

Hoofdstuk 6

Undercover

Samenwerkingsproject van het Rotterdams Wijktheater en het Maljuna Frato team van de Riagg Rijnmond. Een analyse van het toneelstuk “Undercover”.

Het doel van de samenwerking met het Rotterdams Wijktheater was meervoudig:

1. Het is een poging de jongeren zelf een ‘stem’ te geven. Het vertellen van hun verhaal dat gewoonlijk over de hoofden van migrantenjongeren heen gaat, wordt in dit geval via persoonlijke verhalen henzelf in handen gegeven.
2. De verhalen die verteld worden gaan over ervaringen uit hun eigen levens die op een theatrale wijze vorm gekregen hebben. Kunst is een manier anderen te bereiken via het gevoel. Het was de bedoeling dat het stuk zou werken als identificatiemodel voor (migranten) jongeren. Het kan ingezet worden als GGZ preventie activiteit om jongeren te bereiken waar de Riagg moeilijk mee in aanraking komt.
3. Het is een manier om tot disseminatie te komen: we hebben voor heel veel scholen gespeeld en veel jongeren bereikt.
4. Het Wijktheater heeft de geoliede organisatie die nodig is om op tournee te gaan om die jongeren te bereiken. Ze hebben een technische staf die dat mogelijk maakt en een professionele PR afdeling. Verder hebben ze een uitgebreid netwerk om mogelijkheden om een voorstelling op te voeren voor een divers, vooral jong, publiek te verwezenlijken.
5. De Riagg/Maljuna Frato experimenteert in de samenwerking met het Wijktheater om te komen tot een uitbreiding van de GGZ methodiek om met de jongeren door middel van toneel therapeutisch bezig te zijn. We gingen ervan uit dat de empowerment die toneelspelen en optreden voor publiek teweeg brengt, een uitstekende manier is hen voor te bereiden op een stabielere leven.

De **methode** die het Rotterdams Wijktheater hanteert om op basis van de ervaringen van de jongeren tot een toneelstuk te komen, wordt uitgebreid getoond in de video die gemaakt is van het ontstaansproces van het stuk.

We geven hier toch kort even aan hoe de methode werkt. Het stuk is gericht op het visualiseren en voor het voetlicht brengen van de herkenbare realiteit van een bepaalde groep in de samenleving in een theatrale, kunstzinnige vorm in de traditie van het Wijktheater. “Undercover” is een representatie van de werkelijkheid van een aantal jongeren die cliënt zijn bij het Maljuna Frato project. Het Wijktheater Rotterdam heeft *de traditie* om verhalen te gebruiken uit het leven van de deelnemende spelers waarvan het dramatisch verantwoord is die op het podium te brengen. Er wordt aan bruikbaar materiaal een theatrale draai gegeven. Er wordt voor gewaakt dat de spelers zelf niet beschadigd kunnen worden door hun eigen openhartige verhalen: er wordt dus een selectie gemaakt van de mogelijkheden die in de verhalen opgesloten liggen, op basis van respect voor de

deelnemers. De kwetsbaarheid van de spelers op toneel, zeker voor het onverbiddelijke jonge publiek dat naar deze voorstelling komt kijken, noopt tot zorgvuldigheid in de keuze van het materiaal om de spelers te beschermen.

De toneelcontext en de toneeltrucs staan centraal in de vormgeving. De speelsters hebben de kennis over de subcultuur waarin ze leven. Zij brengen hun verhalen in. De regisseur weegt zorgvuldig af wie welke rol kan spelen. Het wil niet automatisch zeggen dat iemand zijn eigen verhaal speelt. Vaak is het psychisch onmogelijk zoiets te doen, de wonden te vers en de trauma's te groot.

Het script wordt geschreven vanuit het leven, de dromen, de verlangens en problemen van de deelnemers. Wat voorop staat voor het Wijktheater is dat het geheel *een aantrekkelijke voorstelling* moet worden: het artistiek vertalen van de situaties en de thema's die in dit geval deze jongeren hebben meegemaakt. Het moet boeiend zijn om er naar te kijken. We gaan ervan uit dat in dit stuk de werkelijkheidsvisie van de jongeren die geparticipeerd hebben in het project adequaat is gevat. Ze hebben in de eerste maand de repetities gebruikt om hun levensverhalen te vertellen. Op basis daarvan is het script gemaakt waarop de voorstelling is gebaseerd. In een tijdsbestek van drie maanden is de voorstelling tot stand gekomen.

De regisseur heeft veel nadruk gelegd op een vormtaal die de participanten aan het toneelstuk en de jongeren van de beoogde doelgroep zou aanspreken: er zijn liedjes geschreven door de meiden zelf, die ze zelf zingen. Het stuk werd dynamischer door het gebruik van dans en tenslotte is de taal die heel dicht bij de taal van de jongeren blijft een manier om de thema's die aan de orde komen in het stuk 'verstaanbaar' te maken. Op een begrijpelijke en strakke manier, zonder melodramatisch te worden, is de wereld van de meiden op de planken gezet.

Deze methodiek schept de mogelijkheid om op een productieve manier met taal hun problemen bespreekbaar te maken. Daarnaast is het een productievere manier van omgaan met problemen omdat die bijdraagt aan de empowerment van de deelnemers.

Door op deze exemplarische wijze, op een ingedikte manier, iets naar voren te brengen over de leefomstandigheden van de deelnemers wordt op een maatschappelijk niveau meer inzicht in hun situatie tot stand gebracht.

Het doel van deze analyse.

Hieronder volgt de analyse van het script en van de voorstelling. Deze beoogt een vingeroefening te zijn in het toepassen van de theorieën en de methodiek van de semiotiek, discours analyse en de literatuurwetenschap. De bedoeling ervan is dat deze analyse ons meer *kennis* oplevert over de codes van de jongeren om hun leven in te richten zoals ze dat doen, omdat het soms voor autochtonen zoals de onderzoekers en sommige hulpverleners niet vanzelfsprekend is voor welke wegen ze kiezen die het leven hen te bieden heeft. Onze veronderstelling is dat hun semiotisch systeem anders is dan het dominante.

Semiotiek.

De analyse van het stuk is een manier om toegang te krijgen tot het proces van betekenisvol handelen. We hebben gekozen voor deze toneelvorm, omdat we hoopten dat het een manier zou zijn waarop de jongeren die betrokken zijn bij het Maljuna Frato project hun werkelijkheidsvisie adequaat voor het voetlicht zouden kunnen brengen. Het zou hen in staat stellen greep te krijgen op hun eigen problematiek. Tegelijkertijd is het ook voor de hulpverleners een methode om meer inzicht te krijgen in wat we 'verstaan' van deze jongeren. We zijn ons er van bewust dat dit verhaal er één is, en dat er nog heel

veel andere verhalen te vertellen zijn. Maar dat neemt niet weg dat het een voorbeeld is van een systeem om tot betekenis te komen. Het gaat vaak over dingen die niet op een gewone ‘rationele’ manier kunnen worden gezegd. We zien het bezig zijn met toneel als een therapeutisch spel: als mensen niet kunnen verbaliseren wat hen dwars zit, dan kunnen ze zich wel uiten op een andere manier, zoals we bijvoorbeeld ook gezien hebben in de voetbal en honkbal pilots van het Maljuna Frato project. In het spel wordt uitgeacteerd hoe de wereld voor deze jongeren in elkaar zit. Dat is zeker bij toneel het geval. Er vindt een encenering plaats van wat er innerlijk aan turbulentie aanwezig is. Wat uitgebeeld wordt, is vaak een uitdrukking van het onbewuste. In een productief proces komt er een beeld van het innerlijk leven naar voren, juist omdat er gelegenheid is tot zelf-expressie .

Alles wat om ons heen gebeurt, is als één grote zee van mogelijke tekens, waarvan de kwalitatieve aspecten door C.S. Peirce worden benoemd als *qualisigns* (1958). Alles is aanleiding tot de vorming van semiosis, betekenisgeving. We doen eigenlijk de hele dag niet anders, maar grotendeels volkomen onbewust. Als we bewust een toneelstuk zoals “Undercover” willen analyseren dan gaan we op zoek naar overeenkomsten in ons kennisrepertoire en zoeken we naar afwijkingen daarvan, dingen die ons opvallen omdat we ze niet automatisch verwerken tot een routine-interpretatie.

Van Driel (1993, p.90) merkt hierover op: “In de Peirceaanse semiotiek is de aanvang van het proces van *bewust* betekenisvol handelen – bijvoorbeeld een proces van filmanalyse – *gemotiveerd*, wanneer de comfortabele situatie van gevestigde gewoonten en overtuigingen op een bepaald punt wordt bedreigd, omdat we niet meer als vanzelfsprekend kunnen handelen. Er is een tegenstrijdigheid ontstaan waarvan de oorzaak een gebrek aan *kennis* is omtrent datgene waarmee we geconfronteerd zijn. De twijfel die hiervan het gevolg is, vormt de motor om kennis te vormen omtrent het intrigerende verschijnsel; de aard van die kennis en de aanvaardbaarheid ervan zouden zodanig moeten zijn, dat we in gelijksoortige situaties in de toekomst niet meer verrast worden”. (De cursiveringen zijn toegevoegd)

We gaan dus op zoek naar verrassende verschijnselen die ons aan het twijfelen brengen of we adequaat interpreteren of niet, of simpel gezegd, of we het snappen. We gaan op zoek naar nieuwe interpretaties om toch tot een ‘comfortabele situatie’ te komen, zoals van Driel beweert. We zouden eigenlijk liever willen spreken van (betekenisgevings) routines binnen een ‘finite game’, in situaties waarvan we de regels kennen. We willen blind varen op onze routines en als die routines verstoord worden, worden we gedwongen te luisteren en te kijken om dat wat buiten onze orde valt er weer in te kunnen passen.

De vraag is hoe we de zelf-expressie van de jongeren verstaan en welke conclusies in het algemeen door ons getrokken kunnen worden op basis van onze ervaringen met dit project samen met het Wijktheater. Hoe passen we wat we interpreteren weer in in ons totaalbeeld en hoe kan het bespreken van dit proces de hulpverlening beïnvloeden?

Undercover.

We houden ons bezig met het toneelstuk “Undercover”, zoals dat is vormgegeven door de speelsters en de regisseur van dit pilotproject.

“Undercover” gaat heel in het kort over een groep jonge vrouwen die in een opvanghuis woont. Een van hen, Shiva is al een paar weken niet gesignaleerd. Er komt een brief voor haar en de groep leest de aan haar gerichte brief. Ze blijkt in de schulden te zitten en ze wordt bedreigd door iemand die langs komt. Shiva duikt weer op en wil niet praten over wat er is gebeurd. Shiva krijgt commentaar van de mensen om haar heen. We worden

geconfronteerd met een multi-dimensionele kijk op haar en haar manier om zich staande te houden. De meiden maken zich zorgen om haar en haar kind. In de loop van het stuk wordt het trieste verleden van Shiva onthuld. De problemen die de andere meiden hebben komen- verweven in het verhaal van Shiva- ook aan de orde.

We interpreteren het toneelrepresentamen “Undercover”, zoals dat ongeveer 25 keer opgevoerd is op basis van het script. De voorstelling fungeert als een discoursmodel. Het script en de voorstelling zijn onze waarneembare tekens.

Routines.

Opvattingen over toneel en over jongeren gaan vooraf aan onze waarneming, conventies maken zich onmiddellijk meester van de prikkels die onze zintuigen ondergaan en bepalen de betekenis van wat we zien. Onze waarnemingen zijn dus altijd bemiddeld. Hoe vervreemder onze reactie, hoe duidelijker het wordt dat elke waarneming bemiddeld is. We kijken vanuit gestabiliseerde opvattingen over hoe een toneelstuk eruit zou moeten zien. We kijken vanuit wat Peirce noemt Thirdness, en onze aandacht gaat uit naar mogelijke variabelen, een vorm van Secondness, terwijl we kiezen voor een geactualiseerde Secondness. Semiosis is het proces van betekenisvol handelen dat altijd onbewust optreedt, zoals we al eerder opmerkten. Soms zijn we ons ervan bewust dat onze interpretatie schuurt en niet past binnen onze consistentie die we van de werkelijkheid geconstrueerd hebben. De beschrijving van het proces van betekenisgeving in zijn algemeenheid zoals Peirce dat doet in zijn categorieën van zijnswijzen is een First. De analyse van dit toneelstuk is de actualisering daarvan en dat vatten we op als een Second. Wat er beschreven wordt, is het proces van het betekenis geven. De uiteindelijke analyse vindt zijn vorm in deze evaluatie en is een voorlopig resultaat van daadwerkelijk betekenisvol handelen. Als de interpretatie breed aanvaard wordt, zou je kunnen zeggen dat het stadium van een Third bereikt is.

Intertekstualiteit als routine.

We kijken altijd vanuit overeenkomsten, vanzelfsprekendheden, naar die dingen die daar van af wijken: we zoeken verschillen met datgene waar we mee vertrouwd zijn. We willen een consistent beeld vormen dat past binnen de door ons geconstrueerde versie van de werkelijkheid. Door het te plaatsen binnen cultuurconventies en de zoektocht naar afwijkingen van die conventies zitten we automatisch in de context van het reeds geschrevene, van wat de literatuurwetenschap noemt, de intertekstualiteit. Die intertekstualiteit wordt ingezet om tot een interpretatie, tot betekenis te komen. We hanteren dus een intertekstuele leeswijze.

We willen dan ook beginnen met een beschrijving van wat wel en van wat niet helemaal overeenkomt met bepaalde gewoonten die we hebben in onze cultuurbeleving en overtuigingen, de codes die we zelf hanteren. Door dit aspect wordt de aard van het resultaat bepaald. Die gewoonten bepalen ook de mate van aanvaardbaarheid van wat er waargenomen wordt.

Het toneelstuk: Undercover.

Als we het stuk leggen naast tradities of toneelconventies die al eeuwenlang de vorm van een toneelstuk hebben bepaald zoals bijvoorbeeld de eenheid van plaats, tijd en handeling dan vallen een aantal dingen op:

Het is een eenakter. Er is bijna geen ontwikkeling, de situatie aan het slot is vrijwel dezelfde als aan het begin. Voor deze vorm werd aan het begin van de twintigste eeuw de term 'theatre statique' (statisch drama) ingevoerd (H. van den Bergh, p.3). Het is een toneelvorm zonder intrige.

De gebeurtenissen vinden na elkaar plaats: er is een chronologische presentatie. A-chronologie is een afwijking van je routines en brengt dus eerder bewuste semiosis in gang, zoals in dit geval de flashbacks die verweven zitten in de chronologische presentatie.

De personages kunnen gebeurtenissen vertellen of uitvoeren/ondergaan. Wat opvalt is dat de personages voor een groot gedeelte de handelingen vertellen. Er is weinig dramatische actie.

Er wordt verteld dat de hoofdpersoon Shiva wel allerlei dingen 'doet', ze 'veroorzaakt' zelf de gebeurtenissen, maar ze 'ondergaat haar lot' als het over de consequenties van haar gedrag gaat.

Er is een combinatie van passiviteit en handelend optreden die verbaast: op zich past het in de toneeltraditie van **de tragedie** dat sommige personages dingen doen waar ze zelf het slachtoffer van worden. Zoals Jos de Mul uiteenzet in zijn boek "De domesticatie van het Noodlot" is de klassieke tragedie in Athene ontstaan op hetzelfde moment als de democratie. 'Beide veronderstellen individuele keuzevrijheid en de tragedie kan worden beschouwd als een reflectie op de aard en de grenzen daarvan.' (2007, p.14) De nadruk in de klassieke tragedies ligt op de ambivalentie die het menselijk handelen kenmerkt.

'Enerzijds maakt de vrijheid die het menselijk handelen kenmerkt de grootsheid uit van de mens... Anderzijds blijkt deze vrijheid steeds opnieuw noodlottig uit te pakken', zegt de Mul (p.15). Het lijkt onze MJF jongeren op het lijf geschreven. Maar meestal vindt er dan in de toneelstukken een ontwikkeling plaats: een personage komt tot inkeer of wordt wijzer bijvoorbeeld. Een aantal personages in "Undercover", echter, onderneemt niets om hun slachtofferrol om te buigen tot een rol waarin ze zelf het heft in handen nemen met het doel uit hun ellende te komen. Ze worden geen handelend subject dat een actieve rol speelt, bijvoorbeeld als held. Er vindt geen katharsis plaats, er is geen ontwikkeling. Ze bepalen hun leven, maar in een neerwaartse gang en nooit vanuit een soort 'vooruit denken'. Ze zijn niet gemotiveerd door een ontwikkelingsdenken gericht op een betere toekomst. Het is het leven van het moment, het 'nu' en nooit het leven dat het zou kunnen zijn of moeten worden. Er ontbreekt een 'doel' in de toekomst, een ideaal waar naar toegeleefd kan worden. Wat we duidelijk *niet* aantreffen is de ideologie die de levenstaak van de moderne westerse mens definieert: zich een vervuld leven te scheppen. Zeg maar het ultieme 'Viva' ideaal. Je zou kunnen zeggen dat het een weigering lijkt om deel te hebben aan de 'verlichte idealen' die ons Westerse denken kenmerken. We zijn ons ervan bewust dat dit standpunt gebaseerd is op *de ideologie van de vrije wil* van ieder individu gericht op vooruitgang. 'Wij' behorend tot de dominante groep middenklasse Nederlanders, verwachten tegenwoordig van iedereen dat ze hun leven zelf in eigen hand nemen *en er iets moois van maken*. Het is de ideologie, de verstarde code in ons Westerse denken, van een levensopvatting die past binnen een positivistisch, liberaal wereldbeeld. Het wereldbeeld van het positivisme gaat uit van een objectieve waarneming van de werkelijkheid die leidt tot kennis over die werkelijkheid, waarmee het leven verbeterd kan worden. Dit toneelstuk is een tegenverhaal tegen wat in het dominante discours gebruikelijk is. Als je *niet* zo denkt, en dat maakt dit toneelstuk duidelijk, leidt dat tot een andere manier van leven. We zouden die andere manier van leven kunnen interpreteren als een daad van verzet tegen het dominante discours. We kunnen het ook opvatten als een

indicatie dat er geen ander ideaal te verzinnen is. Daarnaast zou het mogelijk kunnen zijn dat de jongeren wel in het ideaalbeeld geloven, maar zichzelf niet in staat achten het ooit te verwezenlijken: het is écht een ideaal voor hen en dat realiseren ze zich zo pijnlijk dat het verlamrend werkt. Ze beginnen er niet eens aan om het waar te maken. Deze visies staan haaks op het maakbaarheidsprincipe waar we in de Westerse maatschappij vaak de problemen mee te lijf gaan.

De geschiedenis van de hoofdpersoon die in het stuk verteld wordt, is kort samengevat de volgende:

Shiva is al eens weggelopen van huis naar de grote stad Rotterdam.

Ze werd zwanger toen ze 16 was. Haar ouders reageerden heel agressief en afwijzend. Ze wilden dat ze abortus liet plegen. Ze leidt een zwervend bestaan: ze wordt iedere keer weer haar kamer uitgezet. Ze verliest het ongeboren kind.

Ze is 17 jaar en ze is weer zwanger. Ze heeft geen huis. Zij en haar vriend worden telkens betrapt dat ze samen zijn en om die reden weer uit huis gezet. Als ze lopend op weg zijn naar het ziekenhuis voor de bevalling duikt haar vriend een coffeeshop in om nog even te blowen. Ze bevalt op straat in de regen. Een junk dekt haar toe met zijn jas.

Deze geschiedenis wordt in flashbacks verteld in de loop van het stuk.

Shiva's geschiedenis wordt doorsneden met flarden van andere geschiedenissen van de andere meiden die in het opvanghuis wonen

De toneelhandeling.

Titelprojectie/introfilm; Shiva zegt: *Ik was nog heel klein. Ik zat in een zandbak te graven. Alleen maar graven graven graven. Opeens vond ik een regenworm. Ik sneed die worm doormidden; de worm spartelde. Ik dacht dat ik iets heel slechts had gedaan. Ik rende naar binnen, pakte een verbanddoos en ik rende terug naar die worm. Ik sneed een stukje gaas af. Ik legde die worm op het gaas. Toen rolde ik die worm daar in. Ik graafde een holletje en zette de worm daar weer in.*

De proloog:

Het stuk is gesitueerd in een opvanghuis waar de meiden verblijven. Het is in een gebouw waarin net iemand al 3 maanden dood had gelegen in een naastgelegen flat. Daarmee wordt er een omgeving gesuggereerd van dood, verrotting en verderf. Van anonimiteit en eenzaamheid.

Scene 1.

Alle meiden zijn thuis, behalve Shiva.

Er is post: voor de leiding van het opvanghuis, en voor Shiva die al 2 weken niet is komen opdagen. De meiden lezen samen – in afwezigheid van Shiva- de brief. De brief maakt duidelijk dat Shiva en haar kind bedreigd worden omdat ze iemand € 1500,- schuldig is, typisch Shiva om zo in de problemen te zitten, volgens de andere meiden.

Ze kijken in haar kamer en zien dat die vies en leeg is: alles is weg behalve de omgevallen wieg van haar kind en haar dode cavia.

Scene 2:

Er komt een man aan de deur die Shiva wil spreken. De meiden vinden het eng, bedreigend dat hij langs gekomen is.

Scene 3:

Shiva komt weer terug. Ze zegt dat ze van haar werk komt. De meiden reageren cynisch. Ze weten dat Shiva iets voor hen verbergt. Ze zeggen dat 'haar vriend' langs is geweest. Shiva zegt dat het privé is, ze wil er niet over praten. Ze vragen haar van alles en nog wat. Geneviève haar vriendin, voelt zich schuldig dat ze de ellende niet heeft zien aankomen. Ze had drie maanden geleden al het gevoel dat het niet goed ging met Shiva. Shiva blijkt net de telefoon van Elem gejat te hebben. Die is daar heel kwaad over.

Titelprojectie en dans.

Flashback

Scene 4:

Shiva vertelt Merel dat ze geld heeft geleend van een man. Ze denkt dat ze dat heel gemakkelijk terug kan betalen. Ze heeft echter geen inkomen. Merel vraagt waar alle spullen die ze heeft vandaan komen. Shiva zwijgt. Elem bluft alsmaar.

Flashback

Scene 5:

Shiva vertelt dat ze iemand haar bankpas en pincode heeft uitgeleend. Ze dacht dat ze daarmee geld kon 'verdienen' om de huur te kunnen betalen. Ze is naïef geweest en heeft nu een bankschuld van € 3000,- omdat ze alles van haar rekening hebben gehaald. Ze moet de man € 1500,- betalen.

Dans en filmprojectie

Flashback

Shiva heeft allemaal mooie spullen, zoals een computer en een gameboy.

Shiva wil dingen geheim houden, undercover houden, zodat mensen denken dat ze wat doet voor haar spullen.

Elem gebruikt voortdurend drugs.

Flashback

Shiva heeft werk op Zuid, maar haar vriend maakt daar bezwaar tegen. Ze ruikt naar dure parfum.

Flashback

Merel blijkt gepest te worden. Ze wil het geheim houden, undercover houden. Hun moeders komen ter sprake.

Lied van Merel.

Flashback

Elem blijkt ernstig verslaafd te zijn en verwaarloost zichzelf en haar planten en goudvis. Ze wil er niet over praten.

Lied Shiva

Shiva loopt huis aan huis appelflappen te verkopen, zogenaamd voor haar school, als haar vriendin Geneviève haar toevallig tegenkomt. Ze vraagt waar haar kind is. Shiva geeft geen antwoord.

De introfilm wordt aan het eind herhaald. De voiceover vertelt hetzelfde verhaal over een kind in een zandbak en schuldgevoelens over het doden van een worm. De worm wordt in verband gerold en verstopt onder het zand.

Het stuk heeft dus bijna een klassieke opbouw van eenheid van plaats en handeling en beperkte tijd. Het verleden wordt verteld in flashbacks.

Interpretatie/commentaar:

De vorm bepaalt de inhoud.

De *narratieve opbouw* van het stuk doet denken aan een kroniek: een verhaal dat in medias res begint, en ook zo eindigt. Het verhaal wordt niet afgemaakt, de vraag ‘waar is je kind?’ galmt dramatisch na zonder antwoord. Er is geen gesloten einde aan het toneelstuk, wat suggereert dat er niets zal veranderen, de zaken zullen doorgaan zoals daarvoor.

Hayden White zegt over annalen en kronieken van onze vroegste geschiedenis: ‘What else could narrative closure consist of than the passage from one moral order to another’. Iets verderop zegt hij: ‘When moral sensitivity is lacking, as it seems to be in an annalistic account of reality, or is only potentially present, as it appears to be in a chronicle, not only meaning but the means to track such shifts of meaning, that is narrativity, appears to be lacking also’ (1987, p.24).

Hayden White beweert in zijn analyse van annalen, de vroegste vorm van geschiedschrijving die we kennen, dat de vorm die ze hebben, ook een verhaal vertelt: namelijk de afwezigheid van een sociaal systeem. Waar over verteld wordt, zijn de natuurverschijnselen waar mensen mee te maken hebben: een overstroming, een slechte oogst. Ze geven een beeld van wat de mensen overkomt. Het is ‘de natuur’, een goddelijke kracht misschien, die bepaalt hoe het leven van de mensen eruit ziet. Ze vertellen niet wat de mensen doen. Dat wat afwezig is schept de compositie van het discours. Als we deze zienswijze transponeren op “Undercover” zijn naar ons idee de meiden zelf nauwelijks ‘agent’, ‘handelend subject’. De dingen overkomen hen eerder. Zoals in annalen de mensen geteisterd worden door overstromingen, misoogsten of ziektes en dergelijke, kan je zeggen dat deze meiden geteisterd worden door zwangerschap, verslaving, anorexia en schulden. Als we de analyse van White van annalen en kronieken transponeren op de vorm van het stuk, dan zouden we moeten concluderen dat er nauwelijks sprake is van een ‘moral principle’, of een sociaal systeem. Het verhaal dat vertelt dat er een transitie plaatsvindt van het ene systeem naar het andere ontbreekt, er is sprake van stasis. Het

verhaal stukt. In “Undercover” lijkt het alsof alles de personages overkomt. Ze geven echter wel vorm aan hun eigen leven, alleen op een manier die het hen moeilijk maakt het hoofd boven water te houden: de een heeft financiële problemen, de ander is verslaafd, een volgende wordt mishandeld. Ze overleven slechts met moeite. Om hun leven vorm te geven op een andere manier dan ze doen hebben ze ‘morele’ doelen nodig. Het is opvallend dat ze juist dingen doen die *ingaan* tegen de dominante burgerlijke moraal. We zouden kunnen zeggen dat dit thema aan de orde komt in het stuk. Anderszins kunnen we niet zeggen dat er sprake is van een gebrek aan ‘morele gevoeligheid’ van de personages in het stuk. Een moreel standpunt zoals we dat kennen binnen de vigerende (religieuze) normen en waarden in onze Westerse maatschappij is in potentie aanwezig, zij het bij sommigen latent. Ze hanteren de normen van de burgerlijke moraal, maar ze kunnen er niet veel mee. Het is een lege, geautomatiseerde moraal die geen uitkomst biedt in hun situatie. Verderop hebben we op een rijtje gezet welke morele verwijzingen er zijn in het stuk. De vorm van het stuk, het open eind, laat zien dat er geen andere weg ingeslagen wordt: het leven gaat waarschijnlijk door op de ingeslagen weg met dezelfde (low profile) morele belangstelling en gerichtheid.

In de proloog, die herhaald wordt aan het eind van het stuk, zien we de eerste verwijzing naar moreel besef: het kind in de zandbak snijdt een worm doormidden en denkt dat ze iets heel slechts heeft gedaan. Er is empathie met de worm. Het ‘repareren’ van de regenworm is ineffectief en het illustreert hoe Shiva nog steeds ineffectief handelt. Door hetzelfde begin en eind wordt het stuk in een kinderlijk perspectief geplaatst. Er is in de wereld van de meiden nog steeds hetzelfde kinderlijke perspectief van waaruit gedacht wordt: “is dit erg?” Het kind in de zandbak symboliseert dat Shiva kind is gebleven, of dat sommige van deze meiden kinderlijk omgaan met de problemen waar ze mee geconfronteerd worden. Het kind in de zandbak voelde zich schuldig over wat ze had gedaan. Ze heeft dus wel degelijk moreel besef, alleen het leidt niet tot adequaat handelen. Door de vorm, de toneelhandeling is gevat tussen de twee identieke blokken, wordt gesymboliseerd dat de overgang van de ene ‘morele’ kinderlijke situatie naar de andere, meer volwassen manier van in het leven staan, geblokkeerd wordt. Deze proloog is een voorbeeld van een *mise-en-abyme*, ook wel spiegeltekst genoemd: een element in een verhaal waarin het hele verhaal gespiegeld wordt. Het zandbak verhaal is ontroerend en droevig en alles waar het toneelstuk over gaat, zit er al in.

Hun verhaal is een *tegen-verhaal* zoals we al eerder opmerkten: het richt zich niet op wat in het dominante discours gebruikelijk en aanvaardbaar is. De meiden zeggen in feite dat ze mee moeten doen in de wereld en dat hen dat niet lukt. De herhaling van de proloog, het kind in de zandbak dat een worm doormidden snijdt, benadrukt het cyclische karakter van het stuk, en dus van de problematiek die altijd weer zal terugkeren, of altijd aanwezig zal blijven. Vorm en inhoud zijn één: het kind weet niet goed hoe ze wat mis gegaan is aan moet pakken, ze probeert op een onhandige manier te repareren wat er fout is gegaan. Shiva blijft het zo aanpakken, ook al is ze geen kind meer. Het illustreert haar onvermogen adequaat met problemen in het leven om te gaan. Dit is de kern van hun relaas.

Het revolutionaire van dit toneelstuk is dat het én een *tegen-verhaal* is én dat het tegelijkertijd een bevestiging is van iets positiefs: ze hebben het kunnen vertellen en daarmee hebben ze zich een plaats verworven binnen het discours. Tot nu toe hebben ze hun verhaal niet kwijt gekund. Ze spelen ook geen rol binnen het discours, anders dan die van ‘slachtoffer’. En nu staan ze daar op het toneel, in het voetlicht, voor een publiek dat hen ‘ziet’ en herkent. Ze oogsten lof. Het stuk gaat echter in tegen opvattingen als “je moet naar school om vooruit te komen in de wereld”, of “je mag zo niet zijn”. Het idee dat er iets opgelost móet worden, wordt losgelaten. En dat is een code waar we niet aan

gewend zijn, die niet past binnen het hulpverleningsdiscours. Het is een voorbeeld van hoe meerdere discoursen naast elkaar kunnen bestaan en soms kunnen botsen.

De plot suggereert dat er altijd een herhaling zal plaats vinden van wat ze nu meemaken. Het is een realiteit die wij, jongeren, hulpverleners en maatschappij, zullen moeten leren accepteren. In dit stuk wordt het grootste probleem aan de orde gesteld dat deze meiden hebben: ze weten niet hoe te handelen, ze weten niet wat ze moeten doen om hun situatie te veranderen.

De titel.

De titel van het toneelstuk “Undercover” is raak gekozen. De meeste MJF jongeren zijn vooral bezig met hun acute problemen, zoals schulden, huisvestingsproblemen, inkomensproblematiek omdat ze geen werk hebben en soortgelijke concrete overlevingsvraagstukken die het leven van alle dag bepalen. Ze willen niet praten over hoe die problemen zijn ontstaan of hoe je ze kan voorkomen. Ze houden liefst alles geheim en stoppen het weg. Ze willen niet de hulpverlening in, de Riagg is synoniem voor het stigma dat ze gek zijn. In de gebruikelijk één-op-één gesprekken met een hulpverlener zijn ze terughoudend. Ze willen niet over hun problemen praten. Het is één van de redenen om met deze jongeren deze pilots te doen die op een andere dan de gebruikelijke GGZ behandelingsmethodiek een ingang bieden om hen psychisch te begeleiden.

Thema’s.

Als we kijken naar de problematiek die aan de orde komt in het stuk dan komen een aantal thema’s goed uit de verf:

Tienerzwangerschap en tienerouderschap.

Geldproblemen.

Huisvestingsproblematiek.

Slechte relatie met ouders- verstoorde moeder/dochterrelaties.

Drugsgebruik.

Schuldgevoelens.

Het gevoel dat niemand je begrijpt.

Alsmaar andere begeleiders/hulpverleners.

Slachtoffer en dader van pesterijen.

Eetstoornissen en overspannenheid.

Wantrouwen naar anderen toe; geen vertrouwen ook niet in je lotgenoten.

Vervreemding en het gevoel verstoten te zijn.

Deze cruciale thema’s zijn elementen die een rol spelen in het leven van de jongeren zelf die meegedaan hebben met de productie. *Het zijn juist deze thema’s die bij heel veel MJF jongeren een rol spelen.* Ze krijgen gestalte in een theatrale vorm die dicht bij de jongeren staat. Er vindt dus een representatie plaats van de thematiek. Dans en zang spelen een grote rol. De liedjes zijn door henzelf geschreven. Roland Barthes zegt over het verhaal: “narrative constitutes a spectacle. It is that of the rhythms and repetitions of motific structures that aggregate into themes and of themes that aggregate into plotstructures” (1981, p.15). Ook hier in “Undercover” vormen de thema’s uiteindelijk de structuur van de plot, de verhaallijn. En de plot is de cyclus die steeds weer plaatsvindt.

De personages.

We vatten de personages op als exemplarisch: ze staan voor bepaalde types of bepaalde uitvergroete eigenschappen. Dat soort theater heeft ook een traditie. Ook in de typologie van de personages hebben we te maken met een routine in ons kijken. Zo trokken in de zestiende eeuw Italiaanse toneelgezelschappen door heel Europa met blijspelen die op straat uitgevoerd werden. De *Commedia dell'Arte* acteurs improviseerden op stereotype personages, waarvan de rijke koopman Pantalone, de kwakzalver i Dottore en de grappenmakers Arlecchino en Pulcinella wel de bekendste waren. De Franse toneelschrijver Molière heeft daar een eeuw later op voortgebouwd met stukken als *L'Avare*: waarin een vrek altijd een vrek blijft, of *Le Malade Imaginaire*.

De personages in "Undercover" vertellen niet alleen hun eigen geschiedenis, maar staan model voor jongeren of hulpverleners die met dezelfde problematiek te maken hebben. Ze zijn allemaal de personificatie van 'probleemjongeren', de probleemgevallen, de types van problemen die MJF jongeren over het algemeen hebben. Een aantal vertegenwoordigen het type van de hulpverlener of de vriend(in).

Het merendeel van de personages beelden ieder één van de problemen uit waar we mee te maken hebben binnen het MJF project.

Shiva: het belangrijkste personage, het tegenovergestelde van het type 'de heldin' is naïef: ze doet denken aan een personage dat bijvoorbeeld bij Shakespeare regelmatig voorkomt en dat 'naïve innocence' typeert. Zij maakt geen psychische ontwikkeling door. De positie of misschien wel eigenschap van de naïeve onschuld is er een die binnen de toneelconventies altijd afgestraft wordt. Het personage leert meestal op harde wijze dat onschuld wel een goede eigenschap is, maar dat je 'wijs' moet zijn in de wereld. Je moet weten hoe het discours in elkaar steekt, wat het van je verlangt en wat de ruimte is die het je biedt. Geen van de meiden maakt een ontwikkeling door, er is geen sprake van 'Bildung'. Shiva is het type dat altijd in de problemen zit. Shiva staat voor de tienermoeder. De goudvis en de cavia worden allegorisch gebruikt om te laten zien dat de ze slecht voor zichzelf en haar omgeving zorgt. Ze voldoet niet aan de stereotypen die horen bij het moederschap. Ze is weliswaar moeder, maar haar kind is niet 'aanwezig' ook niet in haar gedachten. De andere meiden maken zich zorgen om haar kind, Shiva is er niet mee bezig.

Er is dus wel degelijk moreel besef en ook mededogen, maar rudimentair en bij de anderen.

Elem: ze is de personificatie van de drugsgebruiker: ze wil te pas en te onpas blowen. Ze wil niet haar problemen erkennen. Ze is verslaafd en voelt zich rot, maar wijt het aan iets anders. Ze voelt zich 'als een vogel zonder vleugels'. Als ze probeert te vliegen valt ze neer. Ze kan haar gedrag niet aanpassen aan de eisen die de 'maatschappij' aan haar stelt. Ze klaagt dat iedereen doet alsof ze haar begrijpen, maar ze heeft al achtbegeleiders/hulpverleners gehad. Ze denkt dat niemand haar kan helpen. "Niemand hoort zoals het gehoord moet worden". Uiteindelijk blijkt in een gesprek met haar vriendin Alida dat ze verslaafd is. Ze heeft geen vertrouwen in hulp, ze weet niet hoe ze haar leven op poten moet zetten. Daarnaast is ze anorectisch. De huisdieren die dood gaan en de planten die het loodje leggen zijn de metafoor voor verval en het onvermogen je leven adequaat te organiseren. Ze heeft geen vertrouwen dat iemand zal kunnen begrijpen wat ze heeft meegemaakt. Als je het zelf niet meegemaakt hebt, dan kan je het nooit begrijpen is haar vooronderstelling. Ze stelt daarmee het thema van de betekenisgeving

aan de orde. De tekens die ze uitzendt vormen haar consistente wereldbeeld en dat wordt niet begrepen. Zij en Merel laten zien dat betekenisgeving voor meerdere betrokken partijen geblokkeerd kan zijn.

Merel: Zij reageert heftig op de verhalen van Katja over haar familie en de goede band die ze met haar moeder heeft. Ze is jaloeers en geeft vorm aan haar jaloezie in pesterijen. Ze wordt zelf gepest en mishandeld op school. Ze wil dat verbergen. Ze liegt over de mishandelingen. Merel staat voor iemand die gepest wordt omdat ze denkt dat ze lelijk is. De leiding kijkt niet verder dan 'ze zien'. Ze doet 'undercover'. Het thema van de semiosis wordt aan de orde gesteld.

Latoya: Ze heeft haar moeder al een hele tijd niet gezien. Ze weet niet waar ze woont en of ze nog leeft. Eigenlijk hebben alle meiden geen contact meer met hun moeder. Ze leiden allemaal een 'moederloos' bestaan. Ze personifieert de mobiele telefoonbezitter en iemand die lijdt aan eetstoornissen. Ze laat zien hoe 'giga' belangrijk een mobieltje voor iemand kan zijn. De vorm waarin dit gebeurt is de overdrijving, de hyperbool.

Alida: De neutrale, de kritische figuur. Ze is de vriendin van Elem die aan drugs verslaafd is. Ze doorziet haar situatie. Ze wil haar helpen, maar krijgt niet de kans. Ze zegt dat ze Elem begrijpt. Ze had haar een plant en een vis gegeven om voor te zorgen, maar alles gaat kapot. Ze wil met haar praten, maar het lukt niet. Ze is de personificatie van de hulpverlener en illustreert de dilemma's van het willen begrijpen maar niet kunnen, ze is ook de personificatie van dit aspect van semiosis.

Geneviève: Ze wil niet dat de brief aan Shiva geopend wordt. Ze wordt bang van het lezen van de brief aan Shiva en ook als ze haar lege en vieze kamer ziet. Ze heeft door dat Shiva dingen voor hen verbergt. Geneviève confronteert Shiva: 'Wat doe je nou met jezelf?' 'Waar is je kind'? Ze is bang voor de mensen aan wie Shiva geld schuldig is. Ze voelt dat er dingen niet goed gaan met Shiva, ze heeft schuldgevoelens dat ze het niet heeft zien aankomen. Ze denkt dat ze had kunnen voorkomen dat dit zou gebeuren. Ze waarschuwt Shiva niet te gaan werken in een seksclub. "je weet wat de mensen gaan zeggen". Ze is achterdochtig: waar betaalt Shiva haar luxe spullen van? Geneviève komt Shiva tegen als ze loopt te bedelen met appelflappen van Bas van der Heide. Ze zegt dat Shiva zich zou moeten schamen. Ze maakt zich zorgen om Shiva's kind. Ze is zowel diep meelevend als moralistisch. Ze personifieert de burgerlijk moraal.

Jeanpierre: de *duivel in nette dress* wordt hij genoemd in het stuk op de pagina waarop de cast vermeld staat. Hij heeft het bankpasje van Shiva geleend om geld wit te wassen. Hij belooft gouden bergen, maar bestelt haar in plaats van haar geld te geven. Hij komt Shiva bedreigen, hij zoekt haar omdat ze hem nog geld schuldig is. Hij is de personificatie van de malafide man die profiteert van de naïeve onschuld van anderen.

De receptie.

Een tekst of een voorstelling heeft geen betekenis zolang deze niet wordt gelezen of bekeken. De receptie wordt beschouwd als een proces waarin gaandeweg betekenissen ontstaan op grond van een schikking of herschikking van de tekens van een tekst of voorstelling. Deze tekens kunnen de receptie sturen.

Wat wordt tegenwoordig als vanzelfsprekend ervaren in een toneelstuk? Wat verwachtten de jongeren die naar deze voorstelling kwamen te gaan zien? Naar ons idee is daar geen

onderzoek naar gedaan. We hebben het kwalitatieve onderzoek van Fernando Andacht naar verschillende Big Brother versies die op TV vertoond zijn in Latijns Amerika (2004). Andacht heeft het over het *Index Appeal* dat veel deelnemers aan de serie Gran Hermano hebben op de Latijns Amerikaanse kijkers van het Endemol programma. Hij heeft onderzocht waarom een bepaalde kandidaat wint. De kijkers kiezen uiteindelijk als winnaar degene die het meest zichzelf blijft in alle hectiek waar de programma's op gericht zijn. Degene die zichzelf blijft en in de ogen van de kijker daarmee het meest authentiek is, wint de sympathie van de toeschouwers. Waar de jongeren in het publiek in Rotterdam aan gewend zijn, zijn in ieder geval dit soort formats die ze dagelijks op tv kunnen zien.

We zouden eigenlijk receptieonderzoek moeten doen onder de jongeren die het toneelstuk hebben bekeken, met de nadrukkelijke opmerking erbij dat het voor vele van onze toeschouwers de eerste keer was dat zij in een (bescheiden) theaterzaal naar de opvoering van een toneelstuk gingen kijken. Dus routines kunnen er wat theaterbezoek betreft nauwelijks zijn. De meeste jongeren kwamen in schoolverband naar de voorstelling kijken. Over het algemeen waren het leerlingen van zogenaamde 'praktijkscholen'. Als deze jongeren binnen kwamen denderen, vreesden we het ergste: ze kwamen over als een zootje ongeregeld en we dachten dat ze moeilijk te boeien zouden zijn met een toneelstuk. Ze waren zeer luidruchtig. Ze bleken echter een dankbaar publiek. Velen hebben geboeid naar het stuk zitten kijken. Er werd veel gelachen om de humor in het stuk en na afloop kwamen er jongeren uit de zaal die contact zochten met de speelsters, omdat ze veel overeenkomsten zagen met hun eigen leven. "De rol die je speelt ben ik", zeiden ze tegen de speelsters. Overigens was dit voor de speelsters zelf ook een verrassende en soms schokkende ervaring.

We zouden dus kunnen zeggen dat betekenisgeving bij het publiek tot stand kwam op basis van vertrouwdheid, op basis van overeenkomsten, met hun eigen realiteit en wat ze zagen (mimesis). Ze hebben met een realistische code gekeken naar voor hen herkenbare situaties. Ze herkenden wat ze zagen op basis van aangrenzendheid met hun eigen ervaringen. De (h)erkenning dat ze niet de enigen waren met dezelfde problematiek was mogelijk een 'trigger' dat ze het stuk boeiend vonden en er letterlijk stil van werden. De mate van identificatie kan dus mede bepalend zijn voor het kijkgenot. De authenticiteit van zowel het onderwerp van het stuk als de speelsters zelf kan aanleiding zijn geweest tot geboeid kijken en luisteren. De muziek, dans en de humor waren voor hen aanleiding hun waardering te laten blijken: er werd luid geklapt en gelachen. Soms werd er intens gegiecheld tijdens de voorstelling. Het kan zijn dat er een grote mate van gêne bij de jongeren opgeroepen werd en dat wat ze gespeeld zagen op het toneel als 'oncomfortabel' werd ervaren. Een andere mogelijkheid is dat ze opgelucht waren om hun eigen problematiek zo herkenbaar terug te zien.

In 'Undercover' worden toch een aantal zaken 'uncovered'/ onthuld en dat kan bevrijdend werken. Dit is ons inziens de kern van het belang met dit soort activiteiten bezig te zijn.

Wat buiten hun en onze onze routine valt, is vooral de plaats waar de problematiek die in het stuk vorm gegeven wordt aan de orde komt: in een toneelzaal als entertainment en niet bijvoorbeeld op de kamer van een GGZ hulpverlener, de huisarts of de sociale dienst. Vooral de titel van het stuk "Undercover", de thematiek van het verstoppen van je eigen problematiek en er niet over willen praten om wat voor reden dan ook, zien we als een tekstbarst die betekenisgeving in gang zet: de tegenstrijdigheid van het 'uncover'-en/onthullen, het aan de orde stellen op het toneel, en het "undercover"-en: het geheim houden en verzwijgen, waar de jongeren hun toevlucht in zoeken.

De discursieve stellingname van het stuk is in tegenspraak met het feitelijke handelen van de meiden die meespelen: ze staan op het toneel en doen mee. Dit vatten we op als een representatie van de keuze die ze gemaakt hebben om ‘mee’ te doen binnen het discours, om deel te willen nemen aan het discours. Ze volgen in feite een culturele conventie door mee te doen aan een toneelstuk.

De hulpverlening.

Wij- en we gaan ervan uit ook het publiek- passen een realistische of sociaal-historische ‘leescode’ toe. We gaan ervan uit dat wat er aan de orde komt in het stuk refereert aan een sociale geschiedenis, namelijk de ervaringen van de speelsters in hun eigen leven, gezien door hun ogen. We gaan uit van hun eigen interpretatiekader. Het stuk is een representatie van hun levenservaringen, maar we beschouwen het ook als representatief voor een hele groep jongeren die vergelijkbare ervaringen hebben. Hiermee wordt het stuk exemplarisch en het overstijgt daarmee het individuele belang van de speelsters, alhoewel wat we zien hun persoonsgebonden focalisatieposities zijn. De speelsters bepalen wat we zien en hoe we het zien.

De ‘auteur’ van het script is de hele groep speelsters. De regisseur heeft het geheel zijn theatrale vorm gegeven.

Er komen heel veel aspecten uit hun leven aan de orde: tienerzwangerschappen, eetstoornissen, drugsgebruik, geldproblemen, huisvestingsproblemen, slechte verhoudingen met ouders. Het zijn precies deze aspecten van de verschillende leefgebieden waar de *mentoren* van het MJF team zich mee bezig houden bij hun pogingen de jongeren te stabiliseren. Het is dus ook de realiteit zoals die de *werkzaamheden van de hulpverleners* van het MJF project bepaalt. In die zin geldt het stuk ook als ‘model’, als exemplarisch voor de problematiek waar we als hulpverlening mee geconfronteerd worden.

Zoals Barthes in “Mythologies” aan de orde stelt: wat het publiek wil is het beeld van de passie, niet de passie zelf: “Ce que le public réclame, c’est l’image de la passion, non la passion elle-même” (1957, p.16). In het theater is er geen probleem met ‘de werkelijkheid’ of ‘de waarheid’. We gaan ervan uit dat wat het publiek verwacht een begrijpelijke representatie is van de moreel problematische situaties die normaal gesproken altijd privé blijven. Je zou kunnen zeggen dat hiermee “the environmental world of the culture invades the system of representation” (Hall p.38/39).

De toneelmethode geeft de spelers de mogelijkheid te zeggen dat dit aan de hand is. Het positieve aan het bezig zijn met toneel is dat tegelijkertijd de subjectiviteit van de spelers tot stand wordt gebracht. In de hulpverlening is de therapie erop gericht de situatie waarin ze verkeren met daadkracht zo snel mogelijk te veranderen. De hulpverleners hebben in hun takenpakket meteen een behandelplan op te stellen en daadkrachtig oplossingen voor te stellen. Eigenlijk wordt de jongeren daarmee op een impliciete manier te kennen gegeven, dat wat ze zeggen een negatief verhaal is. Het is een verhaal dat niet past in het dominante discours. Hun subjectiviteit wordt ondermijnd, omdat hen een ander verhaal, een ander ideaalbeeld, opgedrongen wordt, waar ze niet mee om kunnen gaan. Ze weten niet wat ze daar mee aan moeten. Het stuk pleit voor een andere benadering van deze jongeren: *het is van belang te onderkennen dat ze niet handelingsgericht zijn, omdat ze niet weten wat ze moeten doen.* Ze hebben (heel veel) tijd nodig basale vaardigheden te leren en onder de knie te krijgen. We moeten oog krijgen voor de ‘taal’ die ze gebruiken,

ook als die niet verbaal is. We zouden bereid moeten zijn onze eigen routines te stallen en andere routines te onderkennen.

Uit het stuk blijkt dat het tegenovergestelde ook aan de orde kan zijn: wat iemand wil is de routines die hij/zij zelf heeft om tot betekenis te komen ook aantreffen bij de hulpverleners met wie hij/zij te maken heeft:

“Niemand hoort zoals het gehoord moet worden”. Deze uitspraak van Elem, een van de personages in het stuk, kunnen we opvatten als een semiotische verwijzing van het niet tot stand komen van de semiosis die zij wenst, volgens de gevestigde gewoonten en overtuigingen van dit personage. Het is een mooie illustratie van het tegenovergestelde proces: ze begrijpen me niet, omdat ze zich niet houden aan mijn betekenisroutines, mijn kennispatronen. Ze wordt niet begrepen: wat voor haar als Third functioneert, functioneert voor degenen die haar ‘goed’ moeten begrijpen, maar niet tot de door haar gewenste betekenisgeving komen als een First, in een oneindige zee aan mogelijkheden moet je bereid zijn de match te maken. Het is principieel de taak van een GGZ hulpverlener de routines die cliënten hebben in hun semiotische gedrag te ontregelen, alternatieven aan te dragen voor vastgeroeste betekenisgeving. Je zou zelfs kunnen zeggen dat dit de kern is van het werk binnen de GGZ. Een veelvoorkomende reactie, een vastgeroeste betekenisgeving dus van cliënten op wat gedragswetenschappers willen bereiken, is te zeggen dat ze je ‘niet begrijpen’, je niet ‘horen’. We zijn van mening dat hieruit blijkt dat ze wel deel uit maken van dezelfde semiotische gemeenschap maar dat onderlinge verschillen worden veroorzaakt door verschillen in semiotische routines en de mate waarin je bereid bent met een zekere veerkracht (resilience) met die routines om te gaan. Je kunt ook zeggen dat er variatie bestaat in de mate waarin de cliënten en hulpverleners bereid zijn de semantische ruimte, die er altijd is, te accepteren en er creatief mee om te gaan. Dit geeft inzicht in waarom soms in de relatie tussen hulpverlener en cliënt zaken wel of niet goed lopen.

Modern.

Wat we zien zijn de banaliteiten van de *consumptiecultuur*: Shiva heeft de spullen (een computer, een gameboy, dure parfum) die de metafoor zijn voor een bepaalde maatschappelijke positie. Alleen, ze heeft de maatschappelijke positie niet die past bij de spullen. Het zeer komische gedrag van Latoya als ze haar mobiele telefoon kwijt is, laat toch zien hoe verslaafd iemand kan zijn aan een ‘ding’. Het stuk heeft dan ook een zekere zwartgallige humor. Vooral het cynisme van Merel spreekt tot de verbeelding. Haar harde en zwartgallige reactie op Katja, ingegeven door een verlangen naar liefde en aandacht, illustreert haar kwetsbaarheid. Ze treft haar door het vernielen van haar jas en andere spullen. Ze verlangt naar een band met haar moeder, naar een liefdevolle familie. De frustratie die ze voelt door het gemis hieraan uit zich in het kapotmaken van spullen. Kortom, we krijgen een kijkje in het alledaagse leven van deze meiden in een opvanghuis. Het stuk staat daarmee in de traditie van het moderne theater, waarin het gewone alledaagse leven centraal staat. Dit past binnen een toneeltraditie die met stukken als *Mutter Courage* geschreven door Bertolt Brecht wel zijn hoogtepunt bereikt. Het alledaagse leven van onze Maljuna Frato jongeren blijkt ingrediënten te bevatten van dit soort theater.

Het is tegelijkertijd ook een ‘document humain’. Het is non-fictie in de fictieve wereld van een toneelstuk: de non-fictieve metafoor van het theater. Het is het omgedraaide

Shakespeariaanse ‘Life is but a stage’: de toneelmatige schijnwereld die gaat over wat er in de échte ‘wereld’ gebeurt.

Westerse normen en waarden: een burgerlijke moraal?

Het stuk bevat geen *expliciete* morele bedoelingen of boodschappen. Het open einde suggereert dat er geen uitspraken gedaan worden of het goed of slecht afloopt met de hoofdpersoon en de andere meiden. Het suggereert ook dat de situatie zoals hij is zal voortduren.

Als er al sprake is van morele pathologie dan is die hier niet het gevolg van sociale conventies en instituties waardoor mensen aan banden gelegd worden, zoals we dat bij een toneelschrijver als Hendrik Ibsen aantreffen. Sommige van deze meiden zijn meer hun eigen ellende. Ze weten niet wat ze moeten doen om hun leven te veranderen.

Wat afwijkt van de gangbare wijze waarop een toneelstuk afgesloten wordt, is de afwezigheid van een standpunt dat uitzicht biedt op verbetering, een zonnige toekomstvisie of zelfs de uiteindelijke ondergang van de hoofdpersoon. Meestal vindt er ‘closure’ plaats in de vorm van de dood van het belangrijkste personage of een happy end. Dat in “Undercover” niemand ten onder gaat is heel opmerkelijk. Dat er geen gelukkig einde is, is ook bijzonder. Het toneelstuk geeft een beeld van de wereld van deze meiden en laat zien dat een oplossing ontweken wordt. Het is zoals het is, en meer niet. De structuur van het stuk weerspiegelt ook hierin zijn betekenis (Hayden White, 1987).

Sommige thema’s in het stuk zijn gerelateerd aan (christelijke of op andere religies gebaseerde) normen en waarden over goed en slecht en schuld en boete. Ook schaamte komt aan bod.

- De voice-over (Shiva) die aan het begin en aan het eind van het stuk vertelt als de ik-figuur die in een zandbak zit te graven en dacht dat ze iets heel slechts had gedaan toen ze de worm door midden sneed. Uit *schuldgevoel* legt ze een verband aan en begraaft de worm. Heeft dit te maken met het thema van het stuk “Undercover”: het begraven van wat er gebeurd is, het verborgen houden voor de wereld van wat er mis is gegaan? Iets in de trant van ‘zand erover’. Het is een teken dat ze niet goed weet wat ze moet doen. Wat ze doet is inefficiënt en inadequaat.
- Shiva’s vriendin Geneviève voelt zich *schuldig* dat ze niet heeft zien aankomen dat het niet goed gaat met Shiva. Ze voelt zich *verantwoordelijk*.
- Het kapotmaken van de jas van Katja door Merel uit jalouzie is fout, a-moreel en diep-tragisch.
- Shiva zegt dat ze dingen geheim wil houden zodat mensen denken dat ze *wat doet* voor haar spullen, een soort arbeidsethos.
- Het is Moederdag, de dag nadat Shiva haar kind heeft verloren. Het verwijst naar de moederfiguur die een grote rol speelt in het leven van ieder mens, gezien in het licht dat deze meiden geen van allen nog contact hebben met haar moeder.
- Geneviève zegt dat Shiva niet in een seksclub moet gaan werken, omdat *de mensen dan gaan kletsen*.

- Toen Shiva zwanger was kreeg ze ‘*alleen maar slechte woorden van de jongens*’, van de vrienden van haar vriend.
- Het kamerbeleid: jongens en meisjes mogen niet op één kamer slapen.
- Merel *schaamt zich* dat ze op school gepest en geslagen wordt.
- Geneviève zegt tegen Shiva dat ze zich zou moeten *schamen* voor het huis aan huis koeken verkopen.
- Het in de steek laten van een kind is iets dat je niet geacht wordt te doen. Daar moet je je voor schamen. Shiva schaamt zich niet waarneembaar. Ze wil er niet over praten.
- Shiva lijdt wel onder de vernedering door haar ouders. De vader staat klaar met een stok om haar in elkaar te rammen. De ouders accepteren niet dat ze zwanger is en ze hebben de burgerlijke moraal dat ze bang zijn voor de goede naam van de familie. Ze is het tegendeel van het humanistisch liberaal ideaalbeeld van het individu dat in staat is zich te handhaven ‘tegen de verdrukking’ in en die de controle heeft over wat ze doet. Ze past niet in de ideologie van onze Westerse samenleving van het individu met een vrije wil in de context van het dominante discours: de Nederlandse maatschappij. Alleen haar vriendin Geneviève focaliseert haar vanuit die ideologie. Het beeld dat we van haar krijgen is van iemand die wel doet wat ze wil, maar daar een hoge prijs voor moet betalen: ze zwerft, heeft geen geld en moet zorgen voor een kind, dat overigens onzichtbaar blijft. Maatschappelijk gezien, en hiermee hanteren we een soort ‘objectieve norm’, heeft ze het moeilijk. Geneviève, haar vriendin spreekt haar aan op haar ‘verantwoordelijkheden’: haar goede naam, haar kind.

Dit zijn tekstuele mechanismen die worden ingezet om scheidingen te maken tussen wij/zij en andere tegenstellingen die een rol spelen in hun leven. Een voorbeeld hiervan is Merel en haar vriendin met gelukkige familierelaties. Er is wel moreel besef op diverse niveau’s aanwezig. Het lijkt wel of er een ‘discussie’ aan de gang is over de burgerlijke moraal. Het is echter een probleem dat het een ‘externe’ moraal is, die niet geïncorporeerd is in hun eigen ethisch besef. In dat opzicht kan je zeggen dat die moraal voor hen negatief werkt. Het is weliswaar een bekend discours, maar het versterkt niet hun eigen morele functioneren. Het helpt ze eerder van de regen in de drup. Bij sommige meiden blijkt er sprake te zijn van de onmogelijkheid het morele besef te incorporeren of om er een handeling aan te verbinden. De manier waarop de voor deze meiden cruciale thema’s gestalte krijgen is bepalend voor de betekenis die we er aan geven. De meiden hebben er wel over geleerd, maar ze kunnen er niet aan voldoen. Het lijkt erop dat wat de meiden nog (her)kennen een laatste rest is van de moraal van de ‘oude wereld’ die zo verstarde is, dat ze de hunne niet (meer) is. Er moet iets nieuws in de plaats komen voor deze verstarde codes van de ethiek. Alleen niemand weet er een nieuwe invulling aan te geven. Maar dat het een belangrijk item is, is duidelijk. Het wordt door hen in ieder geval op de kaart gezet. In de uitroep “Waar is je kind” aan het slot van het stuk wordt duidelijk dat het niet gaat om te voldoen aan verstarde burgerlijke normen en waarden, maar om intermenselijke verhoudingen.

In de omschrijving van Peirce is een semiosis voorlopig afgerond, als de gevormde kennis op den duur tot overeenstemming zou kunnen leiden binnen een gemeenschap die zich met hetzelfde probleem als waarover kennis is gevormd, heeft beziggehouden.

De kennis die we hebben opgedaan door dit pilotproject is dat het heel therapeutisch werkt om met jongeren zoals onze MJF jongeren dit soort activiteiten te doen. Het is gebleken dat GGZ hulpverlening absoluut taboe is onder deze jongeren. Dat wijzen ze ten stelligste af. Het wordt gekoppeld aan ideeën over ‘ gekte’ en ‘ gek zijn’.

Ze willen niet praten over hun problematiek. Hun gedrag laat zien dat ze problemen hebben. Er doen zich in hun leven ook steeds weer en vaak ook vergelijkbare problemen voor. Er is bij hen eigenlijk sprake van herhalingsdwang. Wat we keer op keer zien is dat ze ostentatief mislukken. Wanneer we wat ze doen, semiotisch benaderen kunnen we dat opvatten als *hun taal* waarin ze dingen zeggen. Soms is het de enige taal die iemand tot zijn of haar beschikking heeft. Je neemt het kind, de jongere zijn taal af die het hanteert als je zegt dat ze in ons vooruitgangdenken moeten stappen. ‘De hulpverlening’ wil dat ze zo snel mogelijk bezig gaan met het zoeken naar oorzaken en oplossingen. Ze moeten hun mond houden omdat er een oplossing moet komen. Maar deze jongeren hebben veel tijd en aandacht nodig voor ze dat punt bereiken. We zien dan ook met grote bezorgdheid de eisen van DBC’s waar hulpverleners aan moeten voldoen, dit soort methoden in de weg staan. Deze jongeren kun je niet helpen in 10 of 15 gesprekken! Ze hebben veel tijd nodig.

In het toneelstuk wordt de taal van het opstapelen van mislukkingen geuit op een productievere manier, alleen al door de vorm. Ze staan ermee op toneel en maken een tournee van 25 voorstellingen. Het is een veel positievere manier van omgaan met hun problemen dan in welke één-op-één therapie dan ook. En ondertussen ‘praten’ ze steeds over hun problemen omdat ze uitgenodigd worden die als uitgangspunt van het script te maken!

Het stuk biedt ingang tot waar die jongeren mee zitten. Als ze een andere taal vinden dan mislukking op mislukking stapelen, dan kunnen ze ook letterlijk andere dingen gaan zeggen. Uiteindelijk kunnen ze andere dingen gaan doen. Een ijzersterk voorbeeld daarvan is hoe ze staan te stralen op het toneel. Het proces op zich is inherent therapeutisch. Het verdient zeker meer toegepast te worden.

Conclusies:

Voor wat betreft de MJF jongeren:

1. De MJF jongeren hebben meer inzicht gekregen in hun eigen werkelijkheidsvisie.
2. Het meedoen aan dit toneelstuk heeft hen veel zelfvertrouwen gegeven, er gaat een enorme empowerment uit van toneelspel.
3. Spel op zich werkt zeer therapeutisch en toneel is daar een excellente vorm van.
4. Ze hebben een sociaal netwerk opgebouwd.
5. Ze hebben meer greep gekregen op hun eigen problematiek.
6. De reeks voorstellingen, ongeveer 25, is een oefening geweest in gedisciplineerd je werk doen, op tijd aanwezig zijn, je leven goed plannen.

7. Het blijkt dat de code van waaruit veel migranten jongeren denken gebaseerd is op 'het nu', ze hanteren niet de code van het ontwikkelingsdenken gericht op de toekomst. Dit hebben we ook geconstateerd in de analyse van de voetbalpilot en de onderwijspilot.
8. Deze MJF jongeren hebben veel tijd nodig om een andere 'taal' te vinden die hen in staat stelt andere dingen te gaan doen in het leven dan ze tot nu toe gedaan hebben.

Voor de hulpverlening:

- Het opbouwen van een vertrouwensband is heel essentieel.
- De 'taal' van deze jongeren vertelt ons dat ze niet weten wat ze aan moeten met het/hun leven.
- Het project heeft de hulpverleners geleerd geduld te hebben en te wachten.
- Het heeft geen zin met een behandelplan klaar te staan met doelen die niet passen in hun wereldbeeld. Het behandelplan gezamenlijk opstellen heeft wel zin als de hulpverlener heel goed weet te luisteren naar hoe ze in het leven staan.

Voor het publiek:

We hebben een groot, jong publiek bereikt, dat niet gewend was naar toneel te gaan. Deze jongeren hebben kennis kunnen maken met de acteerpresetaties van hun eigen groep. Ze hebben zich hiermee kunnen identificeren. Hier is ook empowerment van uit gegaan. Hun eigen problemen werden herkenbaar op de planken gebracht. De werkwijze van de Riagg is onder hun aandacht gebracht en de hulpverlening is uit de taboe sfeer gehaald

We hebben op een originele wijze onze inspanningen kunnen dissemineren.

Voor het project:

- Dit is een zeer geslaagde manier geweest om te dissemineren wat we aan het ontwikkelen zijn geweest binnen het Maljuna Frato project. De groep heeft ongeveer 25 voorstellingen gegeven, voor een publiek van gemiddeld 125 mensen. De groep heeft zelfs in Duitsland een aantal malen opgetreden tijdens een groot theaterfestival.
- De Riagg is op een zeer positieve manier in het nieuws gekomen en de drempel voor jongeren is verlaagd om van het hulpverleningsaanbod gebruik te maken.

Bibliografie.

Abrams, M.H. 1957

A Glossary of Literary Terms, Holt Rinehart and Winston, Inc. New York.

Alphen, Ernst, 1987

Bang voor Schennis? Inleiding in de Ideologiekritiek. Hes, Utrecht.

Andacht, Fernando

Artikelen: On (mis)representing the Other in contemporary Latin-American iconic signs. Unisinos, Sao Leopoldo, Brazil, 2004.

Chapter 9, Fight, Love and Tears, in Big Brother International Volume, 2004.

The Other as our Interpretant, Department of sociology, State University of Uruguay, 2005.

Bal, Mieke 1983

Narratologie. Hes Uitgevers, Utrecht.

Barthes, Roland, 1957

Mythologies, Editions du Seuil, Paris.

Baudrillard, Jean, 1986

In de Schaduw van de Zwijgende Meerderheden, SUA Amsterdam.

Berg, van den, Hans, Herman Heijermans, Op Hoop van Zegen. Internetartikel.

Buikema, Rosemarie en Smelik, Anneke (red.) 1993

Vrouwenstudies in de Cultuurwetenschappen. Dick Coutinho, Muiderberg

Driel, van, Hans, 1993

De Semiosis. De semiotiek van C.S. Peirce in verband gebracht met het verschijnsel 'film'
Proefschrift, Op Internet, te downloaden, Univ. Van Tilburg.

Foucault, Michel, 1971

De Orde van het spreken. 1988, 1996 Nederlandse editie, uitgeverij Boom.

Foucault Michel, 1975

Geschiedenis van de Waanzin. Boom Meppel.

Foucault, Michel, 1977

Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews, ed. Bouchard, D.F. ,
trans. Bouchard, D.F. and Sherry, S., Blackwell, Oxford.

Foucault, Michel, 1979

'The life of infamous men', in Morris, M. and Patton, P. (eds) Michel Foucault:
Power/Truth/Strategy, Feral Publications, Sidney: p. 76-91.

Greenwald, Ricky, 2006