencentrum*, Gent, Diss. Gespecialiseerde studies theaterwetenschappen, 1999.
- NOTEBAERT, Trui, *Het mondige kind verbeeld : een exploratieve analyse van kindbeelden in het hedendaagse jeugdtheater*, Gent, Diss. Lic, 2006.
- PANKEN, Ton, *Een geschiedenis van het jeugdtheater; de ontwikkeling van het kindbeeld in het jeugdtheater; een historisch-sociologische studie*, Amsterdam, Boom, 1998.
- STAELENS, Jean Marie, *Op zoek naar evenwicht. Amateurkunsten en deeltijds kunstonderwijs*, Brussel, Vlaams Centrum voor Amateurskunsten vzw, 2003.
- TINDEMANS, Carlos, *Klein Verzet. Opstellen over kindertheater*, Brussel, theaterpublicaties, 1989.
- TOXOPEUS- DIRKS, Helma en TOXOPEUS, Peter H., *Hoe een leek tot spel kwam. Een geschiedenis van de dramatische vorming*, Leuven, Acco, 1990.
- UYTTERHOEVEN, Michel (red.), *Pigment. Tendensen in het Vlaamse podiumlandschap*, Gent/Brussel, Ludion/Vlaams Theater Instituut, 2003, p.p.63-67, 80-85.
- VAN ACHTER, Gerda, *Het speeltheater: een stimulans voor nieuw jeugdtheater in Vlaanderen*, Gent, Diss. Lic., 1984.
- VAN DEN DRIES, Luk, *Het Theaterfestival 2001: over de schutting heen kijken: jeugdtheater*, s.l., Nederlands-Vlaams Theaterfestival, 2001.

- VAN LOOY, Wouter, “Buiten spel. Een reflectie over de kunsten in het onderwijs n.a.v. de eindtermen”, in: BILLIET, Daniel; DE CRITS, Frank; DEMETS, Paul; DENOO, Joris; HEYNS, Herman; MIGOM, Bea; VAN LOOY, Wouter; VERFAILLIE, Gerhard, *De kunst van het onderwijzen van de kunst*, Brussel, FEVECC, 1994, p.70-87.
- VAN STEENBERGHE, Els, *Eva Bal. Kinderen en gevoelens in de schijnwerpers*, Antwerpen, Diss. GGS Theaterstudies, 2000.
- VAN STEENBERGHE, Els, “Kinderlijk Gent. Portret van een jeugdtheaterlandschap”, in: ALLEGAERT, Patrick (red.), *De speler en de strop: tweehonderd jaar theater in Gent*, Gent, Snoeck, 2005, p.48-61.
- VAN STEENBERGHE, Els (red.), *Groot Toneel. Teksten over jeugdtheater*, Antwerpen, Bebuquin, 2003.
- VERHELLEN, Eugeen (ed.), *De maatschappelijke positie van kinderen: Verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming “Rechten van het Kind”*, Gent, Universiteit Gent, 1996.
- VERHELLEN, Eugeen, *Jeugdbeschermingsrecht*, Gent, Mys & Breesch, 1998.
- VERHELLEN, Eugeen (ed.), *Rechten van Kinderen: lezingen- bundel*, Gent, Universiteit gent, 1991.
- VERHELLEN, Eugeen, *Verdrag inzake de rechten van het kind. Achtergronden, motieven, strategieën, hoofdlijnen*, Leuven/ Apeldoorn, Garant, 1997.
- VERHELLEN, Eugeen; VAN GILS, Jan; ANNOOT, Hans; VAN ACHTER, Valeer, *Rechten van het kind in en door het onderwijs*, Leuven/Amersfoort, Acco, 1999.
- s.n., *Blauw Vier. Jeugdtheater. Aanvraag tot erkenning en subsidiëring*, Antwerpen, Blauw Vier, 1993.
- s.n., *De derde bloem van links*, s.l., Jeugdtheaterschool Friesland en Theaterwerk NL, 2003.

Artikels

- ALLEGAERT, Patrick, “Tussen kwaliteit en pulp snelt pop ter hulp”, in: *Etcetera*, jrg.13, nr.48, p.21-24.

- BAETEN, Marleen, “Van Blauw Vier tot Canteclair”, in: *Etcetera*, jrg.16, nr.63, 1998, p.8-12.
- BAETEN, Marleen; VAN LOOY, Wouter, “Huisje kunst. Kinderkunstencentra?”, in: *Etcetera*, jrg.15, nr.62, p.53-58.
- BERGSMA, Tjiske, “Als kinderen in hun onderbroek in een voorstelling staan”, in: *Theater&Educatie: Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.90-103.
- BOER, Christien, “‘De Tuin’ op toneel en televisie”, in: *ToneelTheater*, jrg.114, nr.3, 1993, p.29-31.
- BOER, Christien, “Is dit voor kinderen? Jeugdtheater in Vlaanderen en Nederland”, in: *Ons Erfdeel*, jrg.40, nr.2, 1997, p.197-206.
- BRUMAGNE, Anne, “Een opera bereid in de snelkookpan”, in: *De Morgen*, 17 juli 1999.
- BRUMAGNE, Anne, “Speeltheater Gent”, in: *Jeugdtheater*, jrg.3, nr.5, 1992, p.12-15.
- BRUMAGNE, Anne, “We zeggen niet: beste kinderen, zo zijn jullie”, in: *De Morgen*, 16 juli 1999.
- CLOOSTERMANS, Mark, “De ronde tafel staat in Genua”, in: *De Standaard*, 4 mei 2005.
- CLOOSTERMANS, Mark, “Het leven als zelfbouwpakket”, in: *De Standaard*, 17 januari 2005.
- DANIËLS, Lutgarde, “Jeugdtheater maken is een persoonlijke keuze”, in: *Gazet Van Antwerpen*, 13 juni 1992.
- DE FEYTER, Johan, “Geen getto’s voor het jeugdtheater. De ‘kinderkunstencentra’ doorgelicht”, in: *Etcetera*, jrg.11, nr.41, 1993, p.26-27.
- DE HAAS, Fons, “Spelen is de boodschap”, in: *Knack*, 2 mei 1990.
- DEKERK, Anne, “De mens is een tussenwezen”, in: *Etcetera*, jrg.25, nr.107, 2007, p.44-49.
- DELAUNOIS, Greet, “Eva Bal”, in: *De Scène*, jrg.33, nr.313, 1992, p.3-6.
- DELRUE, Luc, “Eva Bal. Een lieve tijgerin”, in: *K-Mag*, juli 1994, p.6-8.
- DEMETS, Paul, “Eva Bal: koningin van wonderland”, in: *Ons Erfdeel*, jrg.44, nr.1, 2001, p.79-87.

- DEMETS, Paul, “Ik trek mijn rugzak weer aan”, in: *Knack*, 10 september 2003.
- DEMETS, Paul, “Liefde voor de underdog. Jo Roets over theater maken met Laika”, in: *Knack*, 18 februari 2004.
- DEMETS, Paul, “Mag ik bij u komen slapen?”, in: *Knack*, 15 november 2000.
- DEPOORTERE, Wim, “Kakafonie in het kunstonderwijs”, in: *Het Volk*, 27 april 1990.
- DE REGT, Daniëlle, “Zeg het met kinderen”, in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107, 2007, p.21-22.
- DESLOOVERE, Martin, “Van pils tot spa bruis, van graanmolen tot gieterij. Jongerentheaterscholing in Vlaanderen”, in: *Theater&Educatie. De toekomst op de planken*, jrg.7, nr.3, 2001, p.101-108.
- DE VROOMEN, Jacques R., ‘Jeugdtheater in historisch vogelperspectief’ in : *Theater&Educatie. Theater in kindergen*, jrg.5, nrs.2-3, 1999.
- DE VROOMEN, Jacques R.; VOGELZANG, Linda, “Het kind als serieus nemen”, in: *Theater&Educatie. Theater in kindergen*, jrg.5, nrs.2-3, 1999, p.155-158.
- DE WAELE, Annelies, “Als de vogels van huis zijn”, in: *De Morgen*, 20 december 2001.
- DE WAELE, Annelies, “Ik leef echt graag, ja”, in: *De Morgen*, 18 oktober 2002.
- DE WAELE, Annelies, “Kinderen geloven dat het na dit leven niet afgelopen is”, in: *De Morgen*, 7 april 2005.
- DE WAELE, Annelies, “Met kinderen mag je ver gaan”, in: *Knack*, 30 oktober 2002.
- EELLEN, Tom, “Op muziekvakantie met Mallemuze”, in: *De Tijd*, 16 juli 1997.
- EETEZONNE, Wilfried, “Voor het kleine en grote ideaal”, in: *De Morgen*, 27 mei 2005.
- HEENE, Steven, “Alsof wij de wijsheid hadden”, in: *De Gentenaar*, 16 mei 1996.
- HILLAERT, Wouter, “De dood als een vorm van liefde”, in: *De Morgen*, 2 maart 2004.

- HILLAERT, Wouter, “Gedwongen huwelijken werken niet”, in: *De Morgen*, 25 augustus 2005.
- HILLAERT, Wouter, “Het leven is een uitgesteld feest”, in: *De Morgen*, 8 februari 2005.
- HILLAERT, Wouter, “Oedipus is een gastje van tien” in: *De Morgen*, 16 februari 2006.
- HILLAERT, Wouter, “Ridders van de ronde tafel staan voor idealisme”, in: *De Morgen*, 7 mei 2005.
- HILLAERT, Wouter, “Uitgepuurde en menselijke ‘Orfeo’”, in: *De Morgen*, 28 september 2002.
- HOSTE, Pol, “Tussen literatuur en theater”, in: *Etcetera*, jrg.11, nr.41, 1993, p.22-24.
- HUYLEBROECK, Paul, “Kunstonderwijs, een huis met vele kamers”, in: *Gazet van Antwerpen*, 25 juni 1992.
- MARAIN, Elisabeth, “Eva Bal. Het gaat om theatrale eerlijkheid en individuele sterkte”, in: *Markant*, 12 februari 1993.
- MEIMA, Gerja, “Kindertheater”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.15-25.
- MOENS, Stephan, “Alle grote tragedies in één seizoen”, in: *De Morgen*, 29 maart 2002.
- MOENS, Stephan, “Muziektheater”, in: *De Morgen*, 15 juni 2004.
- NABER, Ruth, “Hoe wreed is jeugddans, hoe sexy jongerendans?”, in: *Dans*, jrg.24, nr.3, 2006, p.33-34.
- SCHOONENBOOM, Merlijn, “Het schoolvoorbeeld Transparant”, in: *De Morgen*, 30 oktober 2001.
- SELS, Geert, “Zigeunerbarones”, in: *De Standaard*, 30 augustus 2003.
- SIOEN, Philip, “Het deeltijds kunstonderwijs: een portret”, in: *Muziek en Woord*, nr.377, februari 2006, p.16.
- TEGENBOS, Guy, “Coens wil inhoud muziekschool aanpassen aan functie”, in: *De Standaard*, 25 april 1990.
- TEGENBOS, Guy, “Vlaanderen is onbetaalbaar kunstminnend”, in: *De Standaard*, 18 augustus 1998.

- VAN CAMPENHOUT, Elke, “De drie heksen van het kindertheater”, in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107,2007, p.6-13.
- VAN DER MAAS, Michel, “Er is geen onderwerp te hoog gegrepen voor kinderen. Er zijn hoogstens dingen die hen niet interesseren”, in: *Theater&Educatie. Theater in kinderoegen*, jrg.5, nrs.2-3, 1999, p.117-130.
- VAN LOOY, Wouter, “Art Centres for Children in Flanders”, in: *Carnet*, nr.4, 1996, p. 26-31.
- VANOBBERGEN, Bruno, “Storm op komst: drie observaties”, in: *Etcetera*, jrg.25,nr.107,2007, p.14-20.
- VAN STEENBERGHE, Els, “Als de kerktoren kinderen krijgt”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.43-49.
- VAN STEENBERGHE, Els, “Inleiding. Theater met kinderen: pracht- of snerttheater”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.5-6.
- VAN STEENBERGHE, Els, “La sacre de la jeunesse”, in: *Dans in Limburg*, januari 2006.
- VAN STEENBERGHE, Els, “Van letters naar lijven”, in: *Theater&Educatie. Tussen boek en plank*, jrg.11, nr.2, 2005, p.35-41.
- VAN STEENBERGHE, Els, “Veldbloemen op de planken”, in: *Theater&Educatie. Prachttheater of snerttheater? Theater met kinderen*, jrg.11, nr.3, 2005, p.71-77.
- VERNIERS, Roel, “Laika en Het Gevolg nemen nieuwe start”, in: *De Standaard*, 28 september 2001.
- VOGELAERE, Veerle, “Het was fantastisch!”, in: *De Gentenaar*, 24 september 1999.
- VOGELAERE, Veerle, “Noblesse oblige”, in: *De Gentenaar*, 24 september 1999.
- s.n., “Eva Bal is de bezielster van Speeltheater De Kopergieterij”, in: *Knack*, 7 juni 2000.
- s.n., “That Night Follows Day”, in: *Victoria-krant*, nr.3, februari 2007.

Internet

- <http://www.bronks.be>.
- <http://www.buelens-paulina.be/sitenl/indexnl.html>.
- <http://www.canoncultuurcel.be>.
- <http://www.deeltijdskunstonderwijs.be>.
- <http://www.fabuleus.be>.
- <http://www.hetpaleis.be>.
- <http://www.jeugdtheaterovl.be>.
- <http://www.kopergietery.be>.
- <http://www.laika.be>.
- <http://www.larf.be>.
- <http://www.ljt.be>.
- <http://www.ond.vlaanderen.be/onderwijsaanbod>.
- <http://www.opendoek-vzw.be>.
- <http://www.transparant.be>.
- <http://www.victoria.be>.
- <http://www.villanella.be/home/index.asp>.
- <http://www.wikipedia.org>.
- <http://www.zeepcompagnie.be>.

Programmaboekjes

- COUSSENS, Evelyne; VERSYP, Mieke (red.), *De Verrassing*, Kopergietery, Gent, 2005.
- VOGELAERE, Veerle, *BRONKS*, Brussel, maart-april-mei, 2007.
- s.n., *Acte Gratuit*, Kopergietery, Gent, 2007.
- s.n., *Arthur & De Queeste*, Laika, Muziektheater Transparant en De Queeste, Antwerpen, 2005.
- s.n., *Kopergietery. Seizoen 2005-2006. Voorstellingen basisonderwijs*, Kopergietery, Gent, 2005.
- s.n., *Kunstenfestivaldesarts*, Brussel, 2007, p.20.
- s.n., *Martha Marthe Mathilde Matthieu*, Kopergietery, Gent, 2007.
- s.n., *Vallende Engelen hoor je niet*, Atheneum Pottelberg i.s.m. Larf!, Kortrijk, 2007.

Audio- en visueel materiaal

- DVD De Verrassing (De Kopergietery: Eva Bal, 2005).
- DVD Picnic! (BRONKS: Marijs Boulogne, 2004).
- Interview met Wouter Van Looy (Muziektheater Transparant) afgenomen op 20 april 2006
- Interview met Inge Goddijn (Theater Larf!) afgenomen op 19 maart 2007.
- Interview met Joke Laureyns (Kopergietery) afgenomen op 27 maart 2007.
- Interview met Inne Goris (Zeven vzw)afgenomen op 8 mei 2007.

11 Lijst van afbeeldingen

Afbeelding titelblad: <http://www.victoria.be>, foto, Phile Deprez

12 Bijlagen

1 Een interview met Wouter Van Looy: Muziektheater Transparant (afgenomen op 20 april 2006)

Heeft u altijd al met kinderen gewerkt?

De eerste voorstelling die ik ooit gemaakt heb of waarbij ik betrokken werd was een voorstelling waarin zowel kinderen, als jongeren als volwassenen meespeelden. Het was eigenlijk een soort familieverhaal. De cast bestond uit drie volwassen professionele acteurs, een groep jongeren en een aantal kinderen. Op die manier ben ik in die sector terecht gekomen. Daarna heb ik veel opera's gemaakt met voornamelijk jongeren tussen veertien en vierentwintig jaar. Vorig jaar heb ik samen met Jo Roets van Laika een voorstelling *Arthur* gemaakt met kinderen tussen drie en zeventien jaar.

Bent u dan nu opnieuw betrokken bij projecten met kinderen?

Neen niet echt. Er zijn twee kinderen, hoewel kinderen... er zijn twee meisjes van zeven tien die ook al meespeelden in andere projecten, jongerenoperaproducties. We zijn natuurlijk betrokken bij muziekfestival 'Oorsmeer', ook een project van mij, waar we elk jaar projecten met kinderen doen waarbij we vanuit iets muzikaal vertrekken. Zo hebben we een project gedaan met Yva Bythova, een Tsjechische zangeres en waarbij een meisje (naam onduidelijk op band), die nu ook in de nieuwe productie meespeelt, ook al bij betrokken was maar toen was zij was ze zeven of acht jaar

Dus de enige productie waarbij u met kinderen gewerkt hebt was in samenwerking met Laika.

Dat er enkel kinderen waren, ja.

Waar haalt u de inspiratie om met kinderen of met jongeren te werken?

Dat is een heel specifiek project geweest. De vraag omdat project te doen kwam van theatergroep 'De queeste' die een project wou doen rond andersglobalisme en nieuwe idealen. Het denken rond andersglobalisme was het uitgangspunt van dat

project. Ze hebben dan gelijktijdig met mijn project, het project ‘Teder’... neen ... er gaat eigenlijk nog een en ander aan vooraf.

Ooit heb ik met Jan Van Outryve, een muzikant-componist, een project opgezet waarbij ik Jo Roets als tekstschrijver heb gevraagd. Dat was *Floris en Blancefloer*. Er werd eerst een CD-productie van gemaakt en de voorstelling speelt nu nog altijd. De CD is in 1999 gemaakt. We zijn nu 2006 dus heeft dat project ondertussen zeven jaar overbrugd. Dat samengaan van zo een mythisch, oud verhaal en iets muzikaals was iets dat ons zeer erg aansprak. Bij *Floris en Blancefloer* was dat toen Sefardische muziek en het idee was om dat bij *Arthur* met andere, meer Keltische ballades te doen. Daarom waren we niet meteen aan een nieuw project toe.

Dat is er pas van gekomen toe ‘De queeste’ met die vraag kwam. Zij vonden dat ons idee om rond koning Arthur iets te doen heel goed aansloot bij hun project. Arthur is in zijn periode immers ook heel druk bezig geweest met het creëren van een andere orde die veel rechtvaardiger was.

Dus zijn we met dat thema aan de slag gegaan met kinderen. We hadden toen totaal geen idee van wat we zouden doen. We zijn eraan begonnen vorig jaar in de kerstvakantie. We hebben heel veel gesprekken gevoerd met die kinderen. Wat ik op die manier allemaal heb opgenomen, uitspraken van kinderen op vragen zoals: “Als je aan de wereld iets zou willen veranderen, wat zou je dan veranderen?” Sommigen komen dan echt aandragen met grote theorieën over de verandering van de maatschappij maar anderen komen met heel kleine concrete dingen af. Sommigen zouden gewoon een pilletje willen die hun gescheiden ouders terug bij elkaar zou brengen en anderen houden er dikke theorieën op na. Die ideeën en idealen van de kinderen zijn voor mij zelfs voor een stuk het uitgangspunt geweest voor het tweede repetitieblok. Of je nu met kinderen of volwassenen werkt, uit het eerste improvisatiemoment komt heel veel materiaal van de mensen die het uiteindelijk op de scène moeten gaan verdedigen. Heel veel van het inspiratiemateriaal wordt daaruit geput. Er wordt vaak verder geborduurd op de brokstukken die worden verteld. We laten daaruit dan veel dingen naspelen en bekijken wat er werkt. Het ontstaat eigenlijk heel organisch.

Is kindertheater voor u met kinderen iets doen of kinderen die iets doen met jou?

Oei... de twee altijd maar dat is niet alleen bij kindertheater. Toen die periode gedaan was en ik heb dat nu nog als ik even de CD beluister dan voel ik dat het stuk waarschijnlijk meer met mij heeft gedaan dan ik met dat stuk heb gedaan. Ook bij kinderen is dat zo.

Ik vind het heel straf dat wanneer je heel veel in het proces durft steken er heel veel komt tijdens het maakproces dat mogelijk past bij het idee dat je zelf hebt.

Bij het maken van een theaterstuk met kinderen heeft u dan een pedagogisch of een artistiek doel voor ogen?

Het verschil daartussen ligt in de finaliteit. Een pedagogisch doel is een ander doel dan een artistiek doel. Hetgeen je precies aan activiteiten uitvoert, kan vaak wel pedagogisch zijn maar de manier waarop je het uitvoert bepaalt of het om een pedagogisch of een artistiek project gaat.

Ik heb dat project met die kinderen niet opgezet om de kinderen iets bij te leren maar om een goede voorstelling te maken. Natuurlijk leren die kinderen vanalles bij en wij ook maar dat is niet de finaliteit. Dat is niet de reden waarom zo'n project op poten gezet wordt. Ik bedoel het beste van de educatieve activiteiten vind ik heel erg verwant aan de artistieke ten opzichte van de artistieke processen met een educatieve bestemming. Het is een keuze die je in vraag kan stellen.

Voor mij is het belangrijkste dat op een scène gebeurt, of het nu om kinderen of om volwassenen gaat, is de act die wordt opgevoerd. Iemand die iets verteld of dat nu is via een beweging, tekst of muziek of weet ik veel, als die persoon maar iets vertelt op een scène. Ik vind dat heel erg belangrijk omdat te kunnen doen met de kwaliteiten en de bezieling van de mensen, of dat dit nu kinderen of volwassenen zijn.

Wat vind je van de uitspraak van de Nederlandse regisseuse Flora Verbruggen dat kinderen onder de twaalf jaar emotioneel niet klaar zijn voor theater.

Wie weet is dat wel waar maar ik heb wel al andere dingen gezien natuurlijk. Onder de twaalf jaar, tja, het ene kind is ook het andere niet. Het hangt ook vanaf

wat je verwacht, welke theatrale taal je wil hanteren en aan wat je wil vertellen op zo een scène. Kinderen van acht, negen, tien jaar kunnen al enorm veel betekenen op een scène met hun kwaliteiten. Ik ga er van uit dat kinderen een soort van ontwikkeling doormaken naar het eindproces.

Volwassenheid is waarin je met een aantal dingen kan, maar niet met alles, akkoord gaan en dingen minder waard zou zijn wanneer het niet zou passen in de functie van het eindstadium. Dat vind ik heel erg achterhaalde filosofische overtuiging. Dat is Kantiaans.

Welk kindbeeld heb jij? Hoe zie jij een kind?

Ik weet niet of kinderen zo anders zie dan volwassenen dat is iets wat me intrigeert. Natuurlijk op een bepaalde manier kunnen zij nog niet altijd voor zichzelf zorgen en zijn er nog altijd volwassenen om hun heen die proberen hun groeiproces in goede banen te leiden. Puur als persoonlijkheid kan ik even filosofisch spreken met kinderen dan met volwassenen. Dat lukt allemaal wel... Oh, neen, zelfs dat niet. Er zijn net zo goed personen als volwassenen. Kleine volwassenen wil dan zeggen dat het uiteindelijk toch wel gerelateerd wordt aan jonge mensen. Ze zijn bezig aan het groeien en er zijn mensen die daarmee opgezaald zijn.

Zijn er volgens u onderwerpen die je echt niet meteen met een kind kunt bespreken of die ongeschikt zijn voor een kindervoorstelling?

Dat denk ik wel. Ik denk niet dat bepaalde onderwerpen, vormen of soorten humor geschikt zijn voor kinderen. Dat is ook één van de redenen waarom ik projecten met of voor kinderen doe omdat er een soort van cynisme of pretentie in ontbreekt die vaak in projecten met volwassenen zitten. Natuurlijk de thema's waarmee kinderen bezig zijn, zijn ook andere dan waar volwassenen mee bezig zijn. Hun wereld is ook anders en die verandert ook voortdurend. Als je iets maakt moet het in de eerste plaats iets zijn dat je zelf interesseert maar wanneer het naar je doelpubliek toe gepresenteerd wordt, moet het natuurlijk aansluiten bij hen. Er moet communicatie kunnen ontstaan. Het heeft geen enkele zin om iets te maken dat jij alleen interessant vindt. Het is altijd belangrijk bij het maken dat je de dingen gecommuniceerd krijgt.

Zou je kinderen iets laten spelen wat ze zelf niet begrijpen bijvoorbeeld dingen uit de actualiteit.

In de stukken die ik maak vind ik het altijd heel belangrijk dat op de een of andere manier de spelers op zo een manier op de scène kunnen staan dat zij diegene zijn die de inhoud van het stuk verdedigen. Dat gaat volgens mij niet als ze de inhoud van het stuk niet op één of andere manier begrijpen. Dat kan dan ook soms op puur emotioneel aanvoelen dat er iets is, een soort van interesse in iets, een gewaarwording van iets. Kinderen kijken anders aan tegen bepaalde problemen dan volwassenen.

Heel de thematiek van *Arthur* en de roddel over de mogelijke verhouding tussen de zijn beste vriend en zijn vrouw bijvoorbeeld. Ik denk dat kinderen een heel ander begrip van roddel of van ontrouw hebben dan iemand die gescheiden is.

Kan je kinderen evenveel vertellen als wat je een volwassene kan vertellen?

Het verschil is natuurlijk dat je denkt dat je bij kinderen echt wel meer gebruik moet maken van kwaliteiten die ze inherent hebben. Bij volwassen acteurs ga je ervan uit dat ze veel verder ontwikkeld zijn in het weergeven, het zich inleven, in het vertolken van meer verschillende rollen. Dat is de *métier* die je dan aanspreekt. Kinderen hebben dat minder natuurlijk. Alhoewel er zijn kinderen met hun talenten en gaven. Ik werk eigenlijk ook zo met volwassen zangers en acteurs.

Je ziet geen verschil in de keuze liever met kinderen of liever met volwassenen?

Bwah neen. Ik was daarnet boven de planning van volgend seizoen aan het bekijken. Ik zag daar in de vergaderzaal een foto hangen van ‘Arthur’ en ik beeldde me terug die levendigheid in van die groep en dan krijg je weer enorm veel zin om dat te doen.

Bij *Blauwbaard* van Bart Douglas met twee zangers, die een mega-carrière hebben en die in de Metropolitan en in de Scala zingen, waren zo bereid om mee te gaan in diezelfde manier van werken dat die ook enorm kwetsbaar op de scène stonden op een gegeven moment en enorm veel gegeven hebben. Als je dat ziet gebeuren dan word je daar gewoon heel gelukkig van. Of dat nu met kinderen is of met mensen van vijftig jaar dat maakt geen verschil.

Het cliché wil dat kinderen ongeremd en spontaan zijn. Is er een geheim achter de haalbare guitigheid en spontaniteit?

Er zijn heel veel kinderen heel geremd en helemaal niet spontaan. Als je iets op scène zet, kies je voor kinderen die toch wel een soort directheid hebben op één of andere manier.

Ik herinner me nog heel goed ‘Of scheikunde’ waar ik aan meewerkte. Daar waren verschillende kinderen bij betrokken die heel verlegen, teruggetrokken waren. We hebben dan ook anderhalf jaar aan dat stuk gewerkt. Dat vind ik ook hun kwaliteit. Kinderen die een stuk geheim met zich meedragen en die dat dan ook niet zomaar meteen op tafel gooien of hyperspontaan zijn. Kinderen die kunnen gaan staan en zwijgen, dat is fantastisch.

In een artikel in de Morgen stelt Wim Vandekeybus: “Het laatste wat ik wil is kinderen gebruiken om mijn diepste zielenroerselen te belichamen” waarop Roel Verniers repliceert: “Ja, dat zou iets pervers hebben”. Hoe denk jij over deze stelling?

Dat zijn natuurlijk mensen die het allemaal beter weten. Ik pretendeer daarmee absoluut niet de waarheid daaromtrent in pacht te hebben, absoluut niet. Ik kan me wel vinden in die stelling. Je moet kinderen niet gebruiken om uw idee te uiten. Als de wederkerigheid er niet is, zeker bij een project met kinderen, dan faalt het. Ik heb zoal een paar projecten met kinderen gezien waar ik heel duidelijk zie dat de kinderen worden gebruikt om de idee van de regisseur of van een auteur weer te geven. Ik vind dat je dat niet kan maken.

Van waaruit/ met welk materiaal vertrek je om een voorstelling met kinderen te maken? Vertrek je vanuit jouw eigen leefwereld of vanuit hun leefwereld?

Het vertrekpunt ligt altijd bij jezelf, dat kan niet anders. Je kan niet vertrekken van iets dat je niet kent. Het is altijd een diagonaal proces natuurlijk. Bij om het even welke regie heb je altijd op voorhand een idee van hetgeen dat je wil doen, waar je de thematiek wil gaan zoeken, waar dat ook kan zijn. Je moet je confronteren met de mensen die je uitnodigt, die bereid zijn dat proces af te leggen, om daarover in dialoog te gaan. Er wordt de hele tijd getoetst en bijgeschaafd en veranderd. Dat is

een wederkerig proces, vind ik, maar het vertrekt wel altijd bij diegene die het initiatief neemt, de maker.

Hoe gebruik je het materiaal dat kinderen jou aanreiken? Ik kan me voorstellen dat wanneer je in een grote groep kinderen zit er heel veel ideeën zijn maar hoe ga je nu precies selecteren?

Ja, dat is een heel moeilijk iets. Er zijn verschillende dingen die in een voorstelling binnensluipen. Enerzijds is er de persoonlijkheid van de kinderen die je inspireert om die kinderen op een bepaalde manier op scène te zetten. Anderzijds gaat het om heel concrete, letterlijke uitspraken van de kinderen. Bij *Arthur* spelen we bijvoorbeeld soms scènes waarbij de kinderen rond diegene die op dat moment Arthur speelt gaan staan en al die vragen naar hem toespelen van “Kan je dit?” en “Kan je dat?”. Dat werkt enorm goed.

Die vragen komen uit een repetitieproces en zijn al een beetje opgekuist, al wat bijgeschaafd. Soms zegt de ene al eens de uitspraak van de andere. Dat gaat dan over dromen die ze hebben om racisme op te lossen tot de vraag “Kunnen we niet elke dag pannenkoeken eten?”. De diversiteit zit eigenlijk eerder in het tekstuele dan in de voorstelling.

De meest inspirerende momenten zijn dan die pauzes die je hebt in dat repetitieproces waarin je alles ziet gebeuren. Dan zie je het sociale onder die kinderen, wat die daar allemaal staan te doen. Dat is eigenlijk theater op zich.

Hoe prikkel je kinderen tot improvisatie?

Alles is vanuit improvisatie vertrokken. Soms zijn dat gewone bewegingsopdrachten vaak op muziek ook. Opdrachten geven, toneel laten doen. 't Hangt er vanaf wat je wil zoeken. Zowel tekst, als muziek, als beweging zijn uitgangspunten om zo een improvisatie op te zetten.

En gaat dat?

Je kiest ook wel een beetje kinderen omdat je denkt dat dat wel gaat lukken. In het geval van *Arthur* is dat redelijk goed gelukt om dat te doen. Ook omdat we voor *Arthur* audities hebben gedaan. Er waren audities in workshopvorm. Het waren

workshops van een half uurtje in groepjes van vijftien kinderen per keer als ik me niet vergis. We gaven daarbij een aantal opdrachten, groepsopdrachten. Ze moesten ook af en toe iets individueel doen. We hebben ook een aantal vocale dingen gedaan om te kijken of de kinderen een beetje stemvast waren.

Krijgen zij een rol dat “op hun lijf geschreven staat”, een totaal andere rol of vindt u dat zij eerder zichzelf moeten zijn?

Er waren nog geen rollen, we waren nog aan het zoeken. We hanteerden ook een zekere openheid. We lieten ons gewoon inspireren door diegenen die zich aanbieden. We hebben er wel een beeld van dat soms niet klopt maar meestal wel. Er zijn een paar kinderen waarvan je denkt “Tiens, is dat diezelfde van op die auditie?”

Het zijn dus eerder de kinderen zelf die aanzetten tot de rollen?

We hebben niet echt met een traditionele rollenverdeling gewerkt. Het uitgangspunt was eerder een groep kinderen, jongeren die dat verhaal vertellen en die af en toe wel een rol spelen maar er dan ook terug uitstappen. Het is niet zo dat er iemand van begin tot einde koning Arthur staat te spelen. Door juist die wederkerigheid, door het feit dat er een heel grote ruimte is om het project dat wij bedacht hebben door hen te laten invullen.

Ook door hun manier van zijn. Er was een meisje dat fantastisch piano speelde. Het eerste wat er gebeurde was dat er een piano op de scène is verschenen, een rondrijdende piano waar dat meisje altijd achter zat. Dat meisje is echt wel uit de improvisatie naar voor gekomen. Het is ook een soort van wisselwerking. Een tekst, suggestief, vaak ook uit de boeken van “King Arthur” waar zij dan mee aan de slag zijn gegaan. Ook in improvisaties hebben we daar dingen rond gedaan. Dat hebben we dan ook gebruikt in die voorstellingen. De teksten die ze dan op een gegeven moment zegden hebben we dan wel moeten gaan vastleggen en dan merk je het verschil tussen een professioneel acteur en zo een kind. Van zodra de tekst vastlag en ze dat moesten memoriseren werd het veel, veel moeilijker. We hebben daar heel hard aan moeten werken. Alleen al om die tekst vanbuiten geleerd te krijgen en niet gewoon heel de tijd wat in hun hoofd komt te kunnen zeggen. We hebben geprobeerd om de dingen toch op de scène tijdens de voorstelling open te

laten maar dat werd echt niks. Dan ben ik beginnen schrijven en heb ik gezegd: “Dit wordt het nu!”.

Hebben ze dan de kracht niet...

Ja dat wordt dan een gelezen tekst, hé. Ze spreken het dan als een tekst die ze op voorhand gelezen hebben. Het is soms moeilijk om de spreektaal helder en sluitend te krijgen om toch niet te veel een afgelezen tekst te zijn. Het is ook een soort van métier dat acteurs leren om van een gelezen tekst om die leven in te blazen. Je merkt bijvoorbeeld bij soaps nog heel vaak de tekst omdat er te weinig tijd voor genomen is om die door te spelen, om die eigen te maken.

Dat is een soort van métier die kinderen nog niet helemaal beheersen.

Maakt dat het veel moeilijker...

Voor het uitschrijven natuurlijk wel. Maar met kinderen kun je twee dingen doen als ze een tekst moeten spelen.

Ofwel gebruik je het feit dat ze dat niet zo goed kunnen en wordt dat een element in je voorstelling ofwel ga je zoeken naar andere oplossingen. Zo kan je de teksten die ze moeten zeggen heel dicht op hun eigen taal schrijven.

Denk je dat er sprake is van manipulatie binnen theater met kinderen?

Ja, dat zal zeker wel gebeuren. 't Is natuurlijk iets waarvan je hoopt dat je 't zelf niet doet. Hetgeen dat ik absoluut probeer te vermijden is op gemakkelijk succes te spelen door kinderen op scène te zetten. De kritiek die soms komt zoals “Er zitten toch alleen maar ouders in de zaal.” en “Een kind op scène zetten is altijd schattig.” vind ik dat eigenlijk nogal gemakkelijke kritiek.

Mensen die zeggen: “Je weet nog niet wat het is om met kinderen te werken.” moesten eens weten hoeveel repetitie en hoeveel van die kinderen verlangd en gepresteerd wordt. Het is absoluut niet alleen maar een kind op scène zetten en kijken hoe schattig het is. Daarover gaat het écht niet. Het kan zijn dat dat gebeurt.

Is er iets aanwezig van uw ideeën?

Ja natuurlijk, maar is dat manipulatie? Ik denk het niet.

Manipulatie gezien in de brede zin van het woord.

Dan is elke regisseur een manipulator of elke dirigent. Maar het is dan ook wederzijds want die kinderen brengen mij op het idee om andere dingen te gaan doen.

Van manipulatie is pas sprake wanneer je de kinderen van iets naar een bepaald punt brengt zonder ze daarvan bewust te maken, dat je de kinderen iets laat betekenen op scène terwijl ze zelf niet weten wat ze eigenlijk aan het doen zijn dat vind ik.

Ik heb dat al gezien in stukken. Wanneer ik dat vermoed dan zou ik de zaal verlaten. Ik heb het zelfs al gedaan bij een stuk van Fabuleus, lang geleden. Ik ben toen buiten gegaan. Ik vond dat echt verschrikkelijk.

2 **Interview met Inge Goddijn: Theater Larf! (afgenomen op 19 maart 2007)**

Waar houdt u zich momenteel mee bezig?

We zijn een voorstelling aan het maken voor kinderen vanaf negen jaar, *Hoe oma plots verdween* van Pieter Gaudesaboos. Vanaf 22 april is dit stuk te zien. Mijn collega, Elke (Thijs n.v.d.r.) is momenteel aan het rondtoeren in Vlaanderen met de voorstelling *Springbillies* voor kindjes vanaf negen à tien jaar. Ik ben bezig met een voorstelling met een vijftiental jongeren tussen 14 en 18 jaar oud uit een school in Kortrijk. De voorstelling heet *Vallende engelen hoor je niet*.

Heeft u altijd al met kinderen gewerkt?

Wat Larf! vooral ook doet, zijn sociaalartistieke projecten en vaak ook in combinatie met verschillende groepen. Wij hebben bijvoorbeeld vorig jaar in Caritas een voorstelling gemaakt met psychiatrische patiënten in samenwerking met vier gewone jongeren. Uiteindelijk is het hoofddoel van Larf! dat er steeds jongeren moeten bij zijn. In principe heb ik dus altijd al met jongeren gewerkt.

Waar haalt u de inspiratie om met kinderen of met jongeren te werken?

Goh... waar haal ik de inspiratie ... Dat kan een foto zijn, dat kan een idee zijn... Het groeit heel vaak vanuit een goesting. Nu is die goesting een beetje verlegd in die zin dat we nu structureel erkend zijn voor de komende twee jaar. Dat betekent dan ook dat je met een beleidsplan zit en dat je daar heel hard mee moet bezig zijn. Voordien was het eerder van "Wat gaan we volgend seizoen doen?" "Oh, ik heb wel een idee om daar of dat..."

Inspiratie haal je uit verschillende dingen. Soms werk je een jaar met jongeren in een atelier en dan zie je dingen waarvan je denkt "Oh, da's tof!", "Die gasten kunnen goed spelen." en "Misschien kan ik met die gasten wel een voorstelling maken."

Is kindertheater voor u met kinderen iets doen of kinderen die met jou iets doen?

Het ene sluit het andere niet uit. Wanneer je ervoor staat en je hebt niet iets van ‘die kinderen doen iets met mij’ dan geloof ik niet dat je echt begaan bent met die voorstelling.

Ik herinner me nog altijd heel goed en ik probeer dan ook altijd te doen wat Lieve Blancquaert zei: “Als ik een portret maak dan probeer ik altijd een heel klein beetje verliefd te worden op die persoon” Ik heb dat ook altijd bij het maken van theater met jongeren. Je probeert zo dicht mogelijk bij die gasten te komen maar niet als vrienden. Je wil enkel in een zo kort mogelijke tijd zoveel mogelijk emotionele dingen van die persoon te weten komen. Soms klikt het heel erg maar op andere momenten voel je na verloop van tijd dat je met dat kind écht niets hebt. Maar ik probeer het altijd en zoals ik al zei: “Het ene sluit het andere niet uit.”

Als je zegt dat het écht niet klikt met dat kind, stop je dan met de werking?

Je hebt verschillende dingen. Als je puur met een atelier werkt bijvoorbeeld is dat een project waarbij ze alle recht hebben te ondervinden wat theater is. Vaak stappen ze er zelf wel uit na drie maanden omdat het hun ding niet is. Ik ben nu bezig in Kortrijk en daar heb ik vorige week iemand uit de groep gegooid omdat ik voelde dat het die persoon niet uitmaakte of hij nu wel of niet op scène zat. Hij was er gewoon niet mee bezig. Elk kind moet de kans krijgen te ervaren wat theater is maar als je naar een voorstelling toe werkt, moet je op een bepaald moment heel egoïstisch zijn en voor de voorstelling gaan.

In een atelier of een gewone losse workshop hebben de meesten echter nog geen theater gedaan. Wanneer je dan merkt dat een persoon echt niet kan spelen dan vind ik niet dat je dat aan die persoon hoeft te zeggen.

Bij het maken van een theaterstuk met kinderen heeft u dan een pedagogisch of een artistiek doel voor ogen?

Er zijn verschillen. Bij een drama workshop ben je echt met het pedagogische bezig en niet met het artistieke. Als je een voorstelling aan het maken bent, vind ik het proces om de groep tot een hechte groep te brengen altijd heel tof. De laatste maand voor de voorstelling komt het artistieke proces heel erg aan bod. Het maakt

écht wel verschil uit. Ik denk dat de jongeren dat ook wel willen. Wanneer het louter een atelier betreft dan ondervinden de jongeren wel een aantal dingen maar wanneer naar een voorstelling toe gewerkt wordt, hebben de jongeren zelf zoiets van “Gaat er licht zijn?” en “Gaan er kostuums zijn?” Voor hen is dat dan echt het gevoel van ‘Wauw, dit hoort er allemaal bij’.

Kan iets artistieks dan ook iets pedagogisch hebben?

’t Hangt er van af hoe je dat invult. Wij staan nooit me het belerend vingertje te zwaaien. Elk artistiek proces is, dan vooral voor kinderen, een enorme confrontatie met zichzelf en met de groep. Zij zijn emotioneel zeer kwetsbaar op dat moment. Het is dan ook de regisseur of diegene die het project begeleidt of de voorstelling maakt die dat als eerste heel snel opvangt.

Ook in een project komen zij dingen te weten over zichzelf waarvan ze nooit hadden gedacht dat ze dat wel of niet konden.

Wat ik nu bijvoorbeeld ook merk in Kortrijk is dat er een aantal thema’s aan bod komen. ’t Gaat over een gijzeling. Sommigen zijn daar heel hard mee bezig en stellen dan vragen. Ik denk wel dat jongeren op die manier een andere kijk op die dingen krijgen.

’t Is dus niet zo dat we binnen komen met de woorden “We gaan nu een pedagogisch project doen.”

Ze leren dan ook hoe theater te spelen?

Ah ja, absoluut. Ze leggen gewoon een hele weg af

Kan je met kinderen tot een artistiek niveau komen?

’t Is te zien hoe je dat bekijkt. Soms gaan mensen kijken en zeggen nadien dat de voorstelling nog niet het tempo heeft dat ze zou moeten hebben. Je kan tot een artistiek project komen.

Ik vind het op dit moment nog altijd zeer jammer dat ze te weinig kunnen spelen. Na vijf voorstellingen is het afgelopen. Ik merk dat hoe meer ze de voorstellingen spelen, hoe meer ze in hun drive raken en hoe leuker het wordt. Eigenlijk wordt

het dan midden in die drive afgebroken omdat het financieel niet mogelijk is of omdat de tijdsduur het niet toelaat.

Dat vind ik wel jammer maar hoe meer je met dezelfde jongeren werkt, hoe beter je artistieke kwaliteit wordt. Het is vergelijkbaar met werken met een professioneel acteur, iemand die al jaren speelt of iemand die net begint, je merkt heel duidelijk het verschil.

Ik geloof er echt wel in dat als je een voorstelling maakt, in begin waren ze er wat tegen, maar dat we ze meer en meer op auditie gaan richten, dat je meer wil weten wat die persoon kan en dat wat die kan er ook uithalen. Ik werk nu met *Vallende engelen* en dat is eigenlijk een moeilijk thema maar ergens ligt het ook dicht bij de jongeren. Toch heb ik al een paar keer gedacht dat moest ik nu samenwerken met gasten die al een paar keer gespeeld hebben dan zouden zij weten wat dat scènegvoel is, dan zouden zij weten wat dat is continu spelen op scène ook al zeg je geen woord. Nu is het én een project én een regieaanwijzing én dan nog eens het spel daarbij. Het kàn maar 't heeft zijn tijd nodig.

Volgens regisseuse Flora Verbruggen zijn kinderen onder de 12 jaar emotioneel niet klaar voor theater. Hoe denkt jij daarover?

't Is afhankelijk van wat je met die gasten wil doen. Ik heb een aantal jaren terug een voorstelling gemaakt met kinderen van tien tot twaalf jaar, *Roodlapje* van Pieter Gaudesaboos, voor hen was dat een openbaring. Maar ik denk dat je naar hun leefwereld moet gaan werken. Ik kan je hier dingen vertellen van personen die niet eens weten waarover ze het hebben. Bij *Roodlapje* dacht ik op een gegeven moment laten we eens een dagboek schrijven. Op een gegeven moment ben ik ze ook gedichten laten schrijven, zodanig dat we weten waar we naar op zoek gaan en ze vinden dat dan wel supertof. Er is een verschil met kindjes van zes tot acht, we hebben nu een ateliers gedaan met kinderen van zes tot acht en dat is heavy, zeer heavy, die weten echt niet wat theater is, die weten echt niet hoe ze zich op de scène moeten gedragen, maar toch...

Welk kindbeeld heb jij? Hoe zie jij een kind? Hoe sta je tegenover hen?

Ik ben zelf mama van twee kinderen: eentje van zeven en eentje van vijf. Bepaalde collega's van mij zijn ook net mama geworden. Ik merk dat zij net als mij veel

genueanceerder zijn geworden. Als je continu geconfronteerd wordt met die leefwereld dan voel je dat heel hard mee wat dat kind wilt. Je denkt mee in het kind. Ik kan best verstaan dat dit problemen geeft bij mensen die een regie doen met kinderen maar zelf totaal geen kinderen hebben en het allemaal uit boeken moeten halen of pedagogisch ondersteund moeten worden, dat dat toch een heel andere kijk is. Ik denk van mezelf dat ik wel meedenk met het kind. En dat zo goed mogelijk maar dit lukt niet altijd. Dit heeft te maken die affiniteit dat je hebt met dat kind of niet. Als je een kind hebt dat je heel hard aanvoelt dan ga je daar heel schoon in mee en als je een kind hebt dat je eerder afstoot dan lukt het minder goed.

Zijn er volgens u onderwerpen die je echt niet meteen met een kind kunt bespreken of die ongeschikt zijn voor een kindervoorstelling?

Ik zal u zeggen mijn lievelingsvoorstelling is een voorstelling over sex. We hebben dat daar meteen over gehad en het publiek vond dat verschrikkelijk. Ze vonden dat theater een draak. Omdat we daar alles expliciet, rechttoe rechtaan bespreken. En ze vonden dat dat niet kon. Het ging onder andere over klaarkomen en was gericht op tienjarigen. We hebben dit samen bekeken en gezocht wat we er konden aan doen. Onze conclusie was dat sex van alle tijden is en bespreekbaar moet zijn. We hebben de leeftijd wat opgetrokken. Zelf vond ik het ook toffer dat het meer genuanceerd werd, niet dat het daarom bloemetjes en bijtjes moet worden, maar wel dat het iets romantischer is. De sex hoeft niet puur op zich te staan, maar vloeit voort uit de liefde. Mijn visie is dat alles bespreekbaar is. Als men mij iets komt vragen, dat moet dit in besproken kunnen worden, ongeacht het onderwerp. Ik vind dat op theater alles moet kunnen, maar het moet een doel hebben. Ik heb bijvoorbeeld een gloeiende hekel aan theatervoorstellingen waar ik me constant in een waar er constant iemand in zijne blote rondloopt, maar dat dit niets tot het verhaal bijbrengt. En dat ik me op het einde zit af te vragen wat er nu eigenlijk mee wordt bedoeld. Het moet allemaal wat origineel zijn. In feite moet op theater alles kunnen.

Zou je kinderen iets laten spelen wat ze zelf niet begrijpen bv. dingen uit de actualiteit.

Nee. Het is soms heel moeilijk om in te schatten wat kinderen weten en begrijpen omdat ze denkt als volwassene. Het is alsof je een tekst schrijft en zelf denkt dat het schoon gezegd is, maar wanneer het kind hem dan voorleest bemerk je dat hij niet hetzelfde gevoel heeft als jij had bij het schrijven. Vorig jaar ben ik in de val getrapt van hen dit zeer strikt op te leggen. Nu begrijp ik echter dat hoewel de tekst voor mij goed is en werkt dit niet altijd zo is bij het kind. Ik denk dat je als toneelmaker daar ook in leert. Het is zo dat een volwassene al een hele levenservaring en levensverloop heeft gehad terwijl een jongere er nog middenin zit en moet nog veel ontdekken dan denk je dat je hem bepaalde dingen niet moet laten zeggen.

Dit brengt ons bij mijn volgende vraag: kan je met kinderen evenveel vertellen als met volwassenen?

Je kan veel vertellen en daarenboven kan je nog een aantal dingen vertellen over hoe ze denken over volwassenen, waar volwassenen zelf niet meer stil staan. Je kan hen veel laten vertellen, maar niet van die dingen dat ze zelf niet weten waarover dat ze aan het spreken zijn of zaken dat ze niet begrijpen, laat ze dat op een andere manier vertellen. Dat ze die volwassenwereld toch heel hard bwuek vinden.

Hoe anders is het om te creëren met volwassenen dan met kinderen?

Om dit te ervaren wil ik eens een regie doen met een amateurgezelschap. Ik wil eens ervaren hoe het is om met volwassenen te werken. Ik heb onlangs in een jury moeten zitten van een volwassenenvoorstelling en stelde me ernstig vragen bij de wijze waarop een aantal spelers functioneerden. Er zijn zeker schoonheidsfouten van kinderen zelf, bijvoorbeeld bij tienjarigen. Zij zijn nog zeer onbezonnen en laten de dingen op zich afkomen. Zij aanvaarden de dingen zoals ze zijn. Vijftien- en zestienjarigen zijn al aan het puberen en kan je niet zo gemakkelijk meer dingen aangeven. Sommigen zijn al wat volwassen. Volwassenen zitten al in een heel strak keurslijf. En als je die daar eens kunt uitplukken vind ik dat ook heel tof. Aan

een kind kan je nog eens zeggen dat ze verkeerd zijn en het niet al weten. Een volwassene zal zich daar niet snel bij neerleggen.

U zegt dat kinderen onder de zestien spontaan zijn. Is er een geheim achter de haalbaarheid van rollen en de spontaniteit?

Elk proces dat je meemaakt, is een ander proces. Als je eenzelfde kind in een andere voorstelling laat deelnemen dan gaat dat kind die voorstelling op een andere manier ervaren. Ten eerste is er een andere groep, daarnaast verschillen ook het onderwerp en de voorstelling. Je streeft ook naar een ander doel na. Bij de voorstelling waaraan ik nu werk, heb ik vanaf de start in oktober tot nu in april een hele evolutie gezien bij de jongeren. In het begin had ik het gevoel dat zij heel hard geremd waren. Nu maken sommigen al grapjes met mij en dat vind ik heel tof. Ik denk dat die geremdheid wegvalt van zodra de jongeren zich goed in hun vel voelen. Tieners zijn echte barometers: de ene dag zijn ze enorm uitbundig want ze hebben een lief en iedereen moet dat weten, de week erop is het gedaan met hun lief en zal iedereen dat ook geweten hebben. Dat is nu eenmaal met jongeren werken.

Wat hun spontaniteit betreft, heb ik het gevoel dat ze dat heel hard willen bewaren maar dat is niet altijd zo eenvoudig.

In een artikel in de Morgen stelt Wim Vandekeybus: “Het laatste wat ik wil is kinderen gebruiken om mijn diepste zielenroerselen te belichamen” waarop Roel Verniers repliceert: “Ja, dat zou iets pervers hebben”. Hoe denk jij over deze stelling?

Wat ik soms een beetje vind is dat veel theatermakers, zoals een Wim Vandekeybus die fantastische dansvoorstellingen maakt met volwassenen, denken: “Ik ga tonen dat ik ook met kinderen kan werken want dat kan toch allemaal niet zo moeilijk zijn. Het is de spontaniteit van kinderen allemaal huphup in een verpakking gieten.” Eigenlijk is dat niet zo. Er is altijd een deel van jezelf dat je moet blootgeven. Het werken met kinderen moet vooral uit jezelf komen. Het is verwoorden wat je zelf voelt en dat naar hen toe verpakken. Vanuit hun eigen leefwereld zetten jongeren dat om in theater.

Ik vind dat niet eenvoudig, ik vind dat heel moeilijk. Animatie met kinderen is eenvoudig, geef kinderen gewoon een spelletje en ze spelen. Een voorstelling maken is met de jongere een heel proces doorlopen.

Van waaruit/ met welk materiaal vertrek je om een voorstelling met kinderen te maken? Vertrek je vanuit jouw eigen leefwereld of vanuit hun leefwereld?

Ik ga een concreet voorbeeld geven uit de voorbereidingen van *Vallende engelen*. De opdracht kwam vanuit de school om een voorstelling met aardsymbolen te maken.

Ik begon erover na te denken en vond dat veel te moeilijk, ook voor mezelf. Ik raakte er niet wijs uit. Het was te veel, te complex.

Dan ben ik met de jongeren beginnen improviseren. Ik had niets, gewoon een leeg blad. Ik gaf hen enkele opdrachtjes om uit te zoeken wat ze al dan niet konden.

Ik zorgde er ook voor dat ze via die kleine opdrachten al heel wat dingen konden schrijven. Toen kwam ik op het idee om de groep op zich te behouden. Door een toeval kreeg ik thuis een foto in mijn handen en dacht ik: “Dat is het, ik ga een gijzeling simuleren.” Gebaseerd op een gijzeling van twee jaar terug.

Ik ben met hen gaan praten over mijn idee, mijn ei. Ik heb hen gevraagd wat ze er van zouden vinden om voortdurend met zestien jongeren, met zijn allen op het podium te staan.

De reacties waren heel positief. Ik ben dan enkele foto’s gaan opzoeken en vanuit die foto’s zijn we beginnen werken. Wat zie je op die foto? Beeld eens uit, speel daar een scène rond. Je vertrekt vanuit het niets of gewoon vanuit de dingen, de ideeën die je hebt. Ik wou niet dat ze een typetje speelden zoals in het amateurtheater. Ik wou dat het theater vanuit hun kwam.

In Caritas was het net zo. De voorstelling *Helden achterna* werd opgebouwd uit geschreven brieven naar de jongeren en zelfgeschreven brieven van de jongeren naar hun helden.

Je vertrekt gewoon vanuit een gegeven, een ideetje. Ik ben nog nooit gestart vanuit een afgewerkte tekst.

Is er sprake van een wisselwerking tussen u en de kinderen?

Ja, nu bij de voorstelling van *Roodlapje* dat is met kinderen van tien tot twaalf jaar. Ik heb hun dat boekje laten lezen, maar dat boekje was gewoon een leidraad. Zij zijn daar verder over beginnen fantaseren, zoals bijvoorbeeld het diepste geheim van Roodlapje dat niemand mag weten behalve wij. Dan schrijf ik dat op. In *Helden achterna* was er voor mij ‘Peter Pan’ bij en ‘een Toverberg’. En nu heb ik dat ook weer. Dat is zo een beetje mijn techniek.

Hoe prikkel je kinderen tot improvisatie? Hoe gebruik je het materiaal dat kinderen jou aanreiken?

Ik laat hen dingen uitschrijven en vraag hen dan om daar eens iets mee te doen. Ik wou eens iets met een conciërge doen. Ik heb twee jongeren de opdracht gegeven dat ze iets gedaan hadden met de bromfiets van de conciërge, zo’n bromfiets die hij aan niemand zou uitlenen. Ze zouden er iets ingestoken waardoor de conciërge met een enorme snelheid tegen de muur is gevlogen of zo. Met dat aanzetje zijn ze beginnen spelen. Zo van die dingen.

Hoe selecteert u de kinderen die mogen meespelen?

Laten we een kat een kat noemen. In de Kopergieterij zitten we momenteel in luxepositie met gigantische wachtlijsten. Ze hoeven maar te zeggen: “Ah, jij hebt een mooi snoetje, kom er maar bij.”

Wij hebben dat nu niet. Wij staan echt te smeken om jongeren naar onze ateliers te krijgen. We recruteren daar de jongeren uit. Voor de opdracht van die school in Kortrijk heb ik audities gehouden. Die kinderen waren echter zo enthousiast dat ik het niet over mijn hart kon krijgen om kinderen te weigeren mee te doen. Vorige week heb ik er wel iemand uit de groep gegooid omdat die erg op mijn zenuwen werkte. Ik dacht: “Ik heb er toch nog vijftien.” Meestal zit je echter niet in zo’n positie waarin je over veel jongeren beschikt.

Op termijn zullen we wel voor audities opteren. Zoals ik daarnet al zei, vind ik dat belangrijk. We zijn echter nog maar vijf jaar bezig. We zitten nu op het punt dat we onze ateliers willen uitbreiden en dat er een soort doorstroming kan komen. Ik

hoop dat we binnen drie jaar over een vaste groep jongeren beschikken die theater zeer leuk vinden en producties willen maken.

Neemt er dan zo weinig volk deel aan de ateliers?

Ik denk dat het financiële aspect een belangrijke rol speelt. Het is nogal een duur. We zullen de prijzen wat moeten laten zakken. De plek is bovendien nog te weinig gekend. De mensen komen hier vaak door het toeval terecht. Zo was er onlangs een mevrouw die nog nooit van ons had gehoord maar door een informatiebrochure van de stad Gent hier terecht is gekomen. Het is door zo'n kleine toevalligheden dat we bekendheid verwerven.

Krijgen zij een rol dat “op hun lijf geschreven staat”, een totaal andere rol of vindt u dat zij eerder zichzelf moeten zijn?

Ik heb de meeste sociaalartistieke projecten gedaan in tegenstelling tot de rest die hun eigen voorstellingen voornamelijk zelf maken zoals mijn collega die in *Hoe oma plots verdween* de rol van de oma op zich neemt.

Vorig jaar bij *Helden achterna* is het gekomen vanuit de patiënten zelf. Ze schreven brieven over hun helden. Eén iemand schreef over een brandweerman. Dat was zo mooi verteld, zo breekbaar. Achteraf bleek dat die persoon zelf heel erg verbrand is geweest. Ik heb die persoon dan ook gevraagd zelf het verhaal te vertellen als de brandweerman want hij wàs de brandweerman. Het ontstaat van op de vloer. Ik zeg nooit op voorhand tegen iemand dat hij of zij die of die rol moet vertolken.

Anderen, zoals mijn collega Eva, werken vanuit een eigen concept en houden audities omdat zij al goed op voorhand weten dat ze met die en die personen willen werken

Als wij een voorstelling maken vanuit de ploeg van Larf!, worden op voorhand afspraken gemaakt omtrent licht, decor en muziek. Met jongeren hebben we die luxe niet.

In juni starten de audities voor jongeren vanaf veertien jaar want ik wil volgend jaar een project doen rond gestoorde vorsten opnieuw in samenwerking met Caritas. Ik wil vier jongelingen hebben die kunnen spelen zodat ik niet opnieuw

dat hele traject moet doorlopen. Dat is nu bij ons het grote verschil. Wij hebben dat tot nog toe niet gedaan. Momenteel moeten we elke keer vanaf nul herbeginnen.

Hoe maak je de voorstelling/het personage van hen?

Jij speelt ook toneel? Door hen veel op de vloer te laten spelen. Soms is het heel hard zoeken... zoek het gevoel. Juist daarom dat de tekst die je schrijft dicht bij hen moet liggen. Ik heb nu een jongen die altijd droge opmerkingen moet geven en eigenlijk ook een beetje de klootzak moet zijn. In het begin vond hij dat heel tof maar nu merkt hij wel op dat hij écht wel zo geen klootzak is. Dan zeg ik: "’t Is theater. Speel maar eens een goeie, vettige klootzak. ’t Is goed, doe maar!" Soms vinden ze ’t nooit.

Vorige week kwam er een meisje bij me. Ze moet in een voorstelling spelen dat haar oren suizen. In het begin bakte ze er niets van. Woensdag kwam ze bij me en vertelde dat ze de hele week suizende oren had gehad en dat ze nu heel goed weet wat dat gevoel is. Dat is enorm goed want sommige jongeren denken nog veel te vaak dat wanneer ze hun tekst studeren het vanzelf wel zal komen als ze op scène staan.

Ik zeg hen heel vaak: "Dat zie je dagelijks. Probeer de dingen, de emoties die je krijgt."

Dat is dan eigenlijk het organisch leren van de tekst wat in feite mijn volgende vraag was.

Denk je dat er sprake is van manipulatie binnen theater met kinderen?

Kijk, ’t is bullshit als men zegt: "Alles ontstaat vanop de vloer." Iedere maker heeft een idee in zijn hoofd. Iedere maker heeft een idee van de weg die hij wil afleggen, van wat hij uiteindelijk wil bereiken, van wat zijn streefdoel is. Zoniet ben je in het ijle bezig.

Wanneer ik een jongen de vliegenier opleg omdat hij er nooit bij stilgestaan had, ben je al deels aan het manipuleren.

"Het ontstaat allemaal vanuit het hoofdje van het kind.", zoals Eva het zegt, is bullshit. Dat geloof ik niet. Ze weet maar al te goed wat ze wil. Maar ze heeft een ongelooflijke manier hoe dat ze ’t kan halen uit die gasten. Dat is fantastisch. Hoe

zij dat doet is ongelooflijk. Dat is jaren werken, denk ik. Dat is goed weten hoe je het eruit kan halen en perfect weten zoveel muziek, zoveel dit en zoveel dat.

Ik heb ook niet altijd het gevoel dat ik de jongeren aan 't manipuleren ben. 't Is zoals een pop die je vast neemt. Als je ze niet goed kan hanteren dan is het niet mooi. Dat is bij jongeren net zo. Ergens moet je hen doen stappen en laten weten hoe het eruit moet zien. Conclusie: er is wel enige manipulatie aanwezig.

3 Interview met Joke Laureyns: Kopergieterij (afgenomen op 27 maart 2007)

Waar ben je op dit moment mee bezig? Een productie met kinderen?

We, ik zeg we, want samen met Kwint ben ik *Acte Gratuit* aan het maken. Dat is een project, geen echter voorstelling, dat gebaseerd is op ‘Vorbij goed en kwaad’ in het Dr Ghuislain Museum. We werken met zeven kinderen van twaalf en dertien, wat voor ons vrij oud is. Wij werken normaal met een jongere cast. We zitten op een heel ander spoor te werken dan anders, we zijn veel theaterler aan het zoeken omdat de tentoonstelling ‘Vorbij goed en kwaad’ een filosofische kwestie is. We merken dat de materie helemaal niet emotioneel ligt, maar soms bijna wetenschappelijk, waardoor wij ook heel erg in een ander creatieproces zijn gerold. Momenteel kan ik er nog niet echt de vinger op leggen. Het is net veertien dagen vooraleer we de voorstelling op het publiek loslaten. Het is nog eventjes heel erg zoeken. Dat is één ding waar ik mee bezig ben. Iets anders, en dat is zo goed als af, gaat volgende week in première. Het is een solo met één kind en we zijn met vier makers: Kwint Manshoven, Janni Van Goor, Ives Thuwis en ikzelf. Elk hebben we een kind onder onze hoed genomen om een danssolo te maken, die dan samen worden gepresenteerd. Het gegeven ‘solo’ is hier nieuw, ik heb wel al solomomenten is grotere creaties gechoreografeerd, maar dat is toch nog iets anders dan een hele spanningsboog op te bouwen met één kind.

Dus als ik het goed begrijp heeft ieder van jullie één kind onder zijn hoede genomen...

Ja, inderdaad. Eigenlijk is dat heel spontaan gekomen dat iedereen één kind nam. Bij mij is dat iemand van negen, bij Kwint iemand van tien. Mathilde die met Janni werkt is vijftien en Matthieu is achttien. Zeer uiteenlopende leeftijden. Bij iedereen is het iemand waarmee ze iets hadden vanuit de ateliers. Bij mij is dat Martha waarin ik compleet mezelf herken, wat wel bizar is aangezien het leeftijdsverschil. Kwint is geïntrigeerd door Marthe en haar kracht waarmee zij soms iets neerzet, terwijl ze eigenlijk nooit erg communicatief is.

Heb je altijd al binnen het theater met kinderen gewerkt of ook met volwassenen?

Dit zijn de eerste projecten waar alleen kinderen aan deelnemen. Daarvoor hebben we altijd de combinatie gebruikt kinderen en volwassenen. Wat ik ook een heel aangename combinatie vind omdat je dan kinderen iets verder krijgt. Je bereikt meer. Ik merk nu dat kinderen zich heel erg gaan vastklampen aan de aanwezigheid van een ouder iemand. Ook de kracht waarmee zij iets ooit voor de eerste keer uitvoeren en wat goed is om neer te zetten, dat wordt door de volwassenen overgenomen. Zij zijn vaak al technisch genoeg om dat daar te houden en de kinderen gaan daar altijd weer aan aanhaken waardoor zij ook altijd op niveau blijven presteren. Ja zoiets en nog duizend anderen redenen om samen met volwassenen te werken

Waar haal jij je inspiratie om met kinderen te werken?

Om met kinderen te werken...Ik denk heel erg vanuit het toevallig ontstaan en dat beviel me wel, dus ben ik daar gebleven. Ik ga geen wonderlijke verhalen ophangen van de meerwaarde van een kind. Ik vind het heel boeiend om het 'niet-kunnen' te benadrukken, terwijl ik soms ook goesting heb om ze dingen te zelf heel erg te laten kunnen. Het 'niet-kunnen' is mijn eerste fascinatie, die unieke kwetsbaarheid die authentiek is, iets dat niet kan nagebootst worden...Ik denk dat die authenticiteit het belangrijkste aspect vormt, want het is niet zomaar met kinderen, ik kies ook met welke kinderen.

Is kindertheater voor jou iets doen met kinderen of is het eerder kinderen die met jou iets doen?

In het maakproces?

Ja

Ik zou zeggen het is van beide kanten, zoals in ieder creatieproces. Alhoewel nu de balans overhelt naar ik die iets met kinderen doe. Het kan cru klinken, maar je gebruikt ze altijd wel een beetje, maar zowel wij als zij hebben er iets aan.

Heb je bij het maken van theater met kinderen een pedagogisch of artistiek doel voor ogen? Kan iets artistieks ook pedagogisch zijn/hebben?

Artistiek

Dus je bent er van overtuigd dat je met kinderen tot een artistieke creatie kan komen?

Ja

Volgens regisseuse Flora Verbruggen zijn kinderen onder de 12 jaar emotioneel niet klaar voor theater. Hoe denkt jij daarover?

Ik ken de theorieën niet, maar wat ik wel merk – en dan maak ik een onderscheid tussen dans en theater – is dat ze voor theater vaak niet klaar zijn. Dit komt denk ik omdat wat zij doen op theater dicht aanleunt bij allerlei dingen dat ze kennen. Ik zie dat hier in de ateliers in huis ook, ze gaan dan aan overacting doen, kunnen de finesses niet nemen van de dingen. Terwijl in dans, dat is een abstracter medium, dat is niet iets dat ze moeten reproduceren uit hun dagelijkse leven, behalve dan hun manier van bewegen, dat kan veel ‘ontvloerser’ worden aangebracht. Hierdoor gaan ze minder struikelblokken tegenkomen.

Dus wat die vrouw beweert, ik zou het niet weten, want ik werk niet met theater, uitsluitend met dans.

Welk kindbeeld heb jij? Hoe zie jij een kind? Hoe sta je tegenover hen?

Ik heb denk ik niet zo een algemeen beeld. Ik denk dat het niet zoveel scheelt. Het zal niet zoveel verschillen met het totaal mensbeeld dat ik heb. Het aangename of zo is dat een kind niet bezoedeld. Ze hebben een soort spontaniteit, een nieuwsgierigheid, een grotere openheid, daar dat is allemaal relatief, want ik merk dat er kinderen van zeven zijn die mij niet meer interesseren, omdat ze al bezoedeld zijn

Zijn er volgens jou onderwerpen die voor kinderen ongeschikt zijn? Ik denk dat deze vraag ook wel geschikt is voor danstheater?

Absoluut. Dans gaat ook ergens over. Het zijn niet alleen armen en benen. Ik ben degene die niet snel geneigd is om dingen rond een script te gaan doen, ik heb er ook niet echt bij stil gestaan. Ik denk altijd wat inspireert mij. Er zullen waarschijnlijk wel thema's zijn die niet geschikt zijn, maar ze schieten mij niet echt te binnen, omdat ik ze waarschijnlijk ook niet aangrijp. Ik ga er in eerste instantie vanuit welke thema's ik voor mezelf geschikt vind en eens een thema

gekozen dan ga ik na wat kinderen daarmee te maken hebben of welke meerwaarde zij kunnen hebben in de communicatie die je op gang brengt.

Er zijn dus geen thema's die taboe zijn of zo?

Ik ben niet echt geneigd tot taboes, misschien andere mensen wel. Zij hebben iets van : “Dat met kinderen, nee toch!”, zoals bijvoorbeeld bij ‘Voorbij goed en kwaad’. Het is vaak gewoon een andere manier om te communiceren over die onderwerpen. Sommige dingen worden niet bij naam genoemd omdat ik denk dat als je iets ervaart op scène en dat probeert over te dragen, dan moet een kind geen letterlijke uitleg over kunnen geven waarover het gaat, als ze het maar voelen.

Laat je kinderen iets laten spelen wat ze zelf niet snappen?

Dat gebeurt sowieso. Ze zijn dingen die zij zelf niet snappen, dingen die niet voor de hand liggen, maar wel zeer dicht bij henzelf staat. Gewoon de manier waarop een kind speelt, aan iets begint, dit laat liggen en aan iets anders begint. De manier waarop een kind vaak niet bewust is van zichzelf dat is iets dat je kan laten zien. Dat kan een onderwerp, ze voeren dat uit en dan zit je op een ander niveau te kijken, de perceptie van de volwassene is daar heel erg belangrijk in en die kan verschillen van de perceptie van een kind.

Kan je met kinderen evenveel vertellen als wat je met volwassenen kan vertellen?

Verbaal...

Of met hun lichaam

Er zijn altijd heel erg domme mensen en heel erg domme kinderen. Daar is geen zwart/wit antwoord voor.

Hoe anders is creëren met volwassenen dan met kinderen? Waar gaat jouw voorkeur naartoe: werken met kinderen of met volwassenen?

Daar is wel veel over te zeggen. In het creatieproces, in de timing, in de manier waarop dat je dingen plant dat is één. Dan heb je nog de duur van een repetitie. De opbouw van een repetitie, de speeltijd die je nodig hebt, de manier om niet aan tafel te gaan zitten en het onderwerp helemaal door te praten, wat nogal doelloos op zich zou zijn al die dingen aan te brengen. Terwijl dat ik denk dat dit met

volwassenen en binnen volwassen processen misschien zeker zo interessant zou zijn in plaats van eerst een week rond de tafel te zitten, maar dat zijn heel specifieke dingen.

Het cliché wil dat kinderen ongeremd en spontaan zijn. Wat is het geheim achter de haalbare guitigheid en spontaniteit? Of bestaat volgens jou zoiets niet?

Is de spontaniteit een doel op zich?

Ik hoop dat dit nooit een doel op zich is, want dan wordt het kindjes-kijken. Natuurlijk kan dat schattig zijn en zo, maar ik heb dan toch zoiets van een diertuingevoel.

Of er een geheim achter hun spontaniteit schuilgaat, ja ik weet het niet...vrijheid, nog niet zoveel verantwoordelijkheid...de clichés zijn evenzeer de antwoorden.

In een artikel in de Morgen stelt Wim Vandekeybus: “Het laatste wat ik wil is kinderen gebruiken om mijn diepste zielenroerselen te belichamen” waarop Roel Verniers repliceert: “Ja, dat zou iets pervers hebben”. Hoe denk jij over deze stelling?

Ik geloof wel dat Wim Vandekeybus geschikt zou kunnen zijn om met kinderen te werken, omdat zijn manier van dans te benaderen zich baseert op instincten en impulsen die ze kennen en dat is dus haalbaar, absoluut. Het is vooral hypocriet om te beweren dat je ze niet zou gebruiken voor uw eigen artistiek ding. Ik zei het daarnet al dat je uitgaat van een artistiek doel dat je voor ogen hebt en het is een aangenaam proces, maar op een gegeven moment, net als je met een groep dansers, gebruik je die ook. Je gebruikt die acteurs als jouw materiaal en dat dit pervers zou zijn...Roel Verniers vond dat waarschijnlijk fantastisch om dit te kunnen zeggen.

Van waaruit/ met welk materiaal vertrek je om een voorstelling met kinderen te maken? Vertrek je vanuit jouw eigen leefwereld of vanuit hun leefwereld?

Vanuit hun leefwereld ga ik meestal vermijden omdat ik denk dat je dan snel op kindjes-kijken komt en dan krijg je veel van doe jongerenvoorstellingen die gaan over identiteit en dat vind ik absoluut niet interessant. Bij kinderen weet ik het ook niet, want wat zij verbaal gaan aandragen als zijnde hun leefwereld...Er is zoveel

en dat allemaal zo verschillend om vat op te hebben op wat er allemaal leeft vind ik zelf, tenminste niet op het eerste zicht. Het is eerder mijn fascinatie voor dingen en dan kijken naar hoe dit vertalen naar een verhaal binnen een werkproces en hoe zij daar betrokken bij geraken. Soms groeien ze er gewoon helemaal in. Vorig jaar hebben we *Questo Ricordo* gemaakt. Deze voorstelling draait om herinneringen. Voor een kind van acht-negen jaar is dat nog niet aan de orde. Die hebben meer toekomst, dan herinneringen, maar in het proces zijn ze zich zeer bewust geworden van het thema. Bijvoorbeeld de confrontatie met iemand van in de tachtig jaar die ook mee deed, zij zijn daar bevriend mee geraakt en ze gingen heel snel begrijpen dat de voorstelling rond hem, die oudere man, draaide en dat zij de belichaming zouden kunnen zijn van hem, zonder dat zij zeggen dat ze Fernand moeten spelen als hij kind was, want dan wordt het veel te concreet. Voor mij gaat het over het gevoel, over ritmiek, over begrijpen waar het over gaat zonder dat ze een traktaat kunnen houden over het onderwerp.

Is er sprake van een wisselwerking tussen u en de kinderen?

Ja ja, absoluut.

Hoe gebruik je het materiaal dat kinderen jou aanreiken?

In het proces is dat heel erg wederwerk. We maken altijd opdrachten waarbij alles uit improvisatie ontstaat, maar heel gerichte improvisatie. We formuleren onze opdrachten zo dat we weten wat er uit komt, het is niet vrijblijvend. Het model blijft in een bepaalde richting zoeken.

Hoe prikkel je kinderen tot improvisatie?

Dat doe ik door juiste opdrachten te formuleren en dat kan zo verschillend zijn. Dat kan een heel technische opdracht zijn, een fysiek ervaren van een bepaalde taal of kwaliteit waardoor dat ze achteraf, door zelf te observeren ook begrijpen hoe dat de dingen eruit zien die ze gaan doen en dat ze zo hun lading krijgen.

Hoe selecteert u de kinderen die mogen meespelen?

Krijgen zij een rol dat “op hun lijf geschreven staat”, een totaal andere rol of vindt u dat zij eerder zichzelf moeten zijn?

Er is geen lijn in te trekken, het verschilt van wat we willen maken. Soms is dat heel intuïtief en soms is dat zoals bij het laatste, *Acte Gratuit*, heel bewust. Dat waren kinderen van twaalf à dertien jaar, omdat dit een kantelleeftijd is. Het zijn geen kinderen meer en het zijn nog geen pubers en bij toeval hadden ze allen een heilig gezichtje, terwijl je wist dat er straffe karakters achter schuilgaan. Omdat ik het in deze voorstelling heel erg over een soort van duale perceptie wou hebben, ben ik beginnen kijken naar wie dat onderwerp kan dragen. Terwijl soms is dat helemaal niet nodig, maar bij deze voorstelling wel.

Hoe maak je de voorstelling/het personage van hen?

Door ze vanaf de eerste moment volledig alle vertrouwen te geven, stimuleren, ze te betrekken, zonder veel blabla, maar voor te laten zien waar we zitten, zij mogen zelf de camera hanteren, in ons repetitieboek kijken, erin schrijven. Ze stimuleren ook elkaar daar heel fel in. *Acte Gratuit* had als werktitel “Apocalyps” en dat was dan een woord dat ze moeilijk konden plaatsen en dan had er eentje een boek meegebracht over 9/11 en dan werd daar samen in gekeken. Dat brengt weer andere ideeën met zich mee en dan wordt daar weer over gesproken en iemand anders had daarop een tekstje van Peter Verhelst mee...Dat is allemaal heel boeiend om te zien en als je dan thuis door je repetitieboek zit te bladeren en in te werken dan kom je ineens dingen tegen die zij daar in hebben achtergelaten. Ze gaan hartstochtelijk op zoek om ons te begrijpen.

Denk je dat er sprake is van manipulatie binnen theater met kinderen?

Manipulatie?

De vraag is reeds lichtjes beantwoord...Je laat ze dingen doen die jij wilt?

Ja maar pas op dat is geen manipulatie, dat is zoeken, net als bij volwassenen, naar de juiste methode om ze goed te laten acteren. Om ze zo ver te krijgen. Ik vind manipulatie. Nee! Dat zou kunnen, maar dat zie je en dat wringt. Je ziet soms stukken met kinderen van mensen die denken dat het simpel is om met kinderen theater te maken en het ook willen doen, maar het vloekt. Dit zie je ook bij mensen die gestudeerd hebben of bij sommige mensen hier in huis en dan denk ik stop

ermee, dit kan je niet maken omdat het gemanipuleerd is. En gemanipuleerd is in mijn ogen vooral geregisseerd. Het zeggen van “ga daar staan, doe dit, kijk zo en zeg dat”. Dat wringt voor mij, ik geloof dat niet, dat is geen theater dat mij boeit, dat mij kan bekoren. Ze moeten het wel dragen ,als ze daar staan moeten ze het volledig dragen/bevatten/achter staan, ik zeg niet kunnen verwoorden. Als acteur moet je het gevoel hebben dat dit iets is dat hij zelf neerzet en daar verder in groeien ook tijdens de tournee zoals iedereen moet doen.

4 Interview met Inne Goris: Zeven (afgenomen op 8 mei 2007)

Waar ben je op dit moment mee bezig? Een productie met kinderen?

We hebben nu terug subsidies gekregen voor een project. Wij beginnen in september terug te werken. Deze keer werken we met kleuters werken...dan heb ik bijna alle leeftijden gehad

Heb je reeds met volwassenen gewerkt?

De laatste voorstelling die ik gemaakt heb was *La petite fille qui aimait trop les allumettes* en dat was echt heel specifiek bedoeld voor volwassenen.

Wat refereert u? Kinderen of volwassenen?

Prefereren? Ik wil...ik denk daar zelf zo niet over. Voor mij heeft dat meestal te maken met in eerste instantie wat wil ik vertellen, hoe wil ik dat vertellen en eigenlijk dan pas kijken wij voor welke leeftijd dat is, maar ik begin nooit omgekeerd, zo van: “Nu wil ik eens iets voor kleuters”. Voor mij is de inhoud prioritair, zoals bijvoorbeeld met *La petite fille qui aimait trop les allumettes* voelde ik...dat is een heel donker en vrij ingewikkeld verhaal en de figuur in het boek – waar de voorstelling is op gebaseerd – is vijftien en dan heb ik sowieso de neiging van “dat moet je niet naar beneden willen trekken”. Ik denk dat ik voor kinderen in het jeugdtheater ook de reputatie heb van moeilijke voorstellingen te maken – waar ik het niet mee eens ben – en ik heb niet de indruk dat ik zwaar censureer als ik aan het maken ben, maar ik voel wel dat, omdat je weet dat het voor volwassenen is, dat er toch een iets grotere vrijheid is.

Waar haal jij je inspiratie om met kinderen te werken?

Het heeft eigenlijk een beetje te maken met mijn geschiedenis. Ik kom vanuit Bronks, waar ik heel lang het educatief werk heb gedaan en sowieso, per definitie, met alle leeftijden bezig was en met een publiek dat mij altijd heeft geïntrigeerd en mij blijft intrigeren. Dus ik voel dat ik op lange termijn eigenlijk die verschillende voorstellingen wil blijven maken, zowel voor kinderen als met. Met jongeren en met volwassenen werken zijn dingen die ik toch wil blijven doen.

Is kindertheater voor jou iets doen met kinderen of is het eerder kinderen die met jou iets doen?

Ik denk dat het de twee is, maar ik denk als je iets maakt met kinderen dan doet dit overduidelijk iets met u als maker. Ik heb met zes meisjes, die tussen negen en dertien jaar waren, *De dood en het meisje* gemaakt. Het centrale thema bij deze voorstelling was ook effectief de dood. Een thema dat niet zo evident is om aan te gaan met kinderen. Een heel sterke inspiratiebron voor mij was iets dat ik zelf had meegemaakt in mijn jeugd. Mijn lievelingsnonkel was gestorven en dat werd thuis doodgezwegen, daar werd niets over gezegd. Voor mij was hij van de ene dag op de andere dag weg en daar werd niet over gepraat. En ik had zoiets van...het gevoel dat ik daarbij had als kind was dat ik met allerlei zaken zat dat ik niet kwijt kon.

Ik denk dat kinderen sowieso met de dood geconfronteerd worden en ik merkte bijvoorbeeld als wij begonnen te werken aan de voorstelling dat ik die confrontatie met de kinderen uitstelde. Ik vond het zeer moeilijk om daarover een gesprek met hen aan te knopen. Eens die barrière was doorbroken, ging eigenlijk alles vanzelf. Ik voelde dat ze daar niet zo anders over denken als wij. Zij hebben dezelfde vragen en moeilijkheden om zich uit te drukken. Hun “problemen” daaromtrent zijn niet zo anders als die van volwassenen. Soms geven ze ook een heel andere kijk. Ik herinner mij een meisje en die zei: “Kijk dood is dood, punt”. Het is anders. Er is geen poeha of geleuter rond. Zij zei op een bepaald moment ook van: “Ja en ik denk dat ik hierachter nog wel een leven krijg en dan doen we het anders hé!”. Dat vond ik heel...Ze doen u soms ook teruggrijpen naar de basis van de dingen, de hele elementaire dingen. Pijn is pijn, verdriet is verdriet, kwaad is kwaad. Zij maken daar geen hele analyse rond. Dit is het gewoon. Nu. Op dit moment.

Heb je bij het maken van theater met kinderen een pedagogisch of artistiek doel voor ogen? Kan iets artistieks ook pedagogisch zijn/hebben? Wat is voor jou artistiek theater?

Ik vind het moeilijk om die zo op te splitsen. Ik heb nu net bij *La petite fille...* met Anna Vercammen gewerkt, iemand die is afgestudeerd, een opleiding heeft gevolgd. Maar ik denk als je goed met iemand samenwerkt dat het een leerproces is voor de twee partijen. Of dat pedagogisch is...? Nu met kinderen zit je sowieso

met meer dat die...Hoe moet ik dat gaan zeggen...Je begint vaak met iets als theater. Ze hebben daar vaak zelf een heel specifiek beeld over en dat is toch nog altijd: veel decors, veel personages, een verhaal van A naar Z. Het is bijvoorbeeld niet zo dat ik met elke groep jongeren/kinderen waar ik tegen bots daar vanaf begin te stappen, maar uiteindelijk zet je ze in voor een artistiek resultaat/ project. Dat is toch waar je naartoe wil. Ik vind het toch veel anders om bijvoorbeeld in een school te gaan werken en met een hele klas naar een project te werken terwijl voor *De dood en het meisje* doe je echt audities. Uit een groep van vijftien kinderen kies je er zes uit, je kiest dus ook al kinderen die potentieel hebben. Els Van Steenberghe heeft een artikel geschreven over *De dood en het meisje* en met wat zij schrijft ben ik het niet helemaal eens, in die zin dat wat ik gelezen heb dat ik de kinderen inzet om mijn verhaal te vertellen. Voor een deel is dat waar, ik wil inderdaad iets vertellen over de dood, maar eigenlijk alles wat er op scène te zien valt, komt van hen en uit hen. Ik plaats het misschien in een andere context dan hoe zij het in hun hoofd hebben. Neem nu Margot. Zij is een ballerina die drie maal in de week klassieke dans volgt en dit gebruikt zij dus in haar improvisaties. Vandaar dat er in de voorstelling een hele scène is waarin zij echt als een ballerina vooraan op de scène staat. Zelfs in de kledij komt er heel veel van hen in die zin dat: neem nu weer Margot, als ze uit een berg kleren kledij moesten zoeken, nam zij steeds kleren met heel verschillende prints zoals ruitjes met bloemen. Dat zit letterlijk verwerkt in haar kostuum. De costumière is dus gewoon gekeken van wat er in u gaat en wat brengen ze zelf aan. Er lopen bijvoorbeeld twee meisjes in dezelfde identieke jurk. Dit komt omdat zij tijdens improvisaties steeds bleven aan elkaar hangen en elkaar bleven opzoeken. Dat zijn dingen die zij aangeven en die ik gebruik. Ik denk niet dat ik op voorhand iets heb van “aja, ik ga twee echt vriendinnetjes laten zijn en één een beetje het buitenbeentje en één een beetje de slimme...”. Dat weet ik allemaal niet op voorhand. Dat zijn dingen die zij in improvisatie aangeven en die ik bewerk.

Volgens regisseuse Flora Verbruggen zijn kinderen onder de 12 jaar emotioneel niet klaar voor theater. Hoe denkt jij daarover?

Ik vind het moeilijk om dat zo arbitrair te zeggen: onder de twaalf kan je dat niet. Volgens mij zijn er die dat wel kunnen. Ik had de indruk dat in het groepje waar ik

mee werkte, bij *De dood en het meisje*, dat de jongste, Martha, het op een aantal momenten heel eventjes moeilijk had.

Als geschoold acteur heb je het ‘know-how’, de ambacht normaal. Je wordt geleerd van met uw stem en lijf te spelen. Je leert misschien ook wat trucjes van de foor en met kinderen is dat allemaal veel moeilijker. Bij sommige voorstellingen voel ik dat het er op zit en bij andere dan totaal niet. Nu langs de andere kant is dat met professionelen ook zo. Die verliezen soms ook hun pedalen en voel je ze aan de voorstelling trekken en dan denk je: “dit is niet wat ik gemaakt heb, dit was niet de bedoeling”. Bij theater heb je natuurlijk het feit dat het op het moment zelf moet gebeuren. Door met *Hersenkronkels* zelf nog eens op de planken te staan en schoolvoorstellingen te spelen op tien uur ’s ochtends voel je zelf dat het niet altijd hetzelfde is. Je moet om tien uur spelen, je bent reeds van zes uur op en al een treinrit achter de rug en dan voelt het gewoon anders, je speelt gewoon anders. En ik denk dat dit voor kinderen niet anders is. Misschien dat wij emotioneel rijker zijn, maar ik denk dat zij eerlijker zijn dan wij. Wij kennen de trucjes, wij kunnen onszelf manipuleren, beter op onszelf inpraten, enzovoort en zoverder en zij hebben toch nog iets meer van dit is dit, nu op dit moment en dat is wat je krijgt.

Welk kindbeeld heb jij? Hoe zie jij een kind? Hoe sta je tegenover hen?

Iets wat ik me vaak hoor zeggen en zeker als ik net met kinderen heb gewerkt, is hoeveel wij eigenlijk kwijt zijn als volwassenen en hoe snel dat dit bij kinderen ook verloren gaat. Die soort intuïtie, die directheid, die verwondering die zijn nog heel fel: “ah zit dat zo”, “wauw” en “ik wist dat niet”. Bij ons zit dat allemaal ondergesneeuwd. Dit heel associatieve denken is iets wat ik nu heel fel wil gebruiken in die kleutervoorstelling.

Ik heb nu ondertussen zelf een vriend met twee kinderen, vijf en negen, en die vijfjarige kan echt, als die aan het spelen is, van de hak op de tak springen, maar voor hem zit daar een duidelijke logica in. Als ik daar tussen kom en ik vraag hem iets dan is dat voor hem zeer helder wat er aan de hand is. Een kind van zeven heeft dit, denk ik, al niet meer. Zo dit puur associatieve zonder dat er een logische uitleg voor moet zijn. Er zijn een aantal kwaliteiten die zeer snel raken ondergesneeuwd door groot te worden, onderwijs. Een zon kan voor een vierjarige blauw of groen zijn, het maakt niet uit, maar als de juf zegt dat de zon geel is, komt er vanaf dat moment enkel nog een gele zon op de tekening. Ik vind dat

eigenlijk wel jammer. Ik vind dat je wel er op bepaalde punten kunt wijzen door bijvoorbeeld te zeggen: “kijk nog eens goed naar de zon”, maar je moet die openheid laten. Een openheid zodat we allemaal alles moeten blijven kunnen. Ik heb steeds het gevoel als ik met kinderen aan het werk ben dat het eerste weken aan de orde is de vrijheid opnieuw te creëren, alles kan en alles mag. Maar het is een vrijheid die ze op de vloer ook zelf een vorm moeten geven. Eigenlijk is dat voor mij het grote werk in een creatie. Ik zeg altijd: “Ik geef de krijtlijnen”. Josse De Pauw heeft het ooit heel schoon opgeschreven. Hij had het over het kleurboek van zijn dochtertje en hij vond de mooiste pagina’s diegene waar ze buiten de lijntjes had gekleurd en waar ze totaal geen rekening had gehouden met het voorbeeld dat er naast stond. De saaiste waren diegene waar ze mooi het voorbeeld had gevolgd. Mijn krijtlijnen zijn slechts krijtlijnen en ik vraag niet liever om buiten deze lijntjes te kleuren, dan gebeurt er iets, dan wordt het spannend.

Zijn er volgens jou onderwerpen die voor kinderen ongeschikt zijn?

Ik denk dat het heel veel te maken heeft met...Als ik terugdenk aan *La petite fille qui aimait trop les allumettes*...Het gaat over een meisje die samen met haar broer door haar vader van de buitenwereld wordt afgesloten. Ze heeft dus geen contact met de buitenwereld, maar leest wel boeken waardoor ze weet dat er een zee is en een dorp, maar deze heeft ze nog nooit gezien of meegemaakt. Het is een incestueus verhaal met haar broer. Ze heeft ook een tweelingzus die in de kelder zit en helemaal verbrand. Deze zus had haar moeder in brand gestoken. Het lijkt van de moeder ligt daar ook nog in die kelder en het tweelingzusje zit daar naast als een hoopje ellende dat niet kan praten. Bij dit verhaal denk ik dat dit allemaal veel te veel is voor een acht-, negenjarige, zelfs voor een twaalfjarige. Daar zijn die niet mee bezig, zij zijn daar nog niet aan toe. Terwijl bij *De drie zusters* van Anton Tsjechov, waarbij ik heel veel commentaar heb gekregen dat dit geen voorstelling voor kinderen was, vond ik dit wel geschikt. Zeer opmerkelijk was het verschil in de gesprekken met kinderen en deze met volwassenen. De voorstelling was een zware bewerking geschreven door Bart Moeyaert. In de gesprekken met de kinderen waren er kinderen die letterlijk zeiden : “Dit is inderdaad geen fijn gezin om in op te groeien, maar er zijn zo veel plekken waar het niet fijn is om op te groeien. Waarom zouden wij zoiets niet mogen zien?”...Ik heb toen verhalen gehoord van kinderen die broer of zus pesten, waarvan ik dacht “AHA!?”. Er was

er eentje bij die vertelde hoe ze haar broer, toen de ouders weg waren, een hele middag op het bed had vastgebonden met handboeien. Toen de mama en de papa thuiskwamen heeft ze hem weer los gemaakt. Als ik dit hoor dan denk ik dat kinderen soms dingen doen die veel erger zijn dan wat wij op de scène zetten. Ik weet dat heel veel volwassenen in die voorstelling een incestverhaal lazen, iets waar ik als maker totaal niet ben mee bezig geweest, maar dit zegt eigenlijk meer iets over hun verbeelding. Voor kinderen was het eerder iets over een gezin waar de mama en de papa er niet veel waren. Het is dit wat ze er uit halen. Het meest opmerkelijke was de commentaar over het einde. Voor veel volwassenen was het einde negatief. In die zin dat de jongste zus naar de deuropening loopt en toch weer niet naar buiten gaat. In volwassenen hun ogen blijft de situatie hetzelfde en kan het verhaaltje opnieuw beginnen. Voor hen was dat een voorstelling zonder hoop. Terwijl dit voor kinderen niet het geval was. Zij lazen wel hoop in de voorstelling, want ze gaat naar de deur. Het jongste zusje gaat terug naar buiten kijken en is ze vandaag nog niet weg, ze zal ooit wel weggaan, misschien zelfs morgen al.

Ik heb dit misschien ook een beetje van bij BRONKS. Als wij inleidingen gaven op voorstellingen gingen wij heel vaak op zoek naar waar een connectie zat met de leefwereld van de kinderen. Ik herinner mij nog dat ik ooit de voorstelling *Barak* moest inleiden en toen heb ik echt moeten zoeken hoe een dergelijke historische figuur geconnecteerd kon worden aan hun leefwereld vandaag. En ik denk als die connectie er is dat je merkt dat kinderen eigenlijk vrij veel aankunnen. Wat ik wel vind is dat je als maker, als volwassene, de bereidheid moet hebben om met kinderen over hun ervaringen te praten. En ik denk dat het daar vaak mis loopt. Als maker tracht ik steeds te zorgen voor een minimum aan materiaal zodat leraren en culturele centra enzovoort voor of na de voorstelling daar iets mee kunnen doen. Maar ik heb de indruk dat sommige leerkrachten en volwassenen nog altijd bang zijn om bepaalde gesprekken met kinderen aan te gaan. En dat het daar dan fout loopt. Ik herinner mij confrontaties met leerkrachten die vonden dat dit niet te doen was en dat je dit of dat niet aan kinderen mocht laten zien. Neem nu bijvoorbeeld *De drie zusters* wat zij interpreteerden als een incestverhaal. Ik heb dan zoiets van: “Daar gaat het helemaal niet over en misschien moet je eerst eens met de kinderen praten alvorens je conclusies gaat trekken. Luister eens naar wat de feiten vertellen!”, want wij hebben het al helemaal geanalyseerd en voor ons

betekent het dit en dat, dus voor kinderen is dat ook zo. Er wordt eigenlijk veel te weinig naar hen geluisterd.

Laat je kinderen iets laten spelen wat ze zelf niet snappen?

Nee, ik denk dat niet. Ik weet wel dat ik soms push, dat ik niet zomaar zonder slag of stoot opgeef. Bijvoorbeeld bij *De dood en het meisje* zat er een verhaal in van een meisje doe een vogeltje in haar hand doodkneep. Nu Martha vond dat heel moeilijk om te vertellen. Zij vond dat verschrikkelijk en had zoiets van “dat doe je niet!”. Toen heb ik gezegd het toch een aantal weken uit te proberen en als we het niet rond krijgen dan stoppen we er mee, dan haalden we deze scène er uit. Maar gaandeweg vonden we wel een manier om dat verteld te krijgen. Ik voel dat elk kind, elke speler een andere aanpak nodig heeft. Martha is een zeer intellectueel kind, dus als ik kon uitleggen dat deze scène sowieso voor mij in de voorstelling zat omwille van die en die redenen, dan was Martha een kind die daar mee overweg kon. Terwijl bij andere kinderen moet ik met die uitleg niet afkomen. Dat is hetzelfde met amateur en professionele acteurs. Bij hen voel je ook dat iedere speler op een andere moet aanpakken en motiveren.

Kan je met kinderen evenveel vertellen als wat je met volwassenen kan vertellen?

Wat is evenveel? Ik wil nu bijvoorbeeld heel graag het verhaal van Medea gebruiken en zou daarvoor graag met een groep jongeren, welke leeftijd weet ik nog niet, werken. Een groep van twintig tot vijfentwintig jongeren die op scène staan. Een grote hoop dus en ik voel dat ik heel fel aan het zoeken ben naar wat de ingang in het verhaal is voor kinderen. Hier heeft dat dan heel fel te maken met een gezin waarin er heel veel geruzied wordt. Ik zou evengoed deze voorstelling voor een avondpubliek kunnen maken, maar dan verandert de focus. Dan ga je je meer toespitsen op het koppel, die man en die vrouw en wat ze samen meemaken. Dit is iets wat een tienjarige ziet bij zijn mama en papa, maar zelf nog niet heeft meegemaakt. Die weet enkel hoe het is in een relatie met broer/zus of met een beste vriend(in) en dat soort dingen. Dus ik denk dat je al naar gelang de leeftijd meer ervaringen hebt en dat kinderen meer anders denken. Er zijn gewoon bepaalde ervaringen die zij niet hebben/kennen...

Het cliché wil dat kinderen ongeremd en spontaan zijn. Wat is het geheim achter de haalbare guitigheid en spontaniteit? Of bestaat volgens jou zoiets niet?

Ik denk dat spontaniteit een van die kwaliteiten zijn die we zeer snel verliezen, jammer genoeg. Bij zo een acht-, negenjarige is de spontaniteit reeds verdwenen en moet je die terug met hen gaan opzoeken omdat ze nu eenmaal gewoon zijn van met bepaalde regels geconfronteerd te worden. Ik dat dit deels komt door het onderwijs. Daar is $1+1=2$ en niet drie of vijf, dat bestaat gewoon niet. Ook heel veel vragen hebben per definitie één antwoord, terwijl als ik een opdracht geef zijn er verschillende mogelijkheden om daar een antwoord op te geven. Eens dat je daar doorbreekt dan vind je die spontaniteit wel terug.

Kinderen reageren vaak nog veel directer als wij. Hoe jonger ze zijn, hoe meer dat ze dat nog hebben. Maar het is iets als je het als maker wilt gebruiken dat je toch goed moet gaan aanboren/gaan opzoeken volgens mij.

Ik denk dat ik sowieso als maker – of dat het nu met kinderen is of ik geef les aan een hogeschool – met diegene die op de vloer op zoek ga naar het spelen in het hier en nu en niet volgens de afspraken dat we gemaakt hebben. Met kinderen neemt dit concept veel meer tijd in beslag om hen dit te laten voelen. Het bestaat uit in den beginne heel veel vertrouwen te geven aan hen, wat er op neer komt dat ze het zelf in handen moeten nemen. Dit doe ik door te weigeren sommige zaken te regisseren. Bij *De dood en het meisje* bestaat de scenografie uit allerlei deuren. Er werd daarbij niet afgesproken wie door welke deur kwam en wanneer. Dat was een beslissing die ze tijdens de voorstelling zelf moesten maken en waar ze gaandeweg op den duur zelf gingen corrigeren. Ze voelden dan zelf dat het deze voorstelling toch niet zo goed was, dat ze veel te wild waren of dat ze niet aan het luisteren waren en dat is enorm goed. Ze zeiden dan zelf: “Ik was mijn tekst aan het aframmelen en ik was niet bezig met waarom ik die tekst aan het vertellen was en voor wie. Ik hoorde zelf dat het niet OK was.”

In een artikel in de Morgen stelt Wim Vandekeybus: “Het laatste wat ik wil is kinderen gebruiken om mijn diepste zielenroerselen te belichamen” waarop Roel Verniers repliceert: “Ja, dat zou iets pervers hebben”. Hoe denk jij over deze stelling?

Uw diepste zielenroerselen...NEE! Wat niet weg neemt dat je met hen iets gaat vertellen dat ook iets heel persoonlijk is, iets van u. Bijvoorbeeld bij *De dood en het meisje* ben ik vertrokken vanuit een heel persoonlijke ervaring, maar het resultaat is evenwel hun verhaal als het mijne. Op dat vlak zit het anders niet juist, denk ik. Als het alleen maar mijn verhaal is en mijn angsten, dan denk ik dat ik de bal mis sla. Dan moet ik maar, en dan nog, met professionele acteurs werken die daar niet zo echt mee zitten als je zegt kijk dat is wat ik wil vertellen en ik wil dat zo en zo zien. Maar ik werk eigenlijk per definitie zo niet. Ik ben heel nieuwsgierig van aard. Ik ben benieuwd naar de speler, de acteur, wat die denkt en wat die daar over te zeggen en daar in aan te brengen heeft.

Van waaruit/ met welk materiaal vertrek je om een voorstelling met kinderen te maken? Vertrek je vanuit jouw eigen leefwereld of vanuit hun leefwereld?

Dat is de combinatie van de twee. Nu specifiek bij *De dood en het meisje* is het thema door mij aangebracht. Ik had zoiets van: “daar wil ik het over hebben en daar zal het over gaan”, maar daar zit ook heel veel verhaal van hen in. Het uiteindelijke verhaaltje waarrond we gewerkt hebben is iets dat we samen bedacht hebben. Zo van we waren met zijn allen en dat is nog iets anders dan wat het publiek in de voorstelling moet lezen, want daar gaat het in feite niet om. Het is meer een rode draad voor ons om rond te werken. Ze zijn met hun zessen op een speelplaats, ze zijn een spelletje aan het spelen en ineens struikelt er iemand, die valt en het is ermee gedaan, afgelopen. Dat is een verhaal dat we samen hebben bedacht. Dat is niet iets waar ik mee ben afgekomen en heb gezegd dat dit onze rode draad was. Soms komen ze af met ideeën waarvan ik dan zeg dat ik ze niet zie zitten of dat het daar totaal niet over gaat, maar ik probeer voor zo veel mogelijk open te staan en zo veel mogelijk wat zij aanbrengen te integreren in de voorstelling.

Kan je spreken van een wisselwerking tussen u en de kinderen?

Voor mij wel!

Hoe gebruik je het materiaal dat kinderen jou aanreiken?

Hoe?...Bijvoorbeeld in *De dood en het meisje* bij het ballerina-moment van Margot stelt zij een aantal vragen. Wij hebben haar heel veel laten improviseren en heel

veel vragen die zij tijdens deze improvisaties naar voor bracht, hebben wij gebruikt in de voorstelling. Er zijn wel een paar vragen door mij en de schrijver aan toegevoegd. Het personage zegt dus letterlijk tekst van Margot die uiteindelijk is vastgelegd. Bij andere zaken pik ik iets op en zet het dan meer naar mijn hand. Ook valt het voor dat ik een specifiek beeld in mijn hoofd heb zoals bijvoorbeeld de openingsscène in *De dood en het meisje*. Een meisje ligt daar, wordt omgedraaid en er wordt een bloem in haar mond gepland. Dat is een beeld dat ik in mijn hoofd had en dat ik samen met Martha heb uitgetoetst. Het komt dus helemaal niet van hen, dat is echt iets van mij. Wat ik dan wel doe de scène met hen of haar maken en samen puur technisch uitzoeken, bijvoorbeeld doen we dit met water, met aarde of met chocolade enzovoorts. Ik ben daar een tijdje aan bezig met haar en het eerste wat ik doe als we klaar zijn, is de scène aan de anderen laten zien. Ik ga dan aan hen vragen wat ze zien en wat het beeld in hen oproept. Als het beeld hele foute dingen oproepen dan heb ik zoiets van “dat is een beeld dat niet werkt”. Als hun commentaren of reflectische reacties juist zitten dan hou ik het beeld.

Hoe prikkel je kinderen tot improvisatie?

Moeilijke vraag! Het is een vraag die ik heel veel krijg, namelijk hoe ik mensen zo ver krijg om ze bepaalde dingen te laten doen. Er zijn een paar buitenlanders naar *De dood en het meisje* komen kijken en ook heel veel mensen die met kinderen werken en velen reageerden op de openingsscène van *De dood en het meisje* dat ze niet weten hoe ze dat van kinderen gedaan kunnen krijgen.

Ik laat hen van dag één voelen dat de scène hun verantwoordelijkheid is. Dat ik er slechts ben om te kijken en bij te sturen, opdrachten te geven en op bepaalde momenten beslissingen te nemen van wat wel en niet kan en wat nog eens herhaald moet worden. Maar eigenlijk moeten ze de dingen zelf in handen nemen, ze moeten het zelf maken, zelf creëren. En verder is het met elke nieuwe groep zoeken naar nieuwe opdrachten, opdrachten die aansluiten bij het thema. Bijvoorbeeld bij *De dood en het meisje* moest er in een van de eerste sessies een meisje op de grond gaan liggen en haar lichaam manipuleren: zij mochten beslissen hoe de handen lagen, het hoofd, de benen, etc. En dan is het een kwestie van heel veel bij te sturen, want soms is het echt niet interessant om naar te kijken en leg je uit waarom het niet interessant is om naar te kijken. In begin is dat hard,

ook voor hen. Ik voel dat. Tijdens de eerste sessies zijn er die zoiets hebben van “bweuh”, ik ook trouwens en wat ik dan doe is veel met hen praten: wat was het gevoel; hoe was het om naar te kijken; wat valt er op; wat werkt wel, wat werkt niet; wanneer vind je het spannend... In het begin lopen deze gesprekken voor geen meter, ze vlotten niet. Degenen waar ik mee werk vinden zo'n gesprekken zeer moeilijk. Maar ik ben daar zeer koppig in en ik blijf volhouden en het is eigenlijk pas in de laatste week voor de première dat ze het eigenlijk beginnen te kunnen, dat ze het beginnen te voelen. Maar ik vind dat ze van dag één zelf oog moeten hebben voor een aantal dingen op de vloer. Ze moeten zelf een soort alertheid kweken en niet als een kudde schapen spelen, die stappen zetten en dan wachten tot ik zeg dat ze iets moeten doen. Zo werkt dat voor mij eenvoudigweg niet. Niet ik, maar zij staan op de vloer. Ik krijg soms vragen of ze dit of dat mogen doen en dan heb ik de spontane reflex om ze dat te laten doen. Ik laat ze uitproberen en dan samen zien of het iets oplevert of niet, maar ze moeten het vooral proberen en DOEN! Zij staan op de vloer en zij maken het mee. Een gevoel dat ik sowieso niet heb aan de zijlijn. Ik zit er bij en ik kijk er naar. Per definitie is dit handig omdat zij dan, zo heb ik toch het gevoel, op den duur beter hun personage kennen dan ikzelf. Zij weten beter hoe hun personages in een bepaalde situatie zouden reageren, dan ik. Dat laat ik hun zeer sterk voelen en langzaam groeien, want in het begin willen ze dat niet. In het begin willen ze gewoon weten wie ze zijn en hoe oud ze zijn. Voor mij doet dat allemaal niet ter zake, dat is iets dat gaandeweg komt.

Hoe selecteert u de kinderen die mogen meespelen?

Krijgen zij een rol dat “op hun lijf geschreven staat”, een totaal andere rol of vindt u dat zij eerder zichzelf moeten zijn?

Ik denk vooral zichzelf zijn. Bijvoorbeeld bij *De dood en het meisje* was beweging voor mij enorm belangrijk. Dat is sowieso belangrijk in mijn werk. Ze moeten eveneens kunnen improviseren en zich corrigeren zodat, wanneer je een opmerking maakt, ze daar iets mee zijn en kunnen doen. Je voelt dat er een aantal kinderen zijn die effectief veel aanbod geven, maar die niet corrigeerbaar zijn en dan gaat het voor mij niet.

Hoe maak je de voorstelling/het personage van hen?

Het is zoals ik daarnet zei. Het begint van dag één tijdens de repetities. Vanaf dat moment ben je daar mee bezig en vaak gebeurt dat onbewust. Ik heb met jongeren ooit een Shakespeare-bewerking gemaakt en ik wist niet op voorhand wie wat ging spelen. Ik weet dat niet. Vaak is het dan ook een moeilijk moment, een moment dat ik “strop” loop wanneer ze aan vrijheid moeten inbinden. Ze hebben heel lang vrijheid gekregen en die moesten ze leren pakken, leren gebruiken. Maar dan komt er een moment dat ik een richting aanneem en veronderstel de stukken van de puzzel te hebben gevonden. Ineens moeten er dingen wel gezet worden en dat is altijd heel moeilijk, verschrikkelijk zelfs. Met elke groep is het dan vechten en knokken en er gaat heel veel verloren. Ze durven de vrijheid die ze hadden niet meer inzetten, want nu zegt de regisseur wel hoe het moet. Ik ben dan altijd sterk ontgoocheld en stel dan dikwijls de vraag waaraan ze bezig zijn, of er iets scheelt. De spelers zijn dan ambetant en dan krijg je te horen dat ze eerst alles mochten en nu...Afhankelijk van de groep duurt deze periode twee à drie dagen en dan voelen ze zelf dat de puzzel in elkaar zit en dan is het terug aan hen en moeten ze het terug zelf gaan uitzoeken. Bij *Pride and Prejudice* is er een hele scenografie rond een grote tafel en ik had geen idee wie waar opdook, wie en wanneer van welke kant van de tafel kwam, wie op welke stoel zat. Ik wist dat niet, dat wisten zij. Dat is een voorbeeld van iets dat ze gaandeweg het proces zelf hebben gevormd. Het enige wat ik daar bij aangegeven heb, zijn de twee momenten waarop echt niets kon gebeuren. Op deze momenten wou ik niemand zien bewegen rond de tafel, omdat het de aandacht zou afleiden en iets anders zou worden verteld. Dat zijn dingen waarmee zij rekening hielden, maar verder wat er rond die tafel gebeurde, lag volledig in hun handen. Iets wat elke voorstelling een tikkeltje anders maakte.

Hoe gaan kinderen de tekst organisch (aan)leren?

In het begin heel veel improviseren. Ik begin ook heel vaak zonder tekst. Ik blijf nu terug naar *La petite fille*.... Voor deze productie heb ik met Anna veertien dagen in het STUK in Leuven samengewerkt. Daar lag het boek en eerste tekstprobeersels en eigenlijk hebben we die allemaal laten liggen. Ik ben eerst met Anna op de vloer aan het werk geweest en gekeken wie het meisje eigenlijk is, hoe ze beweegt, etc. En dan heb ik Anna ook met tekst laten improviseren, gewoon eens horen – zij had reeds het boek gelezen en samen hadden we al enkele

gesprekken achter de rug over het boek en de voorstelling – wat er haar bijgebleven was en wat de dingen waren die zij regelmatig naar de oppervlakte bracht. Zien hoe zij reageert als ik haar iets vraag over de vader, welk beeld heeft ze van hem...Dat zijn allerlei zaken die voor mij een inspiratie vormden om tot de uiteindelijke tekst te komen. Ook was het zo met *De dood en het meisje*. Belle, diegene die de tekst heeft geschreven, was regelmatig aanwezig bij improvisaties en gebruikte deze in het vormen van de tekst. Bart Moeyaert zat vaak, vooral de eerste veertien dagen, bij de repetities van *De drie zusters* waar hij als een spons alles absorbeerde. Dit gaat zowel over de sfeer die wordt opgepikt als over de tekst, die nadien verwerkt wordt in een script. Voor mij is het geheel eigenlijk een organisch proces.

Denk je dat er sprake is van manipulatie binnen theater met kinderen?

Je manipuleert altijd als maker. Manipulatie heeft natuurlijk een negatieve connotatie, maar het hoeft niet per se negatief te zijn. Ik moet denken aan, zij was nu wel wat ouder, Tine Feys in *Pride and Prejudice*. Na een volledige werkdag, op terugweg met de trein, zat ik te denken dat Tine eigenlijk beter naakt zou zijn. Zij zou beter in het begin van het stuk bloot op de scène liggen. Zelf heb ik in Maastricht ook al in mijn blootje op de scène gestaan en ik weet dat dit niet evident is. En dan begin ik na te denken over hoe ik dat ga aanpakken. Ik overloop wie Tine is en wat ik zelf en hoe we dat samen krijgen. Ik heb dan gewoon Tine opgebeld en gezegd dat ik met een dergelijk beeld in mijn hoofd zat en gevraagd of ze dat kon plaatsen na uitgelegd te hebben vanwaar het komt en waarom:

Inne: “Zie je dat voor je?”

Tine: “Ja”

Inne: “Zou je dat willen doen?”

Tine: “Ik vind dat wel moeilijk!”

Inne: “Wil je dat eens uitproberen? Wij twee alleen in de zaal, niemand anders en zien of dat werkt en wat het oplevert?”

Tine: “Ja, dat wil ik wel eens proberen”

Ik ga niet omdat ik dat beeld in mijn hoofd heb kost wat kost daar zetten, maar ik weet wel met wie ik samen werk en ik probeer die persoon wel zo ver te krijgen dat die doet wat ik zou willen. Nu denk ik wel als Tine in dit geval, of Martha (scène met bloem in de mond bij *De dood en het meisje*), gezegd hadden dat ze dit,

na het uit te proberen, niet zagen zitten dan zou ik hun mening wel gerespecteerd hebben. Dan ben ik niet iemand die kost wat kost er alles aan zou doen om toch mijn gedacht te krijgen. Dus in deze zin manipuleren: “JA”. Ik hou het wel eerder bij het woord kneden. Je blijft op iemand inwerken om langzaam te krijgen waar je naar op zoek bent, om langzaam iets te krijgen wat jij mooi vindt, fijn vindt om naar te kijken en te luisteren...noem maar op.

5 Technische fiches van besproken theatermakers

EVA BAL ⁶⁴⁷			
organisatie	Kopergietery	functie	artistiek advies
betrokken bij			
productie	organisatie	seizoen	taak
De wanhopige, verpletterende, overweldigende liefde van meneer Bert	Kopergietery	2007-2008	regie
Satijn en witte wijn	Kopergietery	2007-2008	regie
De wanhopige, verpletterende, overweldigende liefde van meneer Bert	Kopergietery	2006-2007	regie
Naar oom	Kopergietery	2006-2007	tekst, regie
Wilde dingen	Kopergietery	2006-2007	regie
De verrassing	Kopergietery	2005-2006	regie
Naar oom	Kopergietery	2005-2006	tekst, regie
Sauvageries	Kopergietery	2005-2006	regie
Le garçon qui le savait	Kopergietery	2005-2006	regie
Wilde dingen	Publiektheater, Kopergietery	2004-2005	regie
De verrassing	Kopergietery	2004-2005	regie
Wilde dingen	Publiektheater, Kopergietery	2004-2005	regie
De jongen die het wist	Kopergietery	2003-2004	regie
Wilde dingen	Kopergietery	2003-2004	regie
Wilde dingen	Publiektheater, Kopergietery	2003-2004	regie
Balmoral	Kopergietery, Kinderrechtencommissariaat	2002-2003	regie
De gevaarlijke reis	Kopergietery	2002-2003	regie
De jongen die het wist	Kopergietery	2002-2003	regie
The Dangerous Journey	Kopergietery	2002-2003	regie, bewerking
De gevaarlijke reis	Kopergietery	2001-2002	bewerking, regie
Bentekik	Kopergietery	2001-2002	regie
Lilith@online	Kopergietery	2001-2002	concept
C'est moi	Kopergietery	2001-2002	concept, regie
The Dangerous Journey	Kopergietery	2001-2002	regie, bewerking
Bentekik	Speelteater Gent	2000-2001	regie
Lilith@online	Speelteater Gent	2000-2001	concept
Footsteps in the night	Speelteater Gent	2000-2001	regie, bewerking, concept
Monologen 2	Speelteater Gent	2000-2001	regie, coaching
Bentekik	Speelteater Gent	1999-2000	concept, regie
Des pas dans la nuit	Speelteater Gent	1999-2000	bewerking, regie
Monologen	Speelteater Gent	1999-2000	concept
Zangzaad	Speelteater Gent	1999-2000	tekst
Theaterweekend	Speelteater Gent	1999-2000	begeleiding
Des pas dans la nuit	Speelteater Gent	1998-1999	bewerking, regie
Een dag van Koper	Speelteater Gent	1998-1999	spelbegeleiding, concept, eindregie
Monsieur Bach! Monsieur Bach!	Speelteater Gent	1998-1999	regie
Voetstappen in de nacht	Speelteater Gent	1997-1998	regie, bewerking
Een dag van Koper	Speelteater Gent	1997-1998	eindregie, concept, spelbegeleiding
Des pas dans la nuit	Speelteater Gent	1997-1998	regie, bewerking
Monsieur Bach! Monsieur Bach!	Speelteater Gent	1997-1998	regie
Voetstappen in de nacht	Speelteater Gent	1996-1997	regie, bewerking
Winters	Speelteater Gent	1996-1997	concept, regie
Een dag van Koper	Speelteater Gent	1996-1997	concept, eindregie, spelbegeleiding

⁶⁴⁷ <http://www.vti.be/?q=node/4013> (laatst geraadpleegd op 27 juli 2007).

Kerstwintercircus	Speelteater Gent	1996-1997	regie
Winters	Speelteater Gent, De nieuwe paardenkathedraal	1995-1996	concept, regie
Verliefd verloren	Speelteater Gent	1994-1995	regie
Mijnheer Bach ! Mijnheer Bach !	Speelteater Gent	1994-1995	regie
The right shoes	Speelteater Gent	1994-1995	regie
Achter glas	Speelteater Gent	1994-1995	regie, concept
Achter glas	Speelteater Gent	1993-1994	regie, concept
Mirad, een jongen uit Bosnië	Speelteater Gent	1993-1994	regie
Verliefd verloren	Speelteater Gent	1993-1994	regie

MARIJS BOULOGNE⁶⁴⁸

organisatie	Buelens Paulina Is Goudvis vzw	functie	artistiek
betrokken bij			---
productie	organisatie	seizoen	taak
Endless Medication	Buelens Paulina	2007-2008	tekst/spel
Excavation	Buelens Paulina	2005-2006	regie,tekst
Endless Medication	Buelens Paulina, Erasmushogeschool Brussel / Departement Rits - Dramatische Kunst	2004-2005	tekst/spel
Good habits	La Ferme du Buisson, Buelens Paulina, Margarita Production, KunstenFestivaldesArts, kc nOna, Cultuurcentrum Mechelen, Le Granit - Scène Nationale de Belfort	2004-2005	regie,tekst,concept
Excavation	Time Festival, Stuk	2004-2005	van
Loopse momenten	Kunstencentrum vzw, Nieuwpoorttheater, kc nOna, Is Goudvis vzw, Beursschouwburg Union Suspecte, Abattoir Fermé vzw, Unie Der Zorgelozen	2004-2005	met
Endless Medication	Buelens Paulina, Erasmushogeschool Brussel / Departement Rits - Dramatische Kunst	2003-2004	tekst/spel
Picknick!	BRONKS	2003-2004	tekst, regie, decorontwerp
Good habits	Buelens Paulina, Margarita Production, KunstenFestivaldesArts, kc nOna, Cultuurcentrum Mechelen, La Ferme du Buisson, Le Granit - Scène Nationale de Belfort	2003-2004	regie, tekst
Love zero control	Stuk Kunstencentrum vzw, Theater aan Zee (TarTarT)	2002-2003	tekst, geluid
Endless Medication	Buelens Paulina, Erasmushogeschool Brussel / Dpt Rits - Dramatische Kunst	2002-2003	tekst/spel
Endless Medication	Buelens Paulina, Erasmushogeschool Brussel / Dept Rits - Dramatische Kunst	2001-2002	tekst/spel
Het Barre Land	Theaterwerkgroep Jonna	1995-1996	acteur

⁶⁴⁸ <http://www.vti.be/?q=node/14734> (laatst geraadpleegd op 27 juli 2007).

INE GORIS ⁶⁴⁹

organisatie	Zeven vzw	functie	---
betrokken bij			
productie	organisatie	seizoen	taak
Droesem	Zeven vzw	2007-2008	regie
La petite fille qui aimait trop les allumettes	Zeven vzw	2006-2007	regie, bewerking
De dood en het meisje. Het meisje	Zeven vzw	2005-2006	regie
De dood en het meisje. De vrouw	Zeven vzw, Stuk, Kunstencentrum vzw, 30CC	2005-2006	regie
De dood en het meisje. De man en de vrouw	Zeven vzw	2005-2006	regie
Hersenkronkels	Villanella	2005-2006	van en met
Mujer	Ultima Vez, Compagnia Giolisu, DanceWEB, Monty	2005-2006	dramaturgisch advies
"O"	Zeven vzw	2005-2006	regie
Rosa, rosa	Hogeschool Antwerpen / Hoger Instituut voor Dans	2005-2006	regie
Blush	Koninklijke Vlaamse Schouwburg - KVS, Ultima Vez, Théâtre de la Ville, Théâtre Le Maillon, Teatro Comunale di Ferrara, PACT Zollverein/Choreographisches Zentrum NRW	2004-2005	dramaturgie
Mujer	Ultima Vez, Compagnia Giolisu, DanceWEB, Monty	2004-2005	dramaturgisch advies
Hersenkronkels	Villanella	2004-2005	van en met
Pride & prejudice	Het Toneelhuis	2004-2005	regie
De dood en het meisje. Het meisje	Zeven vzw	2004-2005	regie
Drie zusters	Zeven vzw	2003-2004	regie
Pride & prejudice	Het Toneelhuis	2003-2004	regie
Zeven	BRONKS	2003-2004	concept, acteur
Mujer	Ultima Vez, Compagnia Giolisu, DanceWEB, Monty	2003-2004	dramaturgisch advies
Zeven	BRONKS, CC 't Getouw, CC De Warande	2002-2003	concept, acteur
Titus dus	Lemmensinstituut	2002-2003	spelbegeleiding
Scratching the Inner Fields	Ultima Vez, Théâtre de la Ville, Teatro Comunale di Ferrara, Festival van Vlaanderen Limburg	2001-2002	dramaturgie
Zeven	BRONKS	2001-2002	concept, acteur
Scratching the Inner Fields	Théâtre de la Ville, Teatro Comunale di Ferrara, Festival van Vlaanderen Limburg, Ultima Vez	2000-2001	dramaturgie
Partjes Mandarijn	BRONKS	1999-2000	concept, regie
Zigzag Zigzag	BRONKS	1997-1998	regie
Niet in staat tot slechte dingen	BRONKS	1996-1997	regie

⁶⁴⁹ <http://www.vti.be/?q=node/16749> (laatst geraadpleegd op 27 juli 2007).

INGE GODDIJN⁶⁵⁰

organisatie	Larf!	functie	theaterdocent, actrice, artistieke leiding
betrokken bij			
productie	organisatie	seizoen	taak
Vallende engelen hoor je niet	Larf!	2006-2007	concept, regie
Mzungu	Larf!	2005-2006	spel
Helden achterna	Larf!	2005-2006	regie
Noach	Larf!, PCT Dommelhof	2004-2005	verteller, spel
Roodlapje	Larf!	2004-2005	coaching
Noach	Larf!, PCT Dommelhof	2003-2004	spel
Muzungu	Larf!	2003-2004	acteur
Man	Musica vzw	2003-2004	spel
Muzungu	Larf!	2002-2003	acteur
Noach	Larf!, PCT Dommelhof	2002-2003	verteller, spel
Een straatje zonder eind	Theater De Spiegel	2001-2002	concept
Een straatje zonder eind	Theater De Spiegel	2000-2001	concept
Een straatje zonder eind	Theater De Spiegel	1999-2000	concept

⁶⁵⁰ <http://zoeken.vti.be/?q=Inge+Goddijn> (laatst geraadpleegd op 27 juli 2007).

JOKE LAUREYNS ⁶⁵¹

organisatie	Kopergietery	functie	theaterateliers
betrokken bij			
productie	organisatie	seizoen	taak
Questo ricordo	Cultuurcentrum Hasselt, Dans in Limburg	2006-2007	choreografie
Acte Gratuit	Kopergietery	2006-2007	choreografie
Martha Marthe Mathilde Matthieu	Kopergietery	2006-2007	choreografie
Questo ricordo	Cultuurcentrum Hasselt, Dans in Limburg	2005-2006	choreografie
Randschade	fABULEUS	2004-2005	concept,dans,choreografie
Shelter	Kopergietery	2004-2005	choreografie,regie
Dromen hebben veters	fABULEUS	2003-2004	choreografie,concept
Eros Flux	fABULEUS	2003-2004	dans
Randschade	fABULEUS	2003-2004	dans
Eros flux	fABULEUS	2002-2003	dans

⁶⁵¹ <http://www.vti.be/?q=node/20864> (laatst geraadpleegd op 27 juli 2007).

KWINT MANSHOVEN⁶⁵²

organisatie	---	functie	---
betrokken bij			
productie	organisatie	seizoen	taak
Questo ricordo	Cultuurcentrum Hasselt, Dans in Limburg	2006-2007	choreografie, dans
Act of living - catalogue of failure	Dans in Limburg	2006-2007	met
Acte Gratuit	Kopergietery	2006-2007	choreografie
Martha Marthe Mathilde Matthieu	Kopergietery	2006-2007	choreografie
Beginnings/Endings	dixit vzw, kwaad bloed, KunstenFestivaldesArts, Kaaitheater, deSingel, Vooruit, Springdance, Festival d'Automne à Paris	2005-2006	van en met
Questo ricordo	Cultuurcentrum Hasselt, Dans in Limburg	2005-2006	choreografie, dans
Randschade	fABULEUS	2004-2005	concept, choreografie, dans
Beginnings/Endings	dixit vzw, kwaad bloed, KunstenFestivaldesArts, Kaaitheater, deSingel, Vooruit, Springdance	2004-2005	van en met
Shelter	Kopergietery	2004-2005	choreografie, regie
Dromen hebben veters	fABULEUS	2003-2004	choreografie, concept
Eros Flux	fABULEUS	2003-2004	dans
Randschade	fABULEUS	2003-2004	dans
Eros flux	fABULEUS	2002-2003	dans

⁶⁵² <http://www.vti.be/?q=node/20862> (laatst geraadpleegd op 27 juli 2007).

JO ROETS⁶⁵³

organisatie	Laika	functie	artistiek leider
betrokken bij			
productie	organisatie	seizoen	taak
Circusnachten	Laika, 't Arsenaal, Le Volcan. Le Havre Scène Nationale	2007-2008	regie, tekst
Sensazione	Time Circus vzw - Guerillartcollectief, Laika	2007-2008	regie
Peep & Eat	Blauw Vier, Huis a/d Werf	2007-2008	acteur
Hotel Tomilho	Laika, Centro Cultural de Belém, Teatro Regional da Serra de Montemura	2007-2008	regie
Floris en Blancefloer, de kamishibai	Laika, Art Basics for Children	2007-2008	tekst, regie
Patatboom	Laika, Brugge 2002	2007-2008	advies
Soepkinders	HETPALEIS, Laika	2006-2007	regie
Ridderverdriet zie je niet	Laika	2006-2007	regie
Patatboom	Laika, Brugge 2002	2006-2007	advies
Floris en Blancefloer, de kamishibai	Laika, Art Basics for Children	2006-2007	tekst, regie
Buurtpatrouille / Forza Winterslag	Theatermakersgroep De Queeste, CC Genk	2006-2007	coaching
Peep & Eat	Blauw Vier, Huis a/d Werf	2006-2007	acteur
Don Giovanni	Operadagen Rotterdam, Laika, Muziektheater Transparant	2006-2007	van en met
De idioot	Laika, HETPALEIS	2005-2006	regie, tekst
Floris en Blancefloer, de kamishibai	Laika, Art Basics for Children	2005-2006	tekst, regie
Wie is van wie?	Laika	2005-2006	regie
Arthur	Theatermakersgroep De Queeste, Laika, Muziektheater Transparant	2005-2006	van
Petroesjka	Laika	2005-2006	regie
Sensazione	Time Circus vzw - Guerillartcollectief, Laika	2005-2006	regie
Peep & Eat	Blauw Vier, Huis a/d Werf	2005-2006	acteur
Patatboom	Laika, Brugge 2002	2005-2006	advies
Floris und Blancefloer	Laika, Speeltheater Holland	2005-2006	tekst, regie
Soepkinders	HETPALEIS, Laika	2005-2006	regie
Floris en Blancefloer, de kamishibai	Laika	2004-2005	tekst
Patatboom	Laika, Brugge 2002	2004-2005	eindregie
Percursos/Hotel Tomilho	Laika, Centro Cultural de Belém, Teatro Viriato, Teatro Regional da Serra de Montemura	2004-2005	regie
Soepkinders	HETPALEIS, Laika	2004-2005	regie
Arthur	Laika, Muziektheater Transparant	2004-2005	regie
Van muizen en mensen	Laika	2004-2005	regie
Peep & Eat	Laika, Huis a/d Werf	2003-2004	acteur
De twaalfde nacht	Laika, Ro Theater	2003-2004	tekst, regie
Slaapwakker	Laika	2003-2004	advies
Percursos	Laika, Centro Cultural de Belém, Teatro Regional da Serra de Montemura	2003-2004	regie
Floris en Blancefloer, de kamishibai	Laika, Art Basics for Children	2003-2004	tekst, regie
Patatboom	Laika, Brugge 2002	2003-2004	eindregie
Patatboom	Laika, Brugge 2002	2002-2003	advies
Slaapwakker	Laika	2002-2003	advies
Van muizen en mensen	Laika	2002-2003	regie

⁶⁵³ <http://www.vti.be/?q=node/4524> (laatst geraadpleegd op 27 juli 2007).

Peep & Eat	Laika, Huis a/d Werf	2002-2003	acteur
Floris & Blancefloer	Laika, Speeltheater Holland	2001-2002	tekst, regie
Ongelikt King Lear	Laika, HETPALEIS	2001-2002	regie
De Karamazovs	Laika, deSingel, Kopergietry	2001-2002	tekst, regie
Patatboom	Laika, Brugge 2002	2001-2002	advies
Peep & Eat	Laika, Huis a/d Werf	2001-2002	acteur
De Karamazovs	De Kopergietry, Blauw Vier, deSingel	2000-2001	tekst, regie
Galileo*	Blauw Vier	2000-2001	regie, tekst, concept
Sex Drugs Rock & Roll - Frank's World	Blauw Vier	2000-2001	bewerking, regie
Coupe Royale	Blauw Vier, Time Festival, Rotterdam 2001	2000-2001	advies
A lady in the cupboard	Blauw Vier	2000-2001	script
Cyrano - Amerikaanse versie	Blauw Vier, Seattle Childrens Theatre	2000-2001	regie, decorontwerp, bewerking
De Karamazovs	De Kopergietry, Villanella, deSingel, Blauw Vier	1999-2000	tekst, regie
Een dame in de kast	Blauw Vier	1999-2000	script
Sex Drugs Rock & Roll - Frank's World	Blauw Vier	1999-2000	bewerking, regie
Coupe Royale	Rotterdam 2001, Blauw Vier, Time Festival	1999-2000	advies
Peep & Eat	Laika, Huis a/d Werf	1998-1999	acteur
Napolejong	Blauw Vier	1998-1999	decorontwerp, regie, script, tekst
Cyrano - Franse versie	Blauw Vier	1998-1999	regie, decorontwerp
Napolejong - Duitse versie	Blauw Vier	1998-1999	regie, tekst, decorontwerp, script
Cyrano - Amerikaanse versie	Seattle Childrens Theatre, Blauw Vier	1998-1999	regie, decorontwerp, bewerking
Camille Claudel	Blauw Vier	1997-1998	script
Cantecleir	Blauw Vier	1997-1998	regie, bewerking
Cyrano	Blauw Vier	1997-1998	bewerking, regie, decorontwerp
Napolejong	Blauw Vier	1997-1998	decorontwerp, regie, tekst, script
A lady in the cupboard	Blauw Vier	1997-1998	script
Peep & Eat	Blauw Vier, Huis a/d Werf	1997-1998	acteur
Cyrano	Blauw Vier	1996-1997	decorontwerp, bewerking, regie
Napolejong	Blauw Vier	1996-1997	script, tekst, decorontwerp, regie
Une dame dans l'armoire	Blauw Vier	1996-1997	script
A lady in the cupboard	Blauw Vier	1996-1997	script
Andere stemmen, andere kamers	Blauw Vier	1995-1996	bewerking, acteur
Zot Geweld	Blauw Vier	1995-1996	script
Pinokkio - een vertelling	Blauw Vier	1995-1996	artistiek advies, acteur
Une dame dans l'armoire	Blauw Vier	1995-1996	tekst
Andere Stimmen, andere Ruime	Blauw Vier	1995-1996	acteur, bewerking
Cyrano	Blauw Vier	1995-1996	bewerking, decorontwerp, regie
In de bomen	Blauw Vier	1994-1995	acteur
Une dame dans l'armoire	Blauw Vier	1994-1995	script
Het kamermeisje	Blauw Vier	1993-1994	scenarist
Een dame in de kast	Blauw Vier	1993-1994	auteur
Andere stemmen, andere kamers	Blauw Vier	1993-1994	bewerking, acteur
De weg naar ijs	Blauw Vier	1993-1994	acteur
Naar Macbeth	De Tijd, deSingel, Blauw Vier	1993-1994	bewerking, regie

WOUTER VAN LOOY⁶⁵⁴

organisatie	Oorsmeer Muziektheater Transparant Zonzo Cie	functie	artistiek leider artistieke leiding artistieke leiding
betrokken bij			
productie	organisatie	seizoen	taak
Void	Muziektheater Transparant, deSingel, Stavanger - Cultural capital of Europe 2008	2007-2008	regie
Het meisje de jongen de rivier	Muziektheater Transparant, Teatro di Piazza o d'Occasione	2007-2008	regie
Villa Vivaldi	Muziektheater Transparant, De Vlaamse Opera	2007-2008	regie
Het meisje de jongen de rivier	Muziektheater Transparant, Teatro di Piazza o d'Occasione	2006-2007	regie
Dido	Muziektheater Transparant, Theater Froe Froe	2006-2007	tekst, regie
Sestina	Muziektheater Transparant, Driemast - Internationaal Beeldend Theaterfestival, 6- Tage Oper, Zonzo Cie.	2006-2007	concept, regie
Opera langs de achterdeur	Muziektheater Transparant	2006-2007	concept, coaching
Dido	Muziektheater Transparant, Theater Froe Froe	2005-2006	regie
Sestina	Muziektheater Transparant, Driemast - Internationaal Beeldend Theaterfestival, 6- Tage Oper, Zonzo Cie.	2005-2006	concept, regie
Arthur	Theatermakersgroep De Queeste, Laika, Muziektheater Transparant	2005-2006	van
Saulpain	Muziektheater Transparant	2005-2006	coördinator
Sestina	Muziektheater Transparant, Driemast - Internationaal Beeldend Theaterfestival, 6- Tage Oper, Zonzo Cie.	2004-2005	concept, regie
The fairy queen	CC De Warande, Muziektheater Transparant	2004-2005	artistiek coördinator
Drift	Zomer van Antwerpen, YO! Internationaal Jeugdopera Festival, Muziektheater Transparant	2004-2005	regie
Dido	Muziektheater Transparant, Theater Froe Froe	2004-2005	tekst, regie
Arthur	Laika, Muziektheater Transparant	2004-2005	regie
Drift	Zomer van Antwerpen, YO! Internationaal Jeugdopera Festival, Muziektheater Transparant	2003-2004	regie
Sestina	Muziektheater Transparant, Driemast - Internationaal Beeldend Theaterfestival, 6- Tage Oper, Zonzo Cie.	2003-2004	concept, regie
Zone Orfeo	Muziektheater Transparant	2002-2003	regie

⁶⁵⁴ <http://www.vti.be/?q=node/6610> (laatst geraadpleegd op 27 juli 2007).

Ik vlieg	Musica vzw, Provinciaal Centrum voor Muziek,	2002-2003	coördinator
L'arianna	Muziektheater Transparant, Operastudio Amsterdam	2002-2003	regie
Ik vlieg	Muziektheater Transparant	2001-2002	coördinator
De Storm	Muziektheater Transparant	2001-2002	regie, scenario, muziek
Zonzo	Musica vzw, Festival van Vlaanderen Limburg	2000-2001	regie
Ik vlieg	Musica vzw, Provinciaal Centrum voor Muziek,	2000-2001	regie
Zonzo	Muziektheater Transparant Musica vzw, Festival van Vlaanderen Limburg,	1999-2000	regie
Of scheikunde	Muziektheater Transparant klein & Wagner	1994-1995	muziek
Of scheikunde	klein & Wagner, BRONKS, Stuc	1993-1994	muziek, muzikale leiding

6 Technische fiches van besproken voorstellingen

PICKNICK! ⁶⁵⁵			
genre	theater		
organisatie	BRONKS	seizoen	2003-2004
première	---		
<i>medewerkers</i>			
Marijs Boulogne		tekst	
Marijs Boulogne		regie	
Bart Capelle		dramaturgie	
Bart Capelle		assistentie	
Dorien van Den Broeck		spel	
Calixte De Coster		spel	
Natan De Coster		spel	
Lisa Van Der Schueren		spel	
Amos Tindemans		spel	
Julia Clever		video	
Marijs Boulogne		decorontwerp	
Bart Capelle		decorontwerp	
Jan Olieslagers		decorontwerp	
Ann Weckx		kostuumontwerp	
Ann Weckx		decorontwerp	

⁶⁵⁵ <http://www.vti.be/?q=node/649> (laatst geraadpleegd op 26 juli 2007).

ARTHUR⁶⁵⁶

genre	theater		
organisatie	Laika Muziektheater Transparant	seizoen	2004-2005
première	07/05/2005		

medewerkers

Jan Van Outryve	muzikale leiding
Sarah Gracia	spel
Pekka Monu	spel
Machteld Van De Perre	kostumering
Jo-An Lauwaert	choreografie
Sasha Van Riel	vormgeving
Jo Roets	regie
Wouter Van Looy	regie
Jan Van Outryve	muziek
Aline Goffin	spel
Arto Mangelschots	spel
Charlotte Dommershausen	spel
Jakobe Geens	spel
Eveline Mathieu	spel
Pauline Peeters	spel
Raf Swiggers	spel
Charlotte Schoeters	spel
Charlotte Tachelet	spel
Simon Van Buyten	spel
Nele Vandenhoudt	spel
Janis Van Dorsselaer	spel
Helena Van Looy	spel
Bert Van Puymbroek	spel
Dorien Verelst	spel
Lynn Verhaegen	spel

⁶⁵⁶ <http://www.vti.be/?q=node/13467> (laatst geraadpleegd op 26 juli 2007).

DE DOOD EN HET MEISJE. HET MEISJE (DEEL 1)⁶⁵⁷			
genre	theater		
organisatie	Zeven vzw	seizoen	2004-2005
première	08-04-2004		
<i>medewerkers</i>			
Martha Claeys			spel
Joy Thielemans			spel
Belle Kuijken			tekst
Lotte De Leeuw			spel
Marte De Leeuw			spel
Margot Halleman			spel
Martha Vandermeulen			spel
Franz Schubert			muziek
Charo Calvo			muziekbewerking
Michiel Van Cauwelaert			vormgeving
Lieve Meeussen			kostumering
Inne Goris			regie

⁶⁵⁷ <http://www.vti.be/?q=node/10072> (laatst geraadpleegd op 26 juli 2007).

THAT NIGHT FOLLOWS DAY⁶⁵⁸

genre	theater		
	Victoria		
	Festival d'Automne à Paris		
organisatie	Steirischer Herbst	seizoen	2006-2007
	Productiehuis Rotterdam (Rotterdamse Schouwburg)		
	Centre Pompidou		
première	04/05/2007		

medewerkers

Jan Van Outryve	muzikale leiding
Sarah Gracia	spel
Pekka Monu	spel
Machteld Van De Perre	kostumering
Jo-An Lauwaert	choreografie
Sasha Van Riel	vormgeving
Jo Roets	regie
Wouter Van Looy	regie
Jan Van Outryve	muziek
Aline Goffin	spel
Arto Mangelschots	spel
Charlotte Dommershausen	spel
Jakobe Geens	spel
Eveline Mathieu	spel
Pauline Peeters	spel
Raf Swiggers	spel
Charlotte Schoeters	spel
Charlotte Tachelet	spel
Simon Van Buyten	spel
Nele Vandenhoudt	spel
Janis Van Dorsselaer	spel
Helena Van Looy	spel
Bert Van Puymbroek	spel
Dorien Verelst	spel
Lynn Verhaegen	spel

⁶⁵⁸ <http://www.vti.be/?q=node/26773> (laatst geraadpleegd op 26 juli 2007).

VALLENDE ENGELEN HOOR JE NIET⁶⁵⁹

genre	theater		
organisatie	Larf!	seizoen	2006-2007
première	11/05/2007		

medewerkers

Inge Goddijn	concept & regie
Annelies Top	spel
Yasmine Top	spel
Frank Merkx	spel
Jeska Venthé	spel
Kim Vanderbroucke	spel
Larissa Viane	spel
Jasmijn Van Belleghem	spel
Barbara Commeyne	spel
Arno Sintobin	spel
Katlijn Borgers	spel
Lucas Betsens	spel
Saartje Van Den Haute	spel
Emilie Vanneste	spel
Georgiana Laios	spel
Merel Vercoutere	dramaturgie
Nathalie Van Ham	projectcoördinator
Dieter Verkest	techniek
Bart Clement	decorontwerp
Bert Depuydt	decorontwerp

⁶⁵⁹ <http://zoeken.vti.be/?q=Inge+Goddijn> (laatst geraadpleegd op 26 juli 2007).

DE VERRASSING⁶⁶⁰

genre	theater		
organisatie	Kopergietery	seizoen	2004-2005
première	08/01/2005		

medewerkers

Slavomir Mrozek	tekst
Eva Bal	regie
Gregory Caers	regie-assistentie
Randi De Vlieghe	coaching dans
Vincent Goeminne	muziek
Mieke Versyp	dramaturgie
Vincent Goeminne	klankband en -effecten
Tjitske Bergma	stage
Karel Vanhooren	decorontwerp
Dirk Du Chau	lichtontwerp
Lieve Pynoo	kostumering
Nona Bal	spel
Christophe De Poorter	spel
Sam Heiden	spel
Pascal Poissonnier	productieleiding
Arne Detremerie	spel
Edith De Bruyne	spel
Edouard Devriendt	spel
Helena Gheeraert	spel
Fons Medaer	spel
Giovanni Van Damme	spel
Niña Vandriessche	spel
Lien Van Leemput	spel
Domien Van Zele	spel
Kasper Verbeeck	spel

⁶⁶⁰ <http://www.vti.be/?q=node/13020> (laatst geraadpleegd op 26 juli 2007).

MARTHA MARTHE MATHILDE MATTHIEU⁶⁶¹

genre	dans, hedendaags danstheater	
organisatie	Kopergietery	seizoen 2006-2007
première	5 april 2007	

medewerkers

Joke Laureyns	choreografie
Kwint Manshoven	choreografie
Janni Van Goor	choreografie
Ives Thuwis	choreografie
Martha Balthazar	spel
Marthe De Saedeleir	spel
Mathilde Strijdonk	spel
Matthieu Sys	spel
Mieke Versyp	dramaturgie
Dirk Du Chau	lichtontwerp
Stijn Degezelle	techniek
Dirk Du Chau	techniek
Dieter Lapauw	productieleiding

⁶⁶¹ s.n., *Martha Marthe Mathilde Matthieu*, Kopergietery, Gent, 2007.

ACTE GRATUIT⁶⁶²

genre	dans, hedendaags danstheater	
organisatie	Kopergietery	seizoen 2006-2007
première	13/04/2007	

medewerkers

Joke Laureyns	choreografie
Kwint Manshoven	choreografie
Ine Braeckman	spel
Violet Braeckman	spel
Zoë Demoustier	spel
Emma Hellebaut	spel
Marthe Hoet	spel
Lore Snauwaert	spel
Flor Van Severen	spel

⁶⁶² <http://www.vti.be/?q=node/27170> (laatst geraadpleegd op 26 juli 2007).