

Tiendruizend idioten



Nirav Christophe

Poëtica, schrijfproces en pedagogie van het hybride
THEATERSCHRIJVEN vanuit Bakhtins 'Meerstemmigheid'

Tienduizend idioten

Eerder verschenen in deze reeks

- Daniela Moosmann, *De toneelschrijver als theatermaker; Over het schrijfproces van Gerardjan Rijnders, Arne Sierens, Adelheid Roosen, Jos Bours, Rob de Graaf, Oscar van Woensel en René Pollesch*, Amsterdam/Utrecht 2007
- Nirav Christophe, *Het naakte schrijven; Over de mythen van het schrijverschap*, Amsterdam/Utrecht 2007
- Mart-Jan Zegers, *Theatermaken; Pragmatische theorieën*, Amsterdam/Utrecht 2008
- Bart Dieho, *Een voortdurend gesprek; De dialoog van de theaterdramaturg*, Amsterdam/Utrecht 2009
- Nelly van der Geest & Carmelita Serkei (red.), *De brug is van niemand; Over de kwaliteit van talentontwikkeling*, Amsterdam/Utrecht 2009
- Eugène van Erven, *Leven Met Verschillen; Jonge theatermakers op zoek naar zichzelf als kunstenaar in de wijk*, Amsterdam/Utrecht 2010
- Jannemieke Caspers & Nirav Christophe (red.), *De kern is overal; Schrijven voor de theaterpraktijk van nu*, Amsterdam/Utrecht 2011
- Anna-Maria Versloot, *De goed voorbereide geest; Maakprocessen voor de opera van morgen*, Amsterdam/Utrecht 2011
- Marianne van Kerkhoven & Aniek Nuyens, *Listen to the bloody machine; Creating Kris Verdonck's END*, Amsterdam/Utrecht 2012
- Nelly van de Geest (red.), *Creatief Partnerschap; Evenwicht tussen creativiteit en samenwerking*, Amsterdam/Utrecht 2014
- Falk Hübner, *Shifting Identities; The musician as theatrical performer*, Amsterdam/Utrecht 2014
- Marloeke van der Vlugt, *Performance_as_Interface / Interface_as_Performance; An exploration of embodied interaction with technology in experimental performance*, Amsterdam/Utrecht 2015
- Marjolijn van den Berg, Ninke Overbeek & Nirav Christophe (red.), *Dansende tongen; talige schrijfstrategieën voor hedendaags theater*, Amsterdam/Utrecht 2016
- Henry Dörr & Falk Hübner (ed.), *If you are not there, where are you?; Mapping the Experience of Absence Seizures Through Art*, Amsterdam/Utrecht 2017
- Nirav Christophe, *Tienduizend idioten; Poëtica, schrijfproces en pedagogie van het hybride Theaterschrijven vanuit Bakhtin's 'Meerstemmigheid'*, Amsterdam/Utrecht 2018
- Rens Machielse, *De sound track; het ontwerpen van dialoog, muziek en overig geluid voor audiovisuele producties*, Amsterdam/Utrecht 2020
- Ninke Overbeek, *Phonetic Stories; een ontmoeting tussen taal, klank en betekenis*, Amsterdam/Utrecht 2020
- Juriaan Achthoven, Rhian Morris & Liza Rinkema, *Into Polyphonies Unknown*, Amsterdam/Utrecht 2021

Nirav Christophe

Tienduizend idioten

Poëtica, schrijfproces en pedagogie van het hybride
THEATERSCHRIJVEN vanuit Bakhtins 'Meerstemmigheid'



Lectoraat Performatieve Maakprocessen

de kunst van

HKU

nieuwe verbindingen
nieuwe toepassingen

(...)

As if the ten thousand idiots
Who so long ruled
And lived
Inside

Have all packed their bags
And skipped town
Or
Died.

Hafiz

Voorwoord	8
Inleiding	12
SCHEMA 1	33
I Bakhtins concept 'Meerstemmigheid'	34
I.1 Stem	35
I.2 Bakhtins 'Meerstemmigheid'	54
I.3 Aan 'Meerstemmigheid' gerelateerde Bakhtiniaanse begrippen	65
I.3.1 Dialogisme (dialogism)	65
I.3.2 Heteroglossia (heteroglossia)	74
I.3.3 Hybridizatie (hybridization)	76
I.3.4 Onvoltooibaarheid (unfinalizability)	79
I.3.5 Carnivalisatie (carnavalisation)	83
I.3.6 Oudsideness	86
I.3.7 Adressivity	89
I.4 Bakhtins 'Meerstemmigheid' en het theater	94
SCHEMA 2	104
Thomas Bernhard, <i>Er is altijd het gesprek</i>	107
II Wat is de linguïstische theatertekst?	108
II.1 Gaat de theatertekst vooraf aan de voorstelling?	120
II.2 Is de theatertekst een halfproduct?	129
II.3 Is de theatertekst literair?	140
II.4 Heeft de theatertekst een adressant?	151
II.5 Is de theatertekst een tekstsoort?	157
II.6 Is de theatertekst hybride?	165
II.7 Heeft de theatertekst een auteur?	171
II.8 Is de theatertekst intertekstueel?	182
II.9 Is de theatertekst meerstemmig?	193
II.10 Voorstel voor een meerstemmige poëtica van de linguïstische theatertekst	203
SCHEMA 3	208
Rumi, <i>The Guesthouse</i>	211

III Het meerstemmige theaterschrijfproces	212
III.1 Het meerstemmige zelf	215
III.2 Creativiteitsprocessen en meerstemmigheid	226
III.3 Schrijfprocessen en meerstemmigheid	233
III.4 Een meerstemmig theaterschrijfproces	239
III.4.1 Het schrijfprocesmodel van Flower & Hayes 1980	240
 SCHEMA 4	 241
III.4.2 Het theaterschrijfproces als schrijfprocesmodel	243
 SCHEMA 5	 249
SCHEMA 6 Binnenkant achterflap	
 III.5 De stemmen in het theaterschrijfproces	 250
III.5.1 Lange Termijn Geheugen 1:	252
Kennis van / Geschiedenis / Collectief geheugen	
III.5.1 A De stem van de intertekstualiteit	252
III.5.1 B De stem van de medemakers	254
III.5.2 Lange Termijn Geheugen 2	259
Ervaringen / Herinnering / Individueel	
III.5.2 A De stem van de herinnering	259
III.5.2 B De stem van het collectief geheugen	260
III.5.3 Planning 1: Ordenen	262
III.5.3 A De stem van de structuur	263
III.5.3 B De stem van de vernietiging	264
III.5.4 Planning 2: Oproepen	268
III.5.4 A De stem van de voorbereiding	268
III.5.4 B De stem van de improvisatie	269
III.5.5 Schrijven 1: De productie van taal	270
III.5.5 A De stem van het onzegbare	271
III.5.5 B De stem van de kunstmatigheid	273
III.5.6 Schrijven 2: Spreken	276
III.5.6 A De stem van het lichaam	276
III.5.6 B De stem van de verteller	282
III.5.7 Terublikken/Herschrijven 1: Terugblikken	283
III.5.7 A De stem van de representatie	283
III.5.7 B De stem van de presentie	284
III.5.8 Terugblikken/Herschrijven 2: Herschrijven	285
III 5.8 A De stem van het bewerken	286
III.5.8 B De stem van de transformatie	286
III.5.9 Taakomgeving 1: Opdracht	287
III.5.9 A De stem van het personage	288
III.5.9 B De stem van de opdrachtgever	292

III.5.10 Taakomgeving 2: Lezer / toeschouwer	295
III.5.10 A De stem van de lezer	296
III.5.10 B De stem van de interactiviteit	296
III.5.11 Taakomgeving 3: Persoonlijke normen	298
III.5.11 A De stem van de schrijvende	299
III.5.11 B De stem van de mythes	300
III.5.12 Taakomgeving 4: Objectieve normen	301
III.5.12 A De stem van het genre	302
III.5.12 B De stem van de disciplines	303
III.5.13 Taakomgeving 5: Tekstsoort	303
III.5.13 A De stem van de dramatische dramaturgie	303
III.5.13 B De stem van de postdramatische dramaturgie	304
III.5.14 Tekst tot zo ver	306
III.5.14 A De stem van de linguïstische theatertekst	306
III.5.14 B De stem van de enceneringstekst	307
III.5.15 Aandachtsverdeler	307
III.5.15 A De stem van de innerlijke criticus	310
III.5.15 B De stem van de zelfreflexiviteit	312
III.6 Zigzag in het theaterschrijfproces	315
III.7 Het schrijfproces van <i>End</i> van Kris Verdonck	322

Hafiz, <i>Ten Thousand Idiots</i>	333
-----------------------------------	-----

IV Contouren van een meerstemmige pedagogie van theaterschrijven 334

IV.1 Pedagogie van kunst	339
IV.2 Pedagogie van schrijven	342
IV.3 Pedagogie van theaterschrijven	346
IV.4 Drie fases van de meerstemmige theaterschrijfpedagogie	355
IV.4.1 Fase 1 (Jaar 1) Writing without Organs	357
IV.4.2 Fase 2 (Jaar 2) Writing and its Countervoices	362
IV.4.3 Fase 2 (Jaar 3) Writing and Co-creation	366
IV.4.4 Fase 3 (Jaar 4) Writing and Zigzag	368

Antonin Artaud <i>Post Scriptum</i>	375
-------------------------------------	-----

Uitleiding 376

Bibliografie	380
Namenregister	403
Colofon	408

Voorwoord

De samenleving
verandert snel,
zeggen ze.

Socioloog en filosoof Zygmunt Bauman noemt het in zijn boek *Liquid times, living in an age of uncertainty* uit 2007 de “vloeibare moderniteit”.

Dit concept resoneert met dat van de Franse filosofe Julia Kristeva over het vloeibare subject. Ik herken me in dat beeld dat we als mens geen vaste entiteit zijn, noch een met breuken en caesurs, maar een voortdurend “subject in ontwikkeling”. Blijkbaar ben ik een kind van de postmoderne tijd:¹

“Postmodernist thinking emphasizes ‘the subject’ as fluid and multiple rather than fixed and singular.”

Voor kunstenaars wordt die vloeibaarheid nog verhevigd doordat zij steeds meer rollen in de maatschappij gaan innemen, en hun werkpraktijken steeds diffuser en interdisciplinairder worden. Voor het kunstvakonderwijs is onduidelijk geworden voor welk beroep deze hybride kunstenaars worden opgeleid. Al die veranderingen, al die technologische innovaties, al die artistieke ontwikkelingen, al die cross-over vernieuwingen vragen van de kunstenaar... ja, wat eigenlijk?

Als bijvoorbeeld de theaterschrijver vloeibaar en hybride is, wat moeten zijn of haar skills dan zijn? Flexibel zijn: ja, snel kunnen schakelen: ja, maar waartussen? We hebben hiervoor concepten en metaforen nodig die cirkelen rond beweeglijkheid en dynamiek.

¹ Hunt & Sampson 2006:16

Ik gebruik daarvoor vooral de ideeën en concepten van Mikhail Bakhtin rond het begrip 'meerstemmigheid'. Verbannen naar een klein Russisch stadje in de eerste helft van de vorige eeuw denkt en schrijft hij over de "activity" van de meerstemmige schrijver.² Bij zijn ideeën hoort een mensbeeld dat ook meerstemmig is en altijd in ontwikkeling. Of, zoals Gary Saul Morson en Caryl Emerson in hun boek over Bakhtin zeggen:³

"The very concept of 'my' is multiple."

Het onderwerp van dit boek is het schrijven voor theater, maar stiekem is het een casestudy voor een onderzoek naar hoe we in deze tijd met het creatieve proces om kunnen gaan, en hoe kunstvakonderwijs voor hybride kunstenaars er in deze tijd uit zou kunnen zien. Ik hoop dat mijn aanpak kan helpen om het creatieve proces te beschrijven in een tijd, waarin media, disciplines en domeinen niet langer afgebakend zijn.

Schrijven over schrijven is een hachelijke zaak. Ik heb opzettelijk niet gekozen voor een verleidelijke, spectaculaire, virtuoze stijl. Los van het feit of ik daar wel toe in staat zou zijn, wil ik, juist vanwege het concept van meerstemmigheid, spreken tussen zoveel mogelijk andere stemmen in. Lees daarom iedere noot in dit boek ook als een dankbetuiging, ieder citaat ook als een ode.

Ik wil graag HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht bedanken die me decennialang de mogelijkheid gaf te schrijven, te doceren en te onderzoeken, vanuit het adagium dat op menig theezakje is te vinden:

“to learn: read;
to know: write;
to master: teach”

Decennia leven tussen de stemmen van studenten, docenten, onderzoekers, lectoren en collega's leverde een voortdurende stroom van ideeën en inspiratie. De stimulans en het vertrouwen van het College van Bestuur in de persoon van Désirée Majoor waren daarin harverwarmend.

Ook veel dank aan de Schuurman Schimmel-van Outeren Stichting, die dit onderzoek mede mogelijk maakte met een promotiesubsidie.

Dank aan Samuel Beckett die me duidelijk maakte dat het onzegbare een stem is op zichzelf, hoorbaar en schrijfbaar.
Dank aan Thomas Bernhard die me heeft laten zien dat iedere monoloog, iedere alleenspraak meerstemmig is.
Dank aan Osho Rajneesh die me, in de naam Nirav die hij me in 1988 gaf, de stem van de stilte liet horen.
Dank aan Daniela Moosmann die me heeft geleerd, dat het schrijven, het leven, de liefde en de kunst op ieder nivo co-creatie is.

² Morson & Emerson 1990:233

³ Morson & Emerson 1990:71

Inleiding

“Volledig ambacht en volledig wonder”⁴

Het is mei 2012. Vier schrijvers zitten met hun laptop op het busstation net onder het Centraal Station in Utrecht. Ze beschrijven wat ze zien en vermengen hun observaties met eigen associaties en fascinaties. Toevallige voorbijgangers, soms wachtend op de bus, worden deel van het verhaal, dat geprojecteerd wordt op grote schermen, voor elke schrijver één.

Mariano Pensotti, de Argentijnse regisseur van deze theatrale interventie *Sometimes I think I can see you*, noemt de schrijvers hier levende bewakingscamera's. Voor dit project, onderdeel van de voorstellingenreeks *Ciudades Paralela / Parallel Cities*, ontwikkeld door het Duitse theatercollectief Rimini Protokoll, werd in Utrecht⁵ samengewerkt met studenten en alumni van de opleiding 'Writing for Performance' van HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, jonge theaterschrijvers.

Het publiek ziet de teksten op het moment van creëren. Het schrijven gaat niet aan de voorstelling vooraf maar vindt plaats met het publiek erbij. De tekstfragmenten bestaan uit een mengelmoes van genres en stijlen, soms dialogen, soms verhalen, soms korte bespiegelingen en flauwe associaties. Af en toe wordt de toeschouwer direct via de tekst aangesproken. De teksten verdwijnen na de voorstelling en zullen niet meer gebruikt worden voor volgende ensceneringen, laat staan dat ze gedrukt of uitgegeven worden.

Kun je dit nog wel toneelstukken of dramateksten noemen? Waaraan moeten de teksten van een dergelijk project voldoen? Werkt de ene tekst 'beter' dan de andere en waarom? Welke skills moeten de schrijvers bezitten om in dit project te kunnen functioneren? En als dit een project is binnen het curriculum van een theaterschrijfopleiding, wat leren de studenten hier dan van?

Een ander voorbeeld.

“In de voorstelling *End* leest een man in een rijdend kassahokje berichten voor over catastrofes: bombardementen, Hiroshima, een verdwenen dorp.” Zo begint een recensie over de voorstelling *End* van de Belgische theatermaker Kris Verdonck uit 2008.⁶ De uitgebreide catastrofetekst wordt niet geïllustreerd door de beelden noch geïnterpreteerd door de acteur, maar heeft onmiskenbaar zijn eigen plek binnen de “minimal performance”:

“Hij (Verdonck, nc) brengt geen verhaal met een dramatische spanningsboog, maar presenteert beelden zonder duidelijk begin en einde, en in een repetitief ritme, met kleine verschuivingen: minimal performance.”⁷ Hoe functioneert de theatertekst binnen zo’n machinale structuur zonder verhaal of dramatische spanningsboog en op welke manier kwam de tekst tot stand?

Het genereren en selecteren van tekst gebeurde bij *End* door meerdere mensen tegelijk. Regisseur Kris Verdonck, dramaturge Marianne van Kerkhoven, en stagiaires Frans Hendricx, Najade Pringels en Lore Jacobs verzamelden driehonderd pagina’s teksten van internet. Het inkorten en herschrijven daarna vond plaats door groepen in verschillende samenstellingen. Soms door regisseur, dramaturg, acteur, productieleider en stagiaires dramaturgie samen, soms alleen door het duo van Kris Verdonck en Marianne van Kerkhoven (in een vroege fase van het maakproces) en soms alleen door Marianne van Kerkhoven en acteur Johan Leysen (in de latere fases van het maakproces).⁸

Het is duidelijk dat er in die zin bij *End* meerdere auteurs zijn van de tekst, en wisselende auteurs in de loop van het schrijf- en herschrijfproces. Toch is evenzogoed hard te maken dat deze voorstellingstekst helemaal geen auteur kent.

Er is geen schrijver, maar wel een tekst; er is geen eigen stem van de auteur, maar wel de specifieke toon van de taaluiting. Als er geen schrijver was, hoe is de tekst dan geschreven? Bestaat er wel zoiets als een collectief theater-schrijfproces?

En hier opnieuw de vraag: is een tekst opgebouwd uit bestaande fragmenten, in co-creatie vervaardigd, nog een theatertekst te noemen? En zo ja, welke eigenschappen moet zo’n tekst bezitten, en kan het schrijven ervan getraind worden in een kunstvakopleiding?

⁴ Sloterdijk 2011:307

⁵ Festival aan de Werf 17 t/m 26 mei 2012

⁶ Wilfred Takken, “Asregen in eindtijdphantasie op Brussels Kunstenfestival”, in: *NRC 16-5-2008*

⁷ Wilfred Takken, “Asregen in eindtijdphantasie op Brussels Kunstenfestival”, in: *NRC 16-5-2008*

⁸ Zie voor een uitgebreid verslag van het maakproces: Marianne van Kerkhoven & Anoeek Nuyens, *Listen to the bloody machine; creating Kris Verdonck’s End*, Utrecht / Amsterdam, 2012

De theatertekst is veranderd

De rol van de tekst in het hedendaagse theater is dramatisch veranderd. In wat Lehmann in zijn baanbrekende boek uit 1999 ‘postdramatisch theater’ heeft genoemd, bezit de tekst niet meer het primaat van de theatervoorstelling, maar vormt slechts een van de vele disciplines naast de andere. Niet langer is de ontwikkeling van een verhaal of een personage leidend in de dramaturgie – sterker nog: soms is van een verhaal of personage nauwelijks sprake meer.⁹ De tekst wordt eerder als een poëtische montage gezien. De tekst verdwijnt niet, maar krijgt een geheel andere plek, werking en betekenis. Maar als het theater inderdaad trefpunt is geworden van verschillende disciplines en media en de tekst daarin geen aanspraak meer kan maken op de titel van hoofdbestanddeel of bepalende kracht, dan

“moet dat toch resulteren in nieuwe literair-dramatische paradigma’s, in andere manieren van schrijven voor theater en sowieso in een nieuw te zoeken andersoortige autonomie van de tekst”,¹⁰

zoals Vrambout in 2003 schrijft.

Het nieuwe soort teksten dat de afgelopen jaren in het theater is ontstaan wordt al uitgebreid onderzocht en geanalyseerd door theaterwetenschappers, dramaturgen, theatercritici en toneelschrijvers. Hans Thies Lehmann, Marianne van Kerkhoven, Gerda Poschmann, Theresia Birkenhauer, Erwin Jans, Stefan Tigges en Karin Nissen-Rizvani zijn daar recente voorbeelden van.¹¹

Er wordt op nieuwe literair-dramatische paradigma’s en de dramaturgie daarvan gereflecteerd, en toch staat men in de beschrijving en de analyse van de teksten in het postdramatische theater nog steeds met de mond vol tanden. De vraag van Erwin Jans,

“Bestaat er zoiets als een postdramatische tekst, (...), en aan welke kenmerken moet een tekst beantwoorden wil hij postdramatisch zijn?”¹²

kent nog nauwelijks het begin van een antwoord.

Dat komt allereerst doordat, wanneer er onderzoek plaatsvindt naar een postdramatische schrijfp praktijk, de beschrijving in de meeste gevallen gaat over een enceneringspraktijk, over hoe er in postdramatisch theater met tekst wordt omgegaan, en veel minder over de tekststructuur zelf, laat staan over schrijfstrategieën en schrijfprocessen.

De tweede reden is, dat door de veranderde functie van de tekst plotseling geheel onduidelijk is geworden wat precies nog de tekst in het theater is. Is de theatertekst een tekstcategorie, een literair genre, of betreft het een containerbegrip?

We zien dat theoretici proberen allereerst een scheiding te maken tussen teksten voor het traditionele dramatische theater en die voor het postdramatische theater. Gerda Poschmann onderscheidt in haar boek *Der nicht mehr dramatische Theatertext* uit 1997 daarvoor 'Dramentext' en 'Theatertext'. In Nederland worden hier de begrippen 'toneelstuk' en 'theatertekst' gebruikt. We weten precies wat een toneelstuk is en hoe het te analyseren, maar een theatertekst?

Kenmerkend voor de 'Theatertext' is voor Poschmann de zogenaamde 'Plurimedialiteit':¹³ de tekst heeft een theatrale component én een literaire: een tekst die ondersteunend aan en voorwaardelijk is voor een encenering, en tegelijkertijd een autonoom literair werk is.

We zien dat terug in het Angelsaksische discours, waarin de dramatekst zowel 'performance' als 'poetry' bevat,¹⁴ hoewel daar niet eens exclusief naar tekst voor het postdramatisch theater wordt gekeken.

Het begrip tekst in een theatervoorstelling is de laatste twintig jaar enorm opgerekt. Steunend op de driedeling van Schechner¹⁵ wordt nu bijna de hele voorstelling als tekst beschreven. Schechner onderscheidt drie soorten tekst in het theater:¹⁶ de *linguïstische tekst* (al het direct talige materiaal), de *enceneringstekst* (alles dat semiotische waarde heeft, alle theatrale tekens), en de *performancetekst* (alle facetten van een voorstelling, inclusief bijvoorbeeld de plaats van het artistieke proces of de plek van de voor-

⁹ Zie Storr 2009, Blattès 2007 en Wunderlich 2001

¹⁰ Ivan Vrambout, 'de banaan die zegt dat ze een appel is' in *Etcetera* Jrg. 21, nr 88, sep.2003

¹¹ Zie Hans Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999; Marianne van Kerkhoven, diverse artikelen in: *Theaterschrift* Nr.1, Kaaithheater Brussel 1991; Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre Analyse* (Theatron Band 22) Max Niemeyer Verlag Tübingen 1997; Theresia Birkenhauer, *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*, Vorwerk 8, Berlin 2005, en ook Bayerdörfer 2007, Jans 2009, Tigges 2008, Nissen-Rizvani 2011, Freeman 2007, Worthen 2005 & 2010, en Swyzen & Vanhoutte 2011

¹² Swyzen & Vanhoutte 2011: 56

¹³ Poschmann 1997:42

¹⁴ Worthen 2010

¹⁵ Die ook door Lehmann gehanteerd wordt, zie ook Swyzen & Vanhoutte 2011:33

¹⁶ En met hem onder anderen Lehmann 2006:85 en Swyzen & Vanhoutte 2011:206

stelling in het sociale veld). In het dramatische theater is de linguïstische tekst dominant, in het postdramatische theater is er ‘verzelfstandiging’ van de taal.¹⁷

Opvallend daarbij is dat de concepten ‘ensceneringstekst’-‘de hele opvoering gezien als tekst’ zoals Fischer-Lichte het noemt – en ‘performance-tekst’ de grootste aandacht hebben gekregen, en dat juist de oprekking van het begrip ‘tekst’ tot gevolg heeft gehad dat de ‘linguïstische tekst’ nauwelijks onderzocht wordt.

Wanneer bijvoorbeeld Hans Thies Lehmann, sprekende over theaterauteur Sarah Kane, zijn inspirerende beschrijving geeft van postdramatisch theater, dan lijkt het in eerste instantie over linguïstische tekst te gaan, maar uiteindelijk verwijst het toch veel meer naar de enceneringstekst:

“Theater is in dit geval niet een theater van protagonisten, maar een theater van stemmen: halve dialogen, proza-lyrische passages, monologen, quasi-wetenschappelijke toespraken op het gebied van de psychiatrie, delen die als het ware als gedichten zijn geschreven, en op twee plaatsen pure getallenreeksen (– taal als wiskundige taal, dus eigenlijk alleen symboolschrift en geen stem –) laten zien, dat hier de zoektocht naar een mogelijke taal tot de grens heeft geleid van taal, betekenis en weergave.”¹⁹

Of is het de bedoeling dat we deze beschrijving serieus nemen en worden hier de structuurkenmerken van de postdramatische tekst benoemd? Een interessante vraag daarbij is die welke theaterwetenschapper en criticus Stefan Tigges stelt:²⁰ zijn het de veranderde postdramatische teksten die tot nieuwe opvoeringsstrategieën hebben geleid, of vraagt de veranderde opvoeringspraktijk om nieuwe postdramatische schrijfstrategieën? Zowel de theorie als de praktijk lijken uit te gaan van het tweede antwoord.

Op het gebied van de theaterschrijfkunst heerst heden ten dage een stille wanhoop. Iedereen lijkt bang het antwoord te moeten geven dat de Duitse theatermaker Heiner Goebbels gaf toen hem gevraagd werd welke kwaliteiten en soorten van theaterteksten zouden kunnen bijdragen aan een hedendaagse opvoeringspraktijk:

“Helemaal geen. In plaats daarvan heel andere tekstsoorten: proza, gedichten, dagboeken.”²¹

Het gevolg is dat theoretici en pedagogen zich er niet aan willen branden en onder het mom van “Anything goes” – oftewel “alle teksten zijn

geschikt voor het postdramatische theater” – menen dat je alleen maar over het toneelstuk iets zinnigs kunt zeggen en niet over de theatertekst. Maar laten we even aannemen dat de geschiktheid van de tekstsoorten die Goebbels noemt om als theatertekst te functioneren geen toeval is, maar in kenmerken van die teksten is terug te vinden. Martin Crimps toneelteksten blijken zich bij uitstek te lenen voor muziektheater, maar zijn daar niet voor geschreven. Samuel Becketts proza is geschikt voor bewegingstheater, terwijl het daar niet voor bedoeld was. De bestaande sociologische en filosofische teksten, die de Duitse regisseur René Pollesch in zijn voorstellingen gebruikt, blijken in het theater perfect te werken.

Als we de geschiktheid van die teksten vanuit *tekstkenmerken* kunnen benoemen, dan kunnen we het schrijven ervan ook trainen en herhalen. Dat gaat veel verder dan tips, wetten of vuistregels; het lijken geheel nieuwe schrijfstrategieën.

Dramaturg Erwin Jans schrijft over teksten in die veranderde theaterpraktijk van nu:

“Interpretaties worden zoveel mogelijk open en meerduidig gehouden. De noties van personage, verhaal, (psychologische) ontwikkeling komen zwaar onder druk te staan of worden helemaal verworpen (...). Binnen deze lijnen zal zich langzaam een nieuwe dramaturgie uittekenen, in intieme samenhang met de theaterpraktijk.”²²

Het is de vraag wat nu eigenlijk een hedendaagse theatertekst is. In het reglement voor de enige echt grote toneelschrijfprijs in de lage landen, de *Taalunie Toneelschrijfprijs*, staat al sinds jaren dat een oorspronkelijk Nederlandstalig toneelwerk wordt bekroond. Men weet blijkbaar precies wat dat inhoudt:

¹⁷ zie Poschmann 1997

¹⁸ Het derde deel van haar *Semiotik des Theaters* noemt Fischer-Lichte ‘Die Aufführung als Text’

¹⁹ Lehmann 2004:28, ‘Just a word on a page and there is the drama; Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater’, in: *Text+Kritik; Theater fürs 21. Jahrhundert* 2004 XI, pag. 28;

“Theater ist hier nicht Theater von Protagonisten, sondern ein Theater der Stimmen: Halbdialoge, prosalyrische Passagen, Monologe, quasi-wissenschaftliche Reden aus dem Bereich der Psychiatrie, förmlich als Gedichte geschriebene Stellen und, an zwei Stellen, reine Zahlenfolgen – Sprache als mathematische Sprache und also eigentlich nur Symbolschrift, nicht Stimme – zeigen an, dass hier die Suche nach einer möglichen Sprache an die Grenze von Sprache, Sinn und Darstellung geführt hat.”

²⁰ Tigges 2008:12

²¹ Uit: Stefan Tigges (red.) *Leibhaftig schreiben, Welten phantasieren*, Berlin 2009, pag. 57;

“Gar keine. Stattdessen eher ganz andere Textsorten: Prosa, Gedichte, Tagebücher”

²² Jans, Erwin, ‘Tussen dialoog en monoloog. De heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen (2), in: *Etcetera* nr. 118, 2009, p.38

“Uitgesloten zijn: vertalingen, adaptaties, teksten voor cabaret en musical, muziek- en poppentheater, en libretti.”

Terwijl het in de Nederlandse theaters wemelt van de boekbewerkingen en dramatiseringen van filmscenario's, en *Ten oorlog*, Tom Lanoyes Shakespearebewerking uit 1999, in 2014 is verkozen tot meest belangwekkende Nederlandstalige toneelstuk, worden adaptaties hier niet als oorspronkelijk toneelwerk beschouwd. Met een bestaande bron als basis valt over de oorspronkelijkheid van die teksten nog te twisten, maar waarom worden bijvoorbeeld libretto en teksten voor poppentheater niet oorspronkelijk toneelwerk genoemd? Zijn die niet voldragen genoeg, of te weinig autonoom? Zijn dat in de ogen van de organisatie en de jury eigenlijk geen echte theaterteksten, teveel een halfproduct, te weinig origineel?

Als de theatertekst een genre is, wat zijn dan haar eigenschappen; als het een containerbegrip is, wat valt er nog binnen en wat niet? Deze vraag naar de aard en het wezen van de theatertekst is uiteindelijk een vraag naar een *poëtica*.

We hebben een poëtica van de linguïstische theatertekst nodig om vast te stellen wat het schrijffproces van die teksten precies inhoudt en vervolgens op welke wijze dit theaterschrijffproces kan worden gestimuleerd, ontwikkeld of aangeleerd.

Door de enorme aandacht voor het postdramatische theater is de theorievorming over de ontwikkeling van de linguïstische theatertekst erg achtergebleven:

“(…), dat verder ontwikkelde, gefundeerde benaderingen van een theorie van de tekst in theater verwaarloosd worden en daardoor praktisch niet tot stand komen.”²³

Birgit Haas geeft daarvoor in haar inleiding van het boek *Dramenpoetik 2007; Einblicke in die Herstellung des Theatertextes*²⁴ een interessante reden. Waar de laatste paar jaar zich kenmerken door een grotere aandacht voor toneelauteurs en een soort hype van nieuwe stukken, een ‘Uraufführungswahn’,²⁵ raken juist daardoor teksten snel in de vergetelheid. Doordat de plek en functie van de theatertekst veranderd is, voelt de auteur zich vaak het vijfde wiel aan de wagen van het theater en het theateronderzoek.

In de Duitstalige theaterwetenschap stond bovendien al veel langer de voorstelling en veel minder de theatertekst centraal als onderzoeksobject. Daardoor is er op dat gebied weinig theorie ontwikkeld, zoals ook Christopher Balme in zijn *Einführung in die Theaterwissenschaft* aangeeft:

“... presenteerde ze (de Duitstalige Theaterwetenschap, NC) vooreerst over de theater-tekst weinig eigen onderzoeksresultaten.”²⁶

Vanuit verschillende discoursen wordt die behoefte naar theorievorming van de hedendaagse theatertekst geformuleerd.²⁷ Hans-Thies Lehmann, die toegeeft dat in zijn *Postdramatisches Theater* bespreking en analyse van het fenomeen tekst weinig aan bod is gekomen, zegt:

“De bijzondere theatersituatie, waarin velen een gemeenschappelijk spreken horen, een situatie, waarin ieder woord zich deelt en vermenigvuldigt, omdat het op zijn minst dubbel geadresseerd is, vraagt veel meer om een complexe (nog uit te werken) theorie van de tekst in het theater, een nauwkeurig onderzoek naar het tekst-woord in het daadwerkelijke theaterproces.”²⁸

Terecht geeft Lehmann aan dat een dergelijke theorie niet ontwikkeld kan worden door alleen op ‘associatieruimte’ in de tekst te wijzen, op de ‘lust van de tekst’ (Roland Barthes) of op de rauwheid ervan (Antonin Artaud), en ook niet door een immanente analyse van de tekststructuur te maken. Dat laatste ontkent voor hem de taal in de theatersituatie, de taal als iets intersubjectiefs.

Dat betekent in mijn ogen dat een poëtica van de linguïstische theatertekst zowel de theatrale als de literaire eigenschappen moet beschrijven. Theoretisch gezien dient die poëtica zowel de werking van de tekst als communicatieve speech-act te bevatten als de immanente analyse van een tekststructuur, oftewel, zoals ik het eerder zei: zowel het ‘performance’-aspect als het ‘poetry’-aspect van de tekst.²⁹

²³ Tigges, Stefan, *Dramatische Transformationen; Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld 2008, pag.9;

“ (...), dass avancierte fundierte Ansätze einer Theorie des Textes im Theater vernachlässigt werden und damit praktisch ausbleiben.”

²⁴ Haas (Hg.) 2009:16/17

²⁵ Haas (Hg.) 2009:16

²⁶ Balme 2003:75; “...legte sie (die deutschsprachige Theaterwissenschaft, NC) zunächst zum Theater-text wenige eigene Forschungsergebnisse vor.”

²⁷ Zie bijvoorbeeld Karin Nissen-Rizvani 2011, Haas (Hg.) 2009 en Erwin Jans in Swyzen & Vanhoutte 2011: 53-69

²⁸ Lehmann 2004:27-28; “Die besondere Theatersituation, in der viele gemeinsam Sprechen hören, eine Situation, in der jedes Wort sich teilt und vervielfacht, weil es mindestens doppelt adressiert ist verlangt viel mehr eine komplexe (noch auszuarbeitende) Theorie des Textes im Theater, eine exakte Erforschung des Text-Worts im wirklichen Theaterprozess.”

²⁹ Worthen 2010

Het is daarbij een uitdaging om het enorme arsenaal van stijlen, talen, genres, en stemmen in de hedendaagse theatertekst in een poëtica te vatten, die herijking van deze tekstsoort mogelijk maakt.³⁰

De noodzaak van dit onderzoek toont zich niet zelden in de manier waarop tot nog toe de begrippen vanuit het negatieve beschreven worden. Er wordt vooral aangegeven waar de hedendaagse theatertekst uit is gebroken, aan welke wetten zij *niet* meer beantwoordt:

“Hoe het ook zij, of hoe men het ook ziet, sowieso valt er werk te verrichten op het vlak van het tamelijk technisch benoemen van de werking van tekst. Hoe zien ‘tekst-theater’ en tekst in het theater eruit wanneer de tekst niet gevormd wordt door een dramatische dramaturgie? Als tekst niet per definitie samenvalt met het drama en zijn attributen (plot, doelgerichtheid, personages, handelingen, tijdsverloop...) waarin zou een bredere opvatting van tekst dan kunnen bestaan en met welke instrumenten zouden we die kunnen benoemen?”³¹

Onderzoek naar de linguïstische theatertekst kent drie complicerende factoren, die zowel in de theaterpraktijk als in het theateronderzoek zorgen voor weerstand.

Allereerst is het van belang te beseffen dat de vraag naar de hedendaagse theatertekst direct samenhangt met de vraag naar het veranderde *auteurschap*.³² Het postdramatische theater kent een veel actievere toeschouwerspositie. De toeschouwer wordt niet alleen niet meer uitgesloten door een gesloten representatie, maar inmiddels ook interactief betrokken bij voorstellingen, hetgeen betekent dat zowel esthetiek als betekenis niet meer exclusief door de makers worden bepaald. De toeschouwers leveren materiaal aan, óók tekstmateriaal, (zoals in het voorbeeld *Sometimes I think I can see you* uit het begin van deze inleiding), zij bepalen hoe lang ze naar een voorstelling kijken en vanuit welke hoek, zij maken keuzes die het verloop van verhaal en voorstelling direct beïnvloeden. Binnen deze actieve toeschouwerspositie wordt de vraag actueel wie het auteurschap van de voorstelling, en dus ook van de linguïstische theatertekst kan opeisen.

Als bij de theatertekst dan bovendien meerdere makers een collage maken van gedeeltelijk bestaande teksten (zoals in mijn voorbeeld van de voorstelling *END* van Kris Verdonck), wie is dan nog de auteur?

In het Angelsaksische discours wordt het postdramatisch theater daarom regelmatig als een directe bedreiging gezien voor de toneelauteur en voor de toneeltekst. In Engeland fulmineert bijvoorbeeld theaterschrijfster en critica Michelene Wandor tegen deze ontwikkeling door te beweren dat het

postdramatische theater het einde betekent van de theatertekst als literaire kunst, en dat de theaterschrijver zijn autonomie zal verliezen en daarmee zijn auteurschap en kunstenaarschap.³³

De Vlaamse theaterwetenschapper Luk van den Dries zegt dat de theaterauteur naar de marge verbannen is, omdat zijn tekst niet langer het epicentrum is van waaruit de voorstelling wordt opgebouwd.³⁴

In de poging van theaterwetenschapster Birgit Haas uit 2007 om een ‘Dramenpoetik’, een poëtica van de hedendaagse theatertekst te beschrijven, viel het haar op hoezeer toeschouwerspositie en auteurschap met elkaar samenhangen. Zij merkt op dat sinds enige jaren de positie van de auteur overal onderzocht wordt, maar dat dat onderzoek bij theater helaas praktisch ontbreekt. Haas’ vragen naar de theaterauteur, de theatertekst, het ontstaan ervan en het belang ervan botsten bij theaterschrijvers op wantrouwen en desinteresse. In de veranderde functie van de theatertekst voelt de theaterauteur zich niet zelden bedreigd in zijn of haar positie.

Een tweede complicatie bij het onderzoek naar de hedendaagse theatertekst hangt hiermee samen en betreft het *verlies van eenheid*. Zoals er bij publiek weerstand kan ontstaan wanneer het geen eenheid kan ontdekken of construeren in wat ze in het theater ziet of hoort, zo ontstaat er een ongemakkelijkheid bij theaterschrijvers en onderzoekers wanneer tekstanalyses zich niet meer kunnen baseren op een achterliggende eenheid. Het is een verdienste van het poststructuralisme geweest om de eenheid van de tekst als illusie te ontmaskeren.

“De eenheid van de tekst is schijn, de illusie ervan het resultaat van conventies. Brecht gaf niet voor niets de voorkeur aan de term ‘stukkenschrijver’, omdat de auteur ‘stuk-werken’ produceert.”³⁵

³⁰ Zie in dit kader ook Lehmann 2004:27: “Angesichts der vielfältigen Spielarten von ‘postdramatischem Theater’ drängt sich vielen die Fragen auf, in welcher Weise das enorme (beinahe grenzenlose) Potential von Sprache, Rede, Poesie, Rhetorik, die tausend Spiele zwischen Sinn und Stimme, Stimmen und Sinnen zur Geltung kommen können in einem Theater, das die Königsrolle des Textes in der Hierarchie der Theaterrmittel abgeschafft hat.”

³¹ Swyzen & Vanhoutte, *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*, 2011: 15

³² Zie daarvoor ook Tigges 2008:12

³³ Zie Micheline Wandor, *The Art of Writing Drama; Theory and Practice*, Methuen Drama, London 2008A

³⁴ in: Swyzen & Vanhoutte 2011:125

³⁵ Lehmann 2004:26; “Die Einheit der Texte ist Schein, die Illusion davon Produkt der Konvention.

Brecht bevorzugte nicht umsonst den Namen ‘Stückeschreiber’, weil der Autor Stück-Werke hervorbringt.”

De derde complicatie is er een die opmerkelijk genoeg de noodzaak van het onderzoek naar de hedendaagse theatertekst benadrukt. Er lijkt zich de laatste jaren na of náast de dramatische toneeltekst en de postdramatische ruimere theatertekst *een derde categorie teksten* te ontwikkelen, die facetten van de eerdere twee in zich dragen. Het is wellicht nog te vroeg om van een nieuwe stroming te spreken, maar het lijkt duidelijk dat deze derde categorie veel voorkomt in het hedendaagse theater, past bij een zich ontwikkelend wereldbeeld en dramaturgie, en vraagt om een inpassing in beschrijving en analyse van de theatertekst.

Als we naar de teksten voor theater kijken, zien we dat postdramatische teksten niet langer louter ‘Versplinteringsfenomenen’³⁶ zijn, maar dat hedendaagse theaterschrijvers met behoud van de postdramatische verworvenheden toch ook weer verhalen willen vertellen. In hun teksten zien we naast processen van ont dramatisering ook *tegelijkertijd* strategieën van her dramatisering plaatsvinden.³⁷

Dit doet vermoeden dat een derde gebied te beschrijven is, waarin de tekst niet meer alleen als fictiebouwwerk gezien wordt (dramatisch), noch als louter gefragmenteerd tekstlandschap³⁸ (postdramatisch):

“Aan de andere kant wordt de vraag opgeroepen, of het theatrale gebruik van taal-materiaal te begrijpen is als een consequente onthechting van het dramatische, of dat hier niet toch – ook al is het alleen in gefragmenteerde vorm – weer (deel) dramatische strategieën worden opgeroepen.”³⁹

Vele hedendaagse theaterschrijvers verwijzen naar datzelfde derde gebied. De Belgische auteur Tom Lanoye zegt bijvoorbeeld:

“Ik ben een post-Heiner Mülleriaan. Dat wil zeggen: ik geloof in drama. Als we het drama per se gaan veroordelen tot een gepasseerd station, dan zou ik vreselijk hartzeer hebben. (...) Dus ja: ik ga op zoek naar nieuwe manieren om drama te schrijven.”⁴⁰

Hij verwoordt hoe hij dramatische teksten probeert te schrijven met de verworvenheden van het postdramatische theater. Lanoye schreef bijvoorbeeld ook stukken zonder personages, zoals het veelgeprezen *De Jossen; Val en revival der samenhorigheid* (2004), dat zowel gespeeld kan worden als monoloog als door een groep van twintig mensen.

Deze derde categorie teksten moet in de poëtica van de linguïstische theatertekst een duidelijke plek krijgen, aangezien deze teksten op een nieuwe manier betekenis genereren.

Na het ‘I own the meaning’ van de dramatische toneeltekst en het ‘no one owns the meaning’ van de postdramatische theatertekst lijken de teksten uit de derde categorie met ‘we own the meaning’ te verwijzen naar een collectief spreken,⁴¹ niet naar een gefragmenteerde apolitieke leegte, niet naar het dramatische verhaal als metafysische oplossing, maar eerder naar een voortdurende dynamische beweging tussen deze polen.

Er is in verschillende domeinen een voorzichtig vermoeden van dit derde gebied te herkennen, zowel in de filosofie, het hersenonderzoek als in technologische ontwikkelingen. Zo is het bijvoorbeeld herkenbaar in een spanning tussen fragmentatie en eenheid, waar onze hedendaagse maatschappij juist met haar diversiteit een antwoord op moet formuleren. De filosoof Fred Evans wijst daar in zijn boek *The Multivoiced Body; Society and Communication in the Age of Diversity*⁴² op een inspirerende manier op:

“We require, in other words, a notion of unity that affirms the very heterogeneity that would appear to solve it.”

Bij zijn bespreking van een boek over de tekst in het postdramatisch theater wijst theaterwetenschapper Klaas Tindemans erop hoe belangrijk het is dat voor de beschrijving van theaterteksten ook nieuwe wereldbeelden worden beschreven.⁴³

Evans beschrijft zo’n nieuw wereldbeeld, waarin eenheid en fragmentatie sámen worden gebracht. Hij doet dat met behulp van het concept *meerstemmigheid* van de Russische literatuurwetenschapper Mikhail Bakhtin.

³⁶ Tigges 2008:11; ‘Zersplitterungsphänomene’

³⁷ De termen komen van Tigges 2008:24

³⁸ Term is van o.a. Lehmann 2006:, gebaseerd op Gertrude Stein. Wordt ook uitgebreid in Swyzen & Vanhoutte 2011 besproken.

³⁹ Tigges 2008:25; “Andererseits stellt sich auch die Frage, ob die theatrale Nutzung von Sprachmaterial als eine konsequente Loslösung vom Dramatischen zu verstehen ist oder ob hier nicht auch wieder – wenn auch nur in fragmentarischer Form – (teil-)dramatische Strategien aufgerufen werden.”

⁴⁰ Theaterschrijver Tom Lanoye in: Johan Reyniers, ‘Tom Lanoye: ‘Ik geloof in drama.’, interview, in: *Etcetera; tijdschrift voor podiumkunsten*, jaargang 29, nr.127, December 2011, p.29

⁴¹ Swyzen & Vanhoutte 2011: 14

⁴² Evans 2008

⁴³ Klaas Tindemans in: *Etcetera; tijdschrift voor podiumkunsten*, jaargang 29, nr.127, December 2011, p.66/67

Om de veranderde theatertekst goed te beschrijven zal ik een poëtica van de linguïstische theatertekst opzetten vanuit datzelfde Bakhtiniaanse concept ‘meerstemmigheid’.

Dit concept biedt de mogelijkheid om diverse wezenskenmerken van de theatertekst te beschrijven en met elkaar in verband te brengen. Daarmee doel ik onder meer op:

- de meerdere assen (tekst tussen personages en tekst tussen het toneel en het publiek)
- de meerdere tekstsoorten (theatrale tekst en literaire tekst, ‘performance’ and ‘poetry’)
- de meerdere tekststijlen en tekstgenres (proza, poëzie, non-fictie teksten, etc.)
- de meerdere theaterdisciplines (binnen een tekst)
- de meerdere verwijzingslagen binnen een tekst (intertekstualiteit)
- de dramatiserende en ont dramatiserende strategieën in een tekst (eenheid en fragmentatie)

Bakhtins concept van meerstemmigheid is tweemaal eerder gebruikt om theater teksten te beschrijven en te analyseren. Deze werken, *Speaking in Tongues; Languages at Play in the Theatre* van Marvin Carlson⁴⁴ en *New Playwriting Strategies; A Language Based Approach to Playwriting* van Paul Castagno,⁴⁵ geven zeker bruikbare aanzetten tot het onderzoek naar de theatertekst, maar beperken zich bij het gebruik van het concept meerstemmigheid tot meer-taligheid (talen en dialecten, Carlson) en tot tekststijlen (Castagno).

Het theaterschrijfproces is veranderd

Wanneer we de hedendaagse theaterschrijfpraktijk bekijken, zien we met John Freeman twee belangrijke aspecten:

- de relatie van de nieuwe dramatekst tot wat in de theaterwetenschap postdramatisch theater en postdramatische dramaturgie is gaan heten;
- de steeds grotere vervlechting van schrijven met de andere theaterdisciplines, van theaterschrijver met theatermaker.⁴⁶

Die vervlechting van schrijven met andere disciplines heeft ook het schrijfproces van de theaterauteur drastisch veranderd. De manieren om die ‘breder’ opvattingen van theatertekst te creëren zijn overduidelijk minder autonoom geworden.

“Het schrijfproces wordt ingebed in een expliciete dialectiek tussen auteur en theatermaker, tussen literaire inspiratie en theatrale praktijk, tussen schrijftafel en scène. De auteur wordt in vele gevallen actief betrokken bij het repetitieproces en van daaruit kan een vruchtbare feedback naar de schrijftafel plaatsvinden.⁴⁷

Het schrijfproces van de auteur vindt steeds meer plaats in directe samenwerking en uitwisseling met de andere theaterdisciplines. In haar boek *De toneelschrijver als theatermaker* heeft dramaturge Daniela Moosmann⁴⁸ laten zien hoe het schrijfproces van theaterauteurs als René Pollesch, Gerardjan Rijnders, Rob de Graaf, Oscar van Woensel, Adelheid Roosen en Arne Sierens niet langer een autonoom proces is dat leidt tot een afgeronde toneeltekst die voorafgaat aan het maakproces van de andere disciplines. Een groeiend aantal theaterauteurs ontwikkelt haar of zijn eigen teksten zelfs in een gecombineerde regisseur/schrijver-rol. Het recente boek *Autorenregie* van Karin Nissen-Rizvani beschrijft en onderzoekt de teksten en de werkwijze van deze kunstenaars.⁴⁹

Een veranderde opvoeringspraktijk heeft duidelijk gevolgen voor de manier waarop de theaterauteur zijn teksten vervaardigt.⁵⁰

Dit veranderde schrijfproces hangt samen met een veranderd concept van auteurschap. Stefan Tigges verbindt ook dit met het concept van meerstemmigheid.

“Interessant in deze context is ook het momentum van het auteurschap, dat zowel ter discussie gesteld wordt, veelstemmig opgeladen kan worden, totdat de oorspronkelijke tekst in de vorm van ‘schrijfsporen’ (Heiner Goebbels) alleen nog maar moeilijk te herkennen is, of – wat vaker het geval is – dat auteurs (Christoph Schlingensief, Falk Richter, René Pollesch, Fritz Kater / Armin Petras) zelf tot performers van hun eigen ‘werken’ worden, die in collectieve, zij het intieme werkprocessen ontstonden. Zij stellen deze teksten, uit verklaarbare redenen alleen onder bepaalde condities ter beschikking voor verdere enceneringen.”⁵¹

⁴⁴ Carlson 2009

⁴⁵ Castagno 2001

⁴⁶ Freeman, 2007

⁴⁷ Jans, Erwin, ‘Tussen dialoog en monoloog. De heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen (2), in: *Etcetera* nr. 118, 2009, p.38

⁴⁸ Moosmann 2007

⁴⁹ Nissen-Rizvani 2011

⁵⁰ Op het symposium ‘Szenisches Schreiben’ op 4 juli 2009 aan de Universität der Künste Berlin zei theaterauteur Eugen Ruge dit ook: “Wat raakt aan de enceneringspraktijk, raakt ook aan de praktijk van de schrijver” (“Was die Aufführungspraxis berührt, berührt auch die Praxis der Schriftsteller.”)

⁵¹ Tigges 2008:12; “Interessant ist in diesem Kontext auch das Moment der Autorschaft, das sowohl in Frage gestellt wird, vielstimmig aufgeladen werden kann, bis der ursprüngliche Text in Form von “Schreibspuren” (Heiner Goebbels) nur noch diffizil identifizierbar ist oder – wie es wiederholt der Fall ist – dass Autoren (Christoph Schlingensief, Falk Richter, René Pollesch Fritz Kater / Armin Petras) selbst zu Performern ihrer eigenen, in einem kollektiven, jedoch intimen Arbeitsprozess entstehenden “Werke” werden und diese aus erklärlichen Motiven für Nachspiele nur bedingt aus der Hand lassen.”

Tigges voegt hierbij nog het voorbeeld van de theatergroep Rimini Protokoll dat een “offene Autorschaft”⁵² hanteert waarbij ze de teksten ontwikkelt samen met mensen, die niet tot het domein van de kunst behoren, maar kenners zijn op het gebied van het thema van de voorstelling, ‘Alltagsspezialisten’, zoals ze genoemd worden.

Het werd een grote rel toen in 2007 aan de op die manier ontstane theatertekst *Das Kapital* de Mühlheimer Theaterpreis werd toegekend. Een werk dat op dergelijke wijze tot stand was gekomen, in co-creatie met vele personen, waaronder een aantal ‘theaterleken’, kon onmogelijk een toneelschrijfprijs krijgen.

De veranderende theaterteksten hebben een andere werkwijze, een ander schrijfproces voor de theaterschrijvers opgeleverd. Nieuwe subgenres ontstaan (teksten voor bewegingstheater, teksten voor nieuwe media, teksten voor muziektheater, teksten voor interactieve verhalen, etc.), nieuwe contexten en nieuwe werkwijzen worden ontwikkeld waarin niet alleen de theatertekst hybride wordt, maar ook het schrijfproces.

In het eerste hoofdstuk beschrijf ik Bakhtins concept van meerstemmigheid, in het tweede hoofdstuk ontwikkel ik met behulp van dat concept een poëtica van de theatertekst, en in Hoofdstuk III leg ik een relatie tussen die poëtica en het *schrijfproces* van de theatertekst.

Het schrijfproces bestaat uit een aantal patronen, manieren van werken, die we schrijfstrategieën noemen. Verschillende stemmen worden aangewend en ingezet. De dynamiek van en de beweging tussen de stemmen vormt de kern van iedere schrijfstrategie en daarmee van het schrijfproces. Een dergelijke beschrijving van het schrijfproces kan aangewend worden voor een productieve schrijfstrategie.

Voor beschrijving en analyse van theaterschrijfprocessen gebruik ik allereerst bevindingen uit creativiteitstheorieën en hersenonderzoek, die aangeven dat denk- en creatieprocessen zich kenmerken door patronen van meerstemmigheid.⁵³

Vervolgens hanteer ik daarbij een schrijfprocesmodel, dat ik ontleen aan het domein van taalbeheersing en cognitieve psychologie.⁵⁴ Dit model is ontwikkeld door twee Amerikaanse cognitieve psychologen, Linda Flower and John Hayes. In hun onderzoek, niet gericht op literair maar op beschouwend schrijven, waren zij de eersten die constateerden dat de fasen van een schrijfproces door elkaar heen lopen en dus recursief zijn. In hun model zijn zowel fases als ingrediënten opgenomen.

De bruikbaarheid van dit model om juist het theaterschrijfproces te beschrijven ligt voor mij in de dynamiek ervan. Het model geeft inzicht in de manier waarop en de dynamiek waarmee de schrijver voortdurend schakelt tussen ingrediënten en fases.

Dat stelt ons in staat de meerstemmigheid uit de poëtica van de theatertekst te vertalen in de beweging tussen de meerdere stemmen in het schrijfproces. De verschillende stemmen in het schrijfproces van de theaterauteur kunnen daarmee blootgelegd en concreet gemaakt worden.

Dit leidt tot een theaterschrijfprocesmodel, waarmee het schrijfproces van alle soorten theatertekst kan worden beschreven en geanalyseerd. Een dergelijke modelmatige beschrijving van een dermate hybride en dynamisch artistiek proces is nieuw binnen de creativiteitstheorie.

De pedagogie van het theaterschrijven is veranderd

In het Duitse theatertijdschrift *Theater der Zeit*⁵² bespreekt Benjamin Wihstutz het boek *Dramatische Transformationen* van Tigges (red.) over hedendaagse schrijf- en opvoeringsstrategieën in het Duitstalige theater. Die bundel bevat ook teksten van de opleiding 'Szenisches Schreiben', een driejarige Bacheloropleiding aan de Universität der Künste in Berlijn. Wihstutz beschrijft daar een herkenbare paradox in de kunstpedagogie: theater en theaterwetenschap zijn al zeer postdramatisch geworden, maar de opleiding en de teksten van de studenten zijn nog klassiek dramatisch. Als men hun teksten leest, aldus Wihstutz, zou je hen toewensen dat ze vaker naar voorstellingen van René Pollesch zouden gaan.

Wanneer zowel de hedendaagse theatertekst als het theaterschrijfproces zo aan verandering onderhevig zijn, wat betekent dat dan voor de wijze waarop theaterschrijvers worden opgeleid?

⁵² Tigges 2008:12

⁵³ Zie bijvoorbeeld Csikszentmihalyi, M., *Creativiteit*, Amsterdam 2004 (1996); Sternberg, R.J. (ed.), *Handbook of Creativity*, Cambridge 1999; Pope, R., *Creativity*, London/New York 2005; Eagleman, D. 'The Brain is a Team of Rivals', in: Eagleman, D. *Incognito; the secret lives of the brain*, New York 2011, p.101-151

⁵⁴ Hayes, J.R. & Flower, L.S. (1980) 'Identifying the organization of writing processes', in: L.Gregg & E.Steinberg (red.) *Cognitive processes in writing: an interdisciplinary approach* Hillsdale, New Jersey 1980; Hayes, J., *A New Framework for Understanding Cognition and Affect in Writing*, Pittsburgh 1996.

⁵⁵ Benjamin Wihstutz in *Theater der Zeit*, juni 2008 Heft nr.6 pag.75

John van Duffel, het huidige hoofd van die Berlijnse theaterschrijfopleiding ‘Szenisches Schreiben’, vraagt zich in 2009 af of de verbreding van de mogelijkheden van de theatertekst en het theaterschrijfproces door het postdramatisch theater niet leidt tot een kunstpedagogische radeloosheid.⁵⁶

Het lijkt alsof de pedagogie van het theaterschrijven nog in nevelen gehuld is. Dat wil niet zeggen dat iedere docent of opleiding maar wat doet, maar dat de onderwijskundige achtergrond of samenhang vaak nogal onduidelijk is.

Van de twee recente topautoriteiten op dit gebied, Michael Wright en Paul Castagno, vindt de een het leren theaterschrijven één groot mysterie en de publicaties erover inconsistent, terwijl de ander klaagt dat de orthodoxie overheerst en de pedagogie nauwelijks aansluit bij de ontwikkeling van het theaterschrijven zelf.

“The pedagogy of playwriting may be one of the great mysteries of all arts training. In fact, many playwriting teachers and playwright practitioners have posited that playwriting cannot be taught. (...) Given that playwriting is taught, *how* is it being taught? Who teaches and what techniques do they use? Which is the best approach? There is little published on the subject of playwriting pedagogy, and what is available is inconsistent.”⁵⁷

“As you are probably well aware, orthodoxy rules in the teaching and development of plays and playwrights.”⁵⁸

Kunstonderwijs in zijn algemeenheid is een edele maar hachelijke onderneming. Hoe ontwikkel je artistieke aanleg, hoe begeleid je de eigen stem, hoe breng je een steeds weer ontwikkelend vakmanschap over? De legitimiteit en kwaliteit van het opleiden van kunstenaars dient steeds weer verantwoord en bepleit te worden. Dat heeft zeker ook met een romantische opvatting over het kunstenaarschap te maken, waarbij creativiteit vooral een kwestie van talent is en je talent niet kunt leren.

Binnen het kunstonderwijs speelt literair of creatief schrijven daarbij nog eens een ondergeschoven rol. Er bestaan fondsen voor podiumkunsten, beeldende kunsten en letteren, maar op de HBO-kunsthogescholen is er naast faculteiten voor muziek, theater en beeldende kunst, geen faculteit taal. Literaire schrijfopleidingen zijn binnen het hoger beroepsonderwijs en universiteiten over de hele wereld zeldzaam. Literair schrijven was altijd al binnen kunstonderwijs een vreemde eend in de bijt en voortdurend blijft de vraag rondzingen ‘Can it really be taught?’,⁵⁹ zoals een boek over creatief schrijven nog in 2007 als titel heeft.

Het schrijven voor theater neemt binnen dat literair schrijven weer een speciale plek in, juist door het feit dat de theatertekst niet een autonoom product is, maar in directe relatie staat tot de andere theaterdisciplines.

In Europa bestaat er maar een handvol meerjarige Bachelor theaterschrijfopleidingen. Opvallend is dat al deze opleidingen ongeveer begin jaren negentig ontstonden,⁶⁰ en dat er de laatste jaren pas analyses en theorievorming over ontstaat.⁶¹ In de Verenigde Staten zijn er nu dertig universiteiten die twee- of driejarige graduate programma's aanbieden voor playwriting, en geen twee zijn hetzelfde.⁶²

Herrington & Brian (2006) vroegen aan theaterauteurs om te beschrijven hoe ze lesgeven in theaterschrijven, en hebben interessante conclusies getrokken en vragen gesteld over de pedagogie van theaterschrijven. Hun titel *Playwrights Teach Playwriting* geeft al de gedachte aan dat in hun visie juist praktiserende theaterschrijvers het vak moeten doceren, en niet bijvoorbeeld dramaturgen, theaterwetenschappers of regisseurs.

Dat hangt mogelijk samen met de algemeen geldende kunstpedagogische opvatting dat het artistieke proces 'gespiegeld' moet worden in het curriculum van de opleiding, en dat dat het beste kan door kunstprofessionals zelf.

Als het curriculum van een theaterschrijfopleiding het schrijfproces moet weerspiegelen, zodat dus het pedagogische proces het artistieke proces weerspiegelt, dan is voor een dergelijke pedagogie een goed begrip en beschrijving van het theaterschrijfproces noodzakelijk. Dat geldt ook voor de visie op het auteurschap. Wanneer in het theaterschrijfproces bijvoorbeeld sprake is van de mythen van het schrijverschap,⁶³ zoals een overidentificatie van de auteur met de tekst, dan kan het niet anders dat ook de pedagogie van

⁵⁶ Symposium *Leibhaftig schreiben – Welten phantasieren* Universität der Künste Studiengang Szenisches Schreiben 3 & 4 Juli 2009. Van Düffel deed deze uitspraak als moderator op 4 juli

⁵⁷ Wright, M., 'Pedagogy of Playwriting; The Transmutable Classroom', in: Fliotsos & Medford 2004:83-84

⁵⁸ Castagno 2001:1

⁵⁹ Ritter & Vanderslice 2007, *Can it Really Be Taught?; Resisting Lore in Creative Writing Pedagogy*, Portsmouth 2007

⁶⁰ 'Szenisches Schreiben', Universität der Künste Berlin (1990), 'Writing for Performance', Dartington School of the Arts (1994), 'Writing for Performance' HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (1992), 'Dramatist School' at Aarhus Theatre (1995). De eerste Master 'Playwriting' in Engeland startte in Birmingham 1989.

⁶¹ onder anderen Wright 2005, Eick 2006, Wandor 2008B

⁶² Herrington & Brian 2006:XX

⁶³ Ik heb dit beschreven in Christophe, N., *Het naakte schrijven; over de mythen van het schrijverschap*, Amsterdam/Utrecht 2007(2003)

theaterschrijven zich daartoe moet verhouden. Wellicht hebben de mythen in het schrijfproces mythen in het pedagogische proces tot gevolg? Misschien is er juist daardoor zo'n grote afkeer van een voorschrijvende pedagogie,⁶⁴ vanuit een romantische angst om daarmee de creativiteit te doden? Ook het merendeel van de instructieliteratuur over theaterschrijven gaat over het schrijven van een well-made play voor een sinds jaar en dag bekende traditionele theaterpraktijk. Zo komt het nog steeds voor dat je in negen van de tien theaterschrijfboeken doodgegooid wordt met plot, conflict, personagebouw en climax. Daarbij maakt het dan nauwelijks uit of je *Practical Hints On Playwriting* van Agnes Platt uit 1920 leest of *The Art of Dramatic Writing* van Lajos Egri uit 1946 dan wel Ger Beukenkamps *De verborgen schrijver* uit 2003. Hoe nuttig die boeken voor theaterschrijvers ook kunnen zijn, ze lijken ervan uit te gaan dat de theaterpraktijk altijd hetzelfde blijft, alsof *good old* Aristoteles nog steeds bepaalt wat theater is, hoe het werkt, en hoe ervoor geschreven moet worden. Dit leidt in die instructieliteratuur tot een pedagogie van gemeenplaatsen en basistips. Schrijven is daarbij 'tot schrijven komen', maar zelden herschrijven, laat staan in theatrale contexten samenwerken.

Wanneer een pedagogie van theaterschrijven het schrijfproces wil weer spiegelen, hoe sluit dan de hybride kunstenaar en zijn hybride theaterteksten aan op het theaterschrijfonderwijs? Als een theatertekst zowel dramatiserende als ont dramatiserende strategieën kent, hoe kan dat worden gevat in een curriculum?

In de wervingstekst voor de gerenommeerde Masteropleiding *Playwriting* aan Kingston University London zie je hoe er getracht wordt zowel het dramatische als het postdramatische theaterschrijfproces in de pedagogie van de opleiding op te nemen:

"Teaching on this course includes a foundation in the traditional writing skills of characterisation, dramatic structure, dialogue and action, and also in collaborative and interdisciplinary creative approaches that go beyond solo and text-based authorship."

In Hoofdstuk IV van dit boek gebruik ik de meerstemmige poëtica van de linguïstische theatertekst (Hoofdstuk II) en het theaterschrijfprocesmodel van het meerstemmige theaterschrijfproces (Hoofdstuk III) als basis voor een aantal ideeën voor een meerstemmige pedagogie van het schrijven voor theater.

Ik implementeer of transporteer daarbij het Bakhtinaanse concept van meerstemmigheid van het product (de theatertekst) naar het proces (het theaterschrijfproces) en daarmee in een pedagogie (de pedagogie van theaterschrijven). Dat is niet eerder gedaan met de ideeën en concepten van Mikhail Bakhtin.

Daarbij hoop ik met behulp van een poëtica van de theatertekst het Angelsaksische en het Duitse theaterwetenschappelijke discours op dit gebied te verbinden, waarbij in het Angelsaksische discours nog een spanning bestaat tussen ‘performance’ en ‘poetry’, tussen dramatisch en post-dramatische tekst, en in het Duitse discours nauwelijks gesproken wordt over de theatertekst maar altijd over de voorstelling, alsof dat zijn manier is om de tekst en de auteur te beschermen.

Allereerst zal ik een poëtica van de linguïstische theatertekst opbouwen met behulp van het begrip ‘meerstemmigheid’. Aangezien het begrip ‘theatertekst’ uitgerekt en radicaal gedynamiseerd is, is het van belang dat deze poëtica zelf ook dynamisch is.

Vervolgens zal ik met behulp van creativiteitstheorieën en het schrijfprocesmodel van Flower & Hayes deze poëtica inpassen in een meerstemmig theaterschrijfprocesmodel.

Product en proces worden hierdoor direct met elkaar samengebracht. De theatertekst wordt óók gezien als proces, en de poëtica van de theatertekst wordt in feite uitgebreid met het theaterschrijfproces.

Het is niet mijn bedoeling een ideaaltypologie te schetsen, want dat is in strijd met het schrijfprocesmodel, dat in essentie een instrument van beschrijving en niet van voorschrijving is. Een ideaaltypologie zou ook leiden tot de bekende didactische fout om kunstpedagogie te bouwen op een ideaaltypologie van een product.

Een poëtica in plaats van een ideaalmodel, een poëtica die dynamisch is, en die bovendien plaats biedt zowel aan de dramatische, de postdramatische theatertekst als aan hybride mengvormen.

Tot slot zal ik een meerstemmige pedagogie van het theaterschrijven beschrijven, die het meerstemmige theaterschrijfproces weerspiegelt.

Dit boek wil recht doen aan de complexiteit van het object en aan de meerstemmigheid ervan. Theaterschrijven kent een ander creatief maakproces en daarmee een andere pedagogie (in kunstvakopleidingen en in instructieliteratuur) dan enig andere wijze van literair schrijven, aangezien het bij

dramaschrijven het toegepast schrijven betreft van een product, dat pas bestaat wanneer het op- of uitgevoerd wordt. Theaterschrijven is een complex proces dat een appèl doet op linguïstische, sociale, cognitieve, creatieve, dramaturgische en ‘problem solving’-vaardigheden.

Dit boek is praktijkonderzoek, want de vraag komt uit de praktijk voort en ook de antwoorden moeten daarin terug kunnen vloeien, dus direct toepasbaar zijn.

Het is echter nauwelijks op te vatten als artistiek onderzoek. Dit onderzoek geeft geen verklaring of analyse van mijn eigen artistieke werk (theaterteksten en hoorspelen), maar hanteert als ondersteuning van mijn argumentatie wel beschrijvingen van mijn theaterschrijfproces alsmede mijn ervaringen als oprichter en hoofd van de BA-theaterschrijfopleiding ‘Writing for Performance’ (1992-2001) aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht.

Mijn ambitie is om dit boek een voorbeeld of case study te laten zijn om actuele kunstproduct-ontwikkeling, het creatieve maakproces en kunstpedagogie te verbinden, en om monodisciplinair vakmanschap en interdisciplinair hybride kunstenaarschap in kunstvakopleidingen samen te brengen. Daarmee is het een beschrijving van meerstemmigheid als basis van het creatieve proces, indachtig de uitspraak de uitspraak van Deborah Haynes:

“Polyphony can (...) be considered a theory of creativity in itself”⁶⁵

Een belangrijk doel van een meerstemmige kunstpedagogie is om de brug te slaan tussen reflectieve en praktische praktijken, tussen denken en doen, tussen filosofie en kunst.

Dit zien we bijvoorbeeld binnen het schrijfonderwijsonderzoek terugkomen als een spanning tussen de *cultural studies approach* (docentgericht, veel analyseren van teksten, veel reflectie en analyse) en de *process pedagogy* (studentgericht, veel schrijven, peer response in de klas).⁶⁶

De meerstemmigheid van reflectieve én praktische praktijken vindt men in het beeld ‘oefenen’ van de filosoof Peter Sloterdijk, waarin beiden samenvallen. De meerstemmige pedagogie doet recht aan wat Peter Sloterdijk beschrijft als de twee naturen van het kunstwerk: ‘volledig ambacht en volledig wonder.’⁶⁷

SCHEMA 1

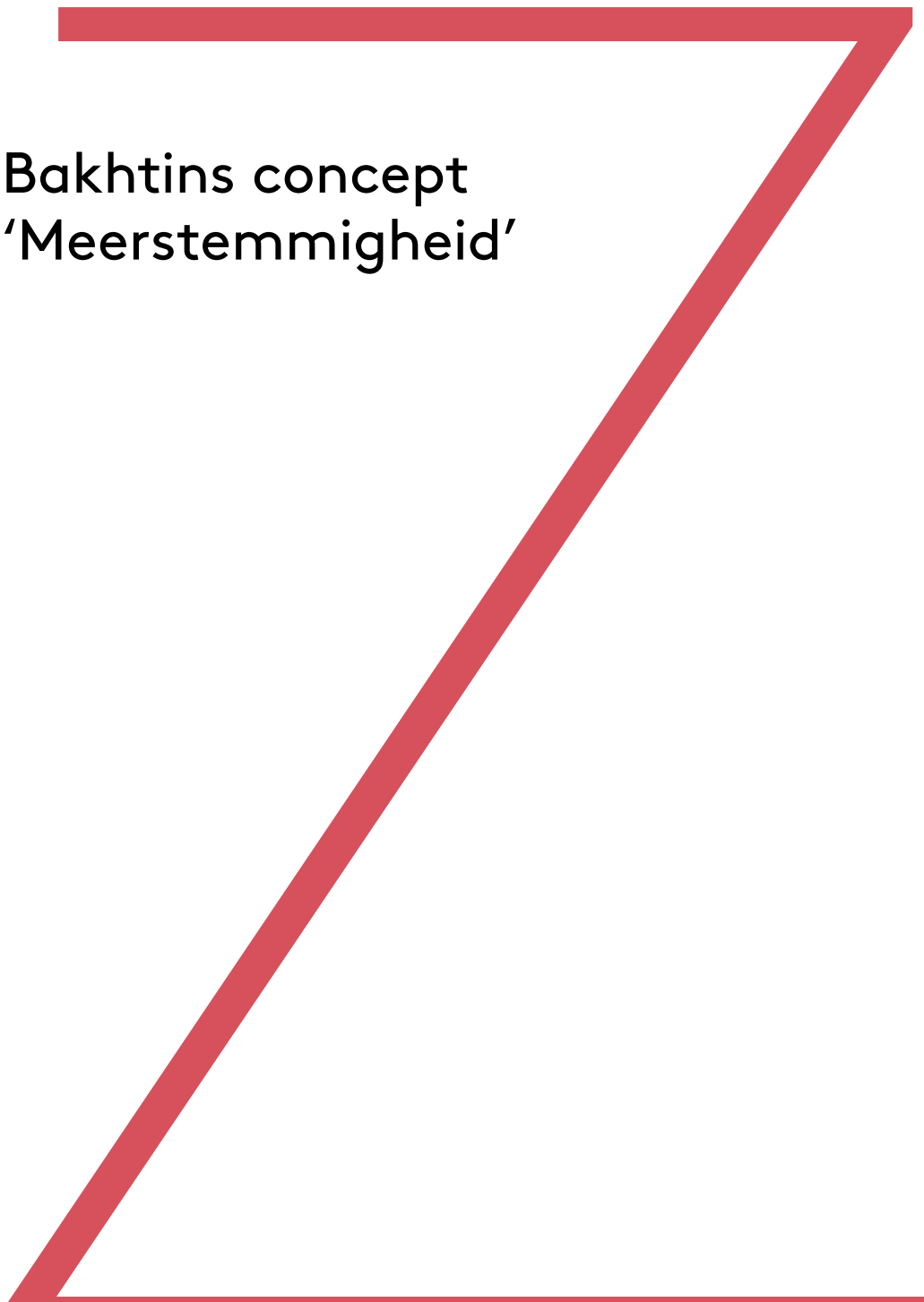
Opbouw Tienduizend Idioten



⁶⁵ Haynes, Deborah, *Bakhtin Reframed*, New York 2013, p.144

⁶⁶ Vandermeulen, C. *Imagining a contact zone for writing process pedagogy and cultural studies*, Nebraska 1995

⁶⁷ Sloterdijk 2011:307

A large, thick red stylized letter 'Z' graphic that serves as a background element. It consists of a horizontal top bar, a diagonal line connecting the top right to the bottom left, and a horizontal bottom bar.

Bakhtins concept
'Meerstemmigheid'

I.1 Stem

“Ik ben mijn hele schrijversleven bezig geweest om mijn eigen stem kwijt te raken.”

Samuel Beckett

Voordat we Bakhtins concept van meerstemmigheid bekijken, komt allereerst de vraag op wat we bij schrijven en speciaal bij het schrijven voor theater eigenlijk onder een ‘stem’ verstaan.

Zijn hele leven werkte de Russische literatuurwetenschapper en filosoof Mikhail Bakhtin⁶⁸ gelijktijdig aan verschillende teksten, en er bestaat een lange lijst titels van boeken waarvoor hij wel een opzet maakte, maar die hij nooit schreef of voltooide. Eén van die werken die er uiteindelijk niet zijn gekomen gaat over de verschillende manieren die schrijvers hebben om hun ‘eigen stem’ te vinden.⁶⁹

Als schrijfdocent en oud-studieleider⁷⁰ van de theaterschrijfopleiding ‘Writing for Performance’⁷¹ kom ik in de vaardigheden en competenties, die een afgestudeerde theaterschrijver dient te bezitten, veelvuldig dit begrip ‘stem’ tegen. Als het gaat om de individuele zeggingskracht van een student, wordt er gerept van ‘de eigen stem’ of ‘de eigen signatuur’ van de kunstenaar. Wanneer een kunstvakopleiding het begrip ‘eigen stem’ in zijn competenties opneemt, bestaat blijkbaar de overtuiging dat je die kunt aanwijzen en kunt ontwikkelen.

In de pedagogie van het schrijven heeft de ontwikkeling van de ‘eigen stem’ een vaste plek. In de Angelsaksische landen bestaan twee kennisdomeinen van schrijfdidactiek. *Composition Studies* onderzoekt hoe schrijven in scholen gedoceerd wordt en *Creative Studies* onderzoekt de kenmerken en de didactiek van het creatief schrijven. In beide domeinen wordt de ontwikkeling van de ‘eigen stem’ als een van de drie centrale tools beschouwd om de ambachtelijke vaardigheden van een schrijver te verbeteren.⁷²

Maar waar hebben we het eigenlijk over wanneer we spreken van de ‘eigen stem’ van een (theater)schrijver? Heeft hij of zij dan een herkenbare stijl, een unieke thematiek of juist een originele benadering?

⁶⁸ 1895-1975

⁶⁹ Todorov 1984:6

⁷⁰ 1992-2001

⁷¹ aan HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht

⁷² Dawson 2005:208. De andere twee tools die Dawson noemt zijn ‘reading as a writer’ and ‘show, don’t tell’

De term 'de stem van de schrijver' wordt in de instructieliteratuur over schrijven, ook in die over theaterschrijven, veelvuldig gehanteerd maar tegelijkertijd nauwelijks gedefinieerd, laat staan geproblematiseerd.⁷³ In zijn *Playwriting Seminars 2.0* bijvoorbeeld omschrijft Richard Toscan de stem nietszeggend breed als "the way playwrights put words on paper"⁷⁴ maar benadrukt wel dat het precies dát is waar literaire agenten, regisseurs en theatergezelschappen naar op zoek zijn. Juist in theater is die eigen stem blijkbaar belangrijk. Toscan zegt, dat in scenarioschrijven de plot nog belangrijker is dan de eigen stem, maar "In theatre, voice rules."⁷⁵

De stem als stijl

De oorsprong van het gebruik van het concept stem ligt in het klassieke onderscheid tussen het poëtische en het dramatische: de schrijver koos ervoor om een personage te laten spreken (in het toneelstuk) of juist zichzelf (in het gedicht).

Behalve de veronderstelling dat het theaterwerk geen eigen stem zou bevatten (het is óf het een óf het ander) zien we dat hier de stem verwijst naar de keuze van de schrijver voor het genre of de tekstsoort.⁷⁶

Vervolgens werd in het schrijven de stem vooral synoniem met stijl. In de late 18e eeuw noemde men de intrinsieke kwaliteit van een stem 'stijl' en werd dat direct een teken van het individuele genie van de auteur. De Engelse dichter Samuel Coleridge sprak op deze manier over de herkenbaarheid in de taal van Shakespeare, en dat die individuele herkenbare stijl duidelijk maakt, dat hier de schrijver aan het woord is. Dit is het concept van de 'poet's voice' als stijl.

Ook bij het schrijven voor theater wordt het vinden van een 'eigen stem' vaak gelijkgesteld aan het ontwikkelen van een individuele stijl.⁷⁷

Bij de theaterstukken van de Oostenrijkse auteur Thomas Bernhard spreken alle personages in dezelfde monotone, herhalende monologen. Die structuur van praten wordt als Bernhards eigen stem gezien.

We treffen deze opvatting van het concept stem bijvoorbeeld ook aan in de bespreking door Jennifer Young van David Mamets toneelstuk *American Buffalo*, waarin vormkenmerken als ritme, beats, metrum, imitatie en herhaling 'stemmen' genoemd worden, die samen de individuele stijl van de schrijver bepalen.⁷⁸ Stem is hierbij een metafoor voor stijlmiddelen.

Uit dit idee van de stem als stijl komen romantische opvattingen over creativiteit en schrijverschap voort, die tot op de dag van vandaag de basis vormen van de *Creative Writing pedagogy*, die zo hamert op het vinden van

een ‘eigen stem’. Of zoals Dorothea Brande schrijft in het oerboek van het creatief schrijven:⁷⁹

“The important matter is to find your own style, your own subjects, your own rhythm, so that every element in your nature can contribute to the work of making a writer of you.”

De stem als expressie

Daarnaast wordt de stem vaak voorbehouden aan dat wat de tekst te zeggen heeft, aan de thematiek of de boodschap ervan. Wanneer Nobelprijswinnaar Bob Dylan met zijn liederen ‘the voice of a generation’ genoemd wordt, bedoelen we niet zozeer de individuele technische stijl van zijn liederen, maar toch in de eerste plaats de inhoud die zijn teksten willen overbrengen. Tegelijk wordt in die uitspraak onmiddellijk de stem van de liederes gelijkgesteld aan de identiteit van Dylan zelf.

Stem wordt metafoor voor expressie.

Veel taaltheorieën ondersteunen het idee, dat er eerst een innerlijk gevoel of innerlijke gedachte is, die vervolgens door taal tot expressie wordt gebracht. Linguïst Ferdinand de Saussure bijvoorbeeld bouwde zijn hele taaltheorie op de notie dat het spreken voorafgaat aan het schrijven en dat dat spreken direct toegang heeft tot het Zelf, een Zelf dat spontaan is.

De Franse filosoof Roland Barthes noemde deze ‘stem van expressie’ echter een ‘demon’, aangezien hij het een cultureel waanidee vond dat de woorden op papier uitdrukking geven aan de gedachte en “de stem van degene die ze neerschrijft”.⁸⁰

⁷³ Shaw 2010:4

⁷⁴ Toscan 2011 (iKindle Book)

⁷⁵ Toscan 2011 (iKindle Book)

⁷⁶ Dawson 2005

⁷⁷ Brande 1983 (1934):139, Dawson 2005:107

⁷⁸ beschreven in: Weir 2006:7

⁷⁹ Brande 1983 (1934):139

⁸⁰ Pieters 2004:10

Jacques Derrida, net als Barthes behorend tot de Franse post-structuralisten, heeft dit idee van de taal als expressie van een innerlijk gevoel of innerlijke gedachte, met de grond gelijk gemaakt: we doen alsof de taal die we gebruiken direct ons innerlijk weergeeft, er een expressie van is, maar er is zoveel kunstmatigheid en vorm in de taal, dat zelfs ons spreken helemaal niet spontaan is, en ook als een vorm van schrijven is op te vatten.⁸¹ Wanneer we tegen onze geliefde 'ik hou van jou' zeggen, of die zin neerschrijven in een liefdesbrief, is dat dan de expressie van ons gevoel, of citeren we op dat moment tegelijkertijd ook al die eerdere momenten, waarop we zagen hoe die zin in films en boeken, in onze eerdere relaties en in ons gezin thuis gebruikt en uitgesproken werd. Als we elk woord en het gebruik ervan van anderen hebben geleerd en overgenomen, dan dringt de vraag zich op: wie spreekt er eigenlijk wanneer we spreken? Wie schrijft er eigenlijk wanneer we schrijven? Is het ons innerlijk waar we expressie aan geven? Zijn wij het Zelf of worden we, zoals Derrida het verwoordde, bij iedere taaluiting 'gesouffleerd', alsof we een acteur zijn, die een tekst van een ander uitsprekt?⁸²

Het idee van de stem als expressie van ons innerlijk wordt, juist door de focus op het hyperindividuele, vaak in verband gebracht met inspiratie: het mysterieuze en magische proces van een stem die tot ons komt en ons dicteert. Maar terwijl het om de expressie van ons innerlijk gaat, hebben velen (zoals Keats, Thackery, Goethe, Dickens, Eliot, Stevenson) het proces van inspiratie beschreven alsof het materiaal van buiten tot ons komt. William Blake spande hierin de kroon. Die zei dat hij niet meer was dan een secretaris, die de zinnen opschreef die hij doorkreeg. Zijn gedicht 'Milton' zou hij met tientallen regels tegelijk letterlijk hebben doorgekregen, hoewel later bleek dat hij zijn gedichten wel degelijk grondig en veelvuldig herschreef.⁸³

Binnen *Composition Studies* en *Creative Studies* bestaat al decennialang een verhit debat over welke van de twee stemmen, stijl of expressie, de echte 'eigen stem' is en waar de schrijfpedagogie zich dus op zou moeten richten. Die strijd is uitgebreid terug te vinden in de zogenaamde instructieliteratuur, de boeken over schrijven.⁸⁴

Het kamp dat de stem als expressie ziet, in de Verenigde Staten gelabeld als *expressionist composition theorists*, beschouwt de stijl puur als 'text production' en helemaal niet als stem. De expressie is de inhoudelijke stem, omdat zij de betekenis bepaalt van de tekst en van wat die tekst te zeggen heeft. De expressie is zoals het genoemd wordt 'meaning-making'.⁸⁵ Mikhail Bakhtin is een van degenen geweest die hebben betoogd dat bete-

kenis juist niet naar de ‘innerlijke expressie’ verwijst, maar ontstaat in de sociale communicatie, in de uitwisseling, in het zogenaamde *discours*:

“Anything that does not respond to something seems meaningless to us; it is removed from dialogue.”⁸⁶

De stem als identiteit

Er zijn vele pogingen gedaan om de strijd tussen ‘stem als stijl’ en ‘stem als expressie’ te slechten. Een mooi voorbeeld daarvan is het onderzoek van Cathi Shaw naar de stem in het wetenschappelijk schrijven. Volgens Shaw⁸⁷ is de scheiding tussen stijl en expressie kunstmatig, aangezien de stem van de expressie ten onrechte gezien wordt als enkel een innerlijke stem, door de Russische psycholoog Lev Vygotsky⁸⁸ ‘inner speech’ genoemd, wat zou suggereren dat een gedachte bewust in tekst wordt omgezet (‘text = verbal thought’). Dit ontkent volgens Shaw echter de invloed die het sociaal-historische veld waarin we leven heeft op zowel onze gedachten als onze taal. Haar betoog rekt wel terecht het begrip expressie op, maar geeft uiteindelijk toch niet aan waar we ‘de eigen stem’ van de schrijver dan wel moeten positioneren.

Volgens mij kan het hier helpen de stem als metafoor zelf ook serieus te nemen: we spreken van de ‘stem van een generatie’, niet van de ‘signatuur van een generatie’. Stem is een lichamelijk beeld, dat verwijst naar spreken, en daardoor naar een directe uitwisseling in het moment. Het woord ‘stem’ roept eigenlijk een ‘pratend’, levend mens op, een *identiteit*. Met een tekst wordt een spreker opgeroepen, gebouwd, sterker nog: geïnstalleerd. Wanneer we van ‘stem als stijl’ en ‘stem als expressie’ even naar ‘stem als identi-

⁸¹ Derrida zegt: ‘Er is altijd een schrijven in het spreken’, zie Hunt & Sampson 2006:31

⁸² Zie het prachtige artikel over theatermaker Antonin Artaud, dat Derrida in 1967 daarover schreef: ‘La Parole Soufflée’, in: Jacques Derrida, *Writing and Difference*, London 2004 (1978), p.212-246.

⁸³ Zie Chandler 1995:63

⁸⁴ Een mooi voorbeeld in deze strijd is Kate Grenville’s *The Writing Book; A Workbook for Fiction Writers*, Crows Nest 2010 (1999)

⁸⁵ Elbow 2000, Shaw 2010

⁸⁶ Bakhtin, *Speech genres* 2010:145

⁸⁷ Adjunct Professor aan de University of British Columbia Okanagan. Ik verwijs naar haar artikel ‘Writer’s Voice: The Gateway to Dialogue’, in: *SFU Educational Review*, Volume 4 (2010, p.4-12)

⁸⁸ Vygotsky 1986:225

teit' gaan, dan is opnieuw de vraag gerechtvaardigd: wie spreekt hier eigenlijk? Wie schrijft hier eigenlijk?

Bij het bekijken van het begrip stem vanuit de identiteiten die erdoor worden geïnstalleerd, is het van belang dat we de stem die door de tekst wordt opgeroepen niet verwarren met de werkelijke fysieke schrijver van die tekst. In zijn beroemde essay *De dood van de auteur* onderscheidt Roland Barthes in een verhaal van Honoré de Balzac drie stemmen: de held/het personage, de persoon Balzac en de schrijver Balzac. Hij maakt hier een duidelijk verschil tussen aan de ene kant de drie identiteiten die door de tekst opgeroepen worden, en aan de andere kant de fysieke schrijver zelf. Het is in zijn ogen onterecht wanneer een lezer van een tekst denkt te luisteren naar de stem van degene die de woorden aan het papier heeft toevertrouwd.⁸⁹

Deze driedeling van Barthes uit 1967 lijkt overigens op de verdeling die de Engelse dichter T.S. Eliot eerder die twintigste eeuw maakte. Eliot beschrijft wie er spreekt in de poëzie: de stem van het personage, de stem van de dichter die tot de lezer spreekt, en de stem van de dichter die spreekt tegen zichzelf of tegen niemand in het bijzonder.

Laten we deze drie identiteiten die door een tekst worden opgeroepen apart bekijken.

1. Stem van het personage

Zeker bij het schrijven voor theater wordt er vaak voor gepleit, dat ieder personage op toneel een andere, eigen manier van praten heeft. Dit specifieke taalgebruik draagt bij aan de geloofwaardigheid van het personage, aan het idee dat hier een samenhangende, levensechte identiteit mee wordt opgebouwd.

Dit staat lijnrecht tegenover het voorbeeld dat ik gaf over de stukken van Thomas Bernhard, waarin alle personages juist hetzelfde taalgebruik hebben. Daarbij krijg je het idee, dat daarmee het taalgebruik én de identiteit van een schrijver wordt opgeroepen. Het personage is, zoals theaterauteur Oscar Wilde zei:

"(..) a thing we construct to present ourselves to others"⁹⁰

Uitgaande van de 'stem als personage' is het, juist bij de dialoog die centraal staat in het dramatische theater, interessant dat de verschillende personage-stemmen sámen weer een stem van de schrijver lijken op te roepen, vergelijkbaar met de uitspraak die roman- en scenarioschrijver Hanif Kureishi doet in zijn boek *Dromen en daden; gedachten over schrijven*:⁹¹

“De schrijver probeert (..) niet om zijn stem te vinden, alsof hij zoiets zou kunnen vinden, maar ontdekt allerlei toonaarden en de talloze houdingen van waaruit je kunt schrijven zonder je met één daarvan volledig te identificeren.”

Het snel weer linken van de ‘stem van het personage’ aan die van de schrijver is onterecht, zeker als we ons – in het theater – afvragen wie eigenlijk de auteur is van een personage: de toneelschrijver, de regisseur, de acteur, of zelfs ook het publiek? Dick McCaw ziet in zijn recente boek *Bakhtin and Theatre* deze vraag als de centrale esthetische en ethische kwestie in het hedendaags theater.⁹²

2. Stem van de verteller

Paul Dawson toont in zijn boek *Creative Writing and the New Humanities* aan hoe de stem in een tekst in de eerste plaats een narratief concept is, waarin een identiteit van een verteller van het verhaal wordt opgeroepen:

“Voice, in this formulation, has nothing to do with an authorial selfhood, but is the narrating instance which structures a literary work. The voice of a work is not that of the author, but of the narrator, and this separate from the point of view.”⁹³

Dawson baseert zich vooral op het werk van de Franse literatuurwetenschapper Gerard Genette, die zegt dat de meeste studies over taal en literatuur lijden aan een verwarring tussen begrippen als ‘point of view’, ‘expression’ ‘authorial selfhood’ aan de ene kant, en een verhalende instantie aan de andere kant, die hij de ‘werkelijke’ stem noemt.⁹⁴

Dawson geeft aan, hoe juist in het licht van ‘de stem als verteller’, de eerdere concepten ‘stem als stijl’ en ‘stem als expressie’ aan elkaar worden gekoppeld.

⁸⁹ Pieters 2004:8. Deze notie is met name ook door filosoof Paul Ricoeur in diens essay *Wat is een tekst?* uitgewerkt

⁹⁰ Dit lijkt op de uitspraak van Mikhail Bakhtin hoe we onszelf als een ander verpakken: “we present I as other”, geciteerd in McCaw 2016:16

⁹¹ Kureishi 2003:258

⁹² McCaw 2016:32

⁹³ Dawson 2005:109

⁹⁴ Genette 1972:186

"We have, then, an oscillation between the expressivist notion of voice as the authorial guarantee of a work, evident in its style, and the narratological notion of voice as a structural element of narrative, translated in the workshop as a technical choice made by writers."⁹⁵

3. *Stem van de schrijvende*

Wendy Bishop en David Starkey⁹⁶ beschrijven in 2006 inzichtelijk hoe er in een tekst altijd een suggestie gecreëerd wordt van een identiteit áchter de personages – zelfs achter het 'ik'-personage – en ook achter de verteller:

"We have the sense of a pervasive presence, a determinate intelligence and moral sensibility, who has selected, ordered, rendered, and expressed these literary materials in just this way".⁹⁷

Hier wordt van de stem een identiteit gemaakt, die bewust en gericht de tekst heeft vervaardigd. We lezen een tekst en projecteren er een persoon op die er achter zit en die alles precies zo in samenhang besloten en gemaakt heeft. In die constellatie wordt de stijl vaak als bewust en de expressie als onbewust onderdeel van het schrijven beschouwd.

Paul Dawson geeft aan dat deze stem als autonoom subject, als schrijvers-identiteit, nog altijd stoelt op een traditioneel humanistisch mens- en wereldbeeld.⁹⁸ Het gevolg daarvan is dat die stem, die als een identiteit achter de tekst wordt gepresenteerd, direct vereenzelvigd wordt met de fysieke, levende schrijver.

Dat leidt bijvoorbeeld tot uitspraken als die van Tom Romeno in zijn schrijfboek *Crafting authentic voice*:

"(voice is) ..the writer's presence on the page".⁹⁹

De 'stem van de schrijvende' verwijst echter niet naar de levende schrijver,¹⁰⁰ maar naar een creërende identiteit, en daarmee eerder naar een *schrijfproces*, naar een moment waarin keuzes werden gemaakt, waar de acties waarover in het citaat van Bishop & Starkey wordt gesproken, ook daadwerkelijk werden uitgevoerd en plaatsvonden in de tijd. De schrijver Coetzee noemt in een kort essay over schrijven die stem van de schrijvende "the agent of the action".¹⁰¹

De 'stem van de schrijvende' roept eerder een *handeling* op dan een identiteit, vandaar mijn keuze voor het woord 'schrijvende' in plaats van het verwarrende 'schrijver'. Bij de stem komt steeds weer de vraag op, die Jürgen Pieters als de kernvraag van Barthes' oeuvre omschreef: "Wie spreekt er in

deze tekst?”.¹⁰² Wanneer de stem echter niet zozeer een identiteit maar een schrijfproces oproept, verandert de vraag in: “Wie spreekt er in dit schrijfproces?”

In haar schitterende boek *Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jaques Derrida, and Gilles Deleuze* geeft Sarah Gendron vele voorbeelden in het werk van Beckett van verhalen die geen duidelijk beginpunt hebben of, zoals in de roman *Molloy*, vele malen opnieuw beginnen. Het werk toont daarmee meerdere mogelijke verhaallijnen naast elkaar. Daarmee worden in de verbeelding meerdere werkelijkheden tegelijkertijd getoond.¹⁰³ De tekst verbeeldt in die veelvoud van mogelijke verhaallijnen ook het schrijfproces van een auteur, die twijfelt en tot een keuze moet komen:

“The writer’s doubts, hesitations, and changes of opinion – all an inevitable part of the writing process and yet traditionally concealed from the reader – are highlighted in the trilogy.”¹⁰⁴

In haar boek *J.M.Coetzee: Countervoices* noemt Carroll Clarkson deze stem van de schrijvende ‘the implied author’, en ook zij onderscheidt de drie identiteiten die door de tekst worden opgeroepen, en beschouwt die stemmen als de kern van schrijven:

“(...) the playing off of the countervoices raised by the creation of fictional characters in relation to each other, in relation to the voice of the narrator, and ultimately, in relation to the implied author that they affirm.”¹⁰⁵

⁹⁵ Dawson 2005:109

⁹⁶ Bishop & Starkey, *Keywords in Creative Writing*

⁹⁷ Bishop & Starkey 2006:152

⁹⁸ Dawson 2005:108

⁹⁹ Romeno 2004:5

¹⁰⁰ Zoals Nobelprijswinnaar J.M.Coetzee in zijn proefschrift over die andere Nobelprijswinnaar Samuel Beckett schrijft: “The author-narrator cannot of course be identified with the historical Beckett.”. Zie Clarkson 2013(2009):81

¹⁰¹ J.M.Coetzee, ‘A note on Writing’, geciteerd in Clarkson 2013(2009):88

¹⁰² Pieters 2004:23

¹⁰³ Je ziet dat bijvoorbeeld ook heel mooi in de film *Lola rennt* uit 1998 (scenario en regie: Tom Tykwer) waarbij hetzelfde verhaal drie keer achter elkaar op een totaal andere manier verteld wordt

¹⁰⁴ Gendron 2008:72

¹⁰⁵ Clarkson, 2013 (2009):77

De drie stemmen die opkomen wanneer we kijken naar 'de stem als identiteit' – die van personage, van verteller, en van schrijvende – lijken ieder in zichzelf weer de 'stem van expressie' en 'de stem van stijl' te bevatten en te combineren.

Toch heb ik het idee dat deze drie stemmen niet alle identiteiten bevatten die er in een tekst worden opgeroepen. Er zijn aanwijzingen, dat er wellicht nog een vierde identiteit is, die ik hier de 'stem van de onpersoonlijke schrijver' noem.

4. *Stem van de onpersoonlijke schrijver*

Op 4 april 2006 had jeugdtheatergezelschap *Het Syndikaat* prozaschrijver Kader Abdollah uitgenodigd om in het Rozentheater in Amsterdam te spreken over de persoonlijke eigen stem van de schrijver. Tot verbazing van het publiek wees Abdollah daarbij in een gloedvol betoog keer op keer op het belang van het lichaam. Onder besmuikt gelach van de toehoorders sprak hij:

"Wees niet bang voor je eigen stem. Je moet naar je lichaam luisteren. Dat is alles wat nodig is."

Kenmerkend onderdeel van de stem, wanneer we haar weer even als metafoor benaderen, is de onmiddellijkheid van het spreken; de toon en de klank, die het lichaam meegeeft aan de woorden. We weten juist in het theater hoezeer de betekenis van woorden bepaald wordt door die toon, door die lichamelijke verwerking van de taal.

Celia Hunt en Fiona Sampson geven in *Writing, Self & Reflexivity*¹⁰⁶ aan dat iedere tekst verwijst naar die lichamelijke component, en dat daarmee een soort 'bodily sense of self' wordt opgeroepen. In een tekst herkennen we dat vaak juist in bijvoorbeeld gestotter, gestamel, in minimalisme of eindeloze herhaling, in onzintaal of zeer zintuiglijke beelden. Op alle plekken in een tekst waar taal en betekenis *lijkt* te worden afgebroken, ontstaat deze wat Wesling & Slawek 'minimal voice' noemen.¹⁰⁷

Terwijl we als schrijver zo vaak het tragische gevoel kunnen hebben, dat wat we schrijven nooit direct samenvalt met ons lichaam, blijft datzelfde lichaam toch spreken in onze teksten, of we het nou willen of niet. Die stem van het lichaam, die minimal voice, lijkt niet te verwijzen naar een persoon, maar eerder naar een *onpersoonlijke identiteit*. Of, zoals Nicholas Royle omschrijft in zijn boek over Derrida, bij de beschouwing over diens ideeën over taal en schrijven:

"(..) impersonal ghostliness in the voice."¹⁰⁸

Ook Wesling & Slawek¹⁰⁹ noemen dit een *impersonal voice*.

Het is opvallend dat precies dit concept van een vierde identiteit, die opgeroepen wordt door een tekst – de ‘stem van de onpersoonlijke schrijver’ – weerspiegeld wordt in recente beschouwingen over de ontwikkeling in het theater. In zijn boek *Postdramatic Theatre* geeft Hans-Thies Lehmann aan dat er in het theater tegenwoordig heel anders tegen stem wordt aangekeken:

"The reality of the voice itself is thematized. It is arranged and made rhythmic according to formal musical or architectonic patterns; through repetition, electronic distortion, superimposition to the point of incomprehensibility; the voice exposed as noise, scream and so on; exhausted through mixing, separated from the figures as disembodied and misplaced voices."¹¹⁰

Hier geeft Lehmann aan hoe de enceneringsstrategieën helpen om de voice los te halen van de expressie, los van het drama van een personage. Deze enceneringstechnieken, zoals herhaling, versnelling en verheviging, zijn ook te lezen als ont dramatiserende schrijftechnieken.¹¹¹

Lehmann laat zien hoe door dit andere, vaak elektronische gebruik van de stem op het toneel, ook de identiteit verandert, die door die stem wordt opgeroepen: niet meer een mens wordt opgeroepen (een personage, een verteller, of een schrijvend subject), maar een onpersoonlijke, lichamelijke instantie, die wél iets zegt en óók betekenis oproept:¹¹²

"(..) behind the slogans the scream of the body, behind the subjects the vocal signifiers. It is not 'I' but 'it' that is speaking, namely through/as a complex machinized composition."

¹⁰⁶ Zie Hunt & Sampson 2006:28-36

¹⁰⁷ Wesling & Slawek, *Literary Voice*, Albany 1995

¹⁰⁸ Geciteerd in Hunt & Sampson 2006:31

¹⁰⁹ Wesling & Slawek 1995: 167-168

¹¹⁰ Lehmann 2006:149

¹¹¹ Ik ga daar verder op in in Hoofdstuk III

¹¹² Lehmann 2006:149, cursivering van mij, NC

De centrale filosofische vraag, die we bij het beschrijven van de stem van de tekst tegenkomen – “Wie spreekt er hier?” – zien we in het hedendaagse postdramatische theater terug als een letterlijk theatrale vraag, die als theatermaker en als theaterauteur beantwoord moet worden.¹¹³ Als een tekst op het toneel niet meer noodzakelijkerwijs naar een personage verwijst, wie spreekt er dan?

De eigen stem

Wanneer we in het debat over ‘de eigen stem’ van een tekst de heftige strijd zien tussen aan de ene kant ‘de stem als expressie’ en ‘de stem als stijl’, en aan de andere kant tussen alle vier soorten identiteiten die door een stem worden opgeroepen, dan lijkt dat ook te maken te hebben met de term ‘eigenheid’ die in het begrip ‘eigen stem’ te vinden is.

‘Eigenheid’ brengt snel het begrip ‘authenticiteit’ in het debat, een bijna moreel oordeel over wat waar is en echt. Een ‘authentiek dichter’ wordt in het woordenboek synoniem geacht aan ‘oorspronkelijk’ en ‘waarachtig’, misschien juist omdat de andere betekenis van het woord ‘authentiek’ zoals in “een authentiek document”, ook verwijst naar het ‘echte’ en het ‘onvervalste’.

Op deze manier wordt de expressie in het schrijven als ‘eigen’, ‘waarachtig’, en ‘oorspronkelijk’ gezien, en de stijl in het schrijven als ‘kunstmatig’ of ‘onecht’.

Die neiging om het ‘eigen’ van de ‘eigen stem’ als echt en oorspronkelijk te beschouwen, heeft invloed op hoe we tegen het fenomeen stem aankijken. Morley schrijft:

“Voice is a three-way metaphor: for writing as you speak, for writing as you speak at your best, for writing with rigor, stripping away everything”¹¹⁴

In dit citaat zien we hoe de ‘eigen’ stem als echtheid wordt neergezet: je eigen stem spreekt blijkbaar pas als je op je best schrijft, of juist op zijn ‘kaalst’. Het ‘stripping away’ suggereert, dat wanneer al de overvloedige tekst weggehaald is, dat *dán* pas de oorspronkelijke stem klinkt.

Z de auteur’ beweert Roland Barthes dat het schrijven altijd gepaard gaat met “de vernietiging van elke stem, van elke oorsprong”.¹¹⁵ Juist door het schaven aan een tekst, het herschrijven, het stileren, kortom: het gebruiken van de taal, wordt volgens Barthes automatisch een tweede stem geïnstalleerd.

Barthes suggereert in zijn artikel dat de ‘stem’ van de tekst niet meer naar één subject verwijst, maar naar *meerdere* identiteiten. Hij beschrijft het schrijfproces met het woord ‘composite’, dat er voor zorgt dat het idee van één schrijvende identiteit aangetast wordt. Rokus Hofstede vertaalt dat proces met ‘meerledig’¹¹⁶ en J.F.Vogelaar in 1981 nog pregnanter met ‘samengesteld’:¹¹⁷

“Schrijven is het onzijdige, het *samengestelde*, het indirecte waarin ons subject verloren gaat, te beginnen met die van het lichaam dat schrijft.”

In de oorspronkelijke Engelse tekst – de tekst van Barthes verscheen eerst in het Engels en daarna pas in het Frans – staat opeens iets expliciets over stemmen, dat in de Franse tekst verdwenen is:

“(..) *all writing is itself this special voice, consisting of several indiscernible ('onzichtbare', NC) voices, and that literature is precisely the invention of this voice, to which we cannot assign a specific origin: literature is that neuter, that composite, that oblique into which every subject escapes, the trap where all identity is lost, beginning with the very identity of the body that writes.*”¹¹⁸

¹¹³ Zie bijvoorbeeld Lehmann 2006:150, maar ook het artikel van Daniela Moosmann: ‘In mijn theater geen personages’, interne publicatie HKU 2008

¹¹⁴ Morley 2007:143

¹¹⁵ Barthes 2004:113

¹¹⁶ “Het schrijven is die neutrale, *meerledige* (cursief van mij, NC), onrechtstreekse activiteit waarin ons eigen subject wijkt, het zwart-wit waarin elke identiteit teloor gaat, om te beginnen die van het lichaam dat schrijft.”, Rokus Hofstede 2004

¹¹⁷ In Raster 1981:38

De Duitse vertaling verwijst nog meer naar het gefragmentariseerde, meervoudige subject: “Die Schrift ist der unbestimmte, *uneinheitliche*, unfixierbare Ort, wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiss, indem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers.” Vertaling: Matias Martinez in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Jannidis, Lauer, Martinez & Winko (ed.) 2000:185

¹¹⁸ Cursivering van mij, NC. ‘The Death of the Author’ werd voor het eerst in 1967 – in het Engels – gepubliceerd in het Amerikaanse tijdschrift *Aspen* nr. 5-6, en pas daarna, in 1968, in het Frans in *Magazine Manteia*, nr.5’

In het Frans staat er: “Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l’écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L’écriture, c’est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.”

De eigen stemmen

Het feit dat het concept 'eigen stem' zoveel verschillende zaken aanduidt en naar meerdere identiteiten verwijst, wijst wellicht niet zozeer op de onduidelijkheid van het begrip, maar op haar veelzijdigheid, haar inhoudelijke meervoudigheid. Er zijn niet zozeer meerdere betekenissen van 'stem', maar eerder 'meerdere stemmen', zoals Barthes het heeft over een stem bestaande uit meerdere onzichtbare stemmen. Volgens Hunt & Sampson zou 'finding a voice' in het schrijven dan ook geherformuleerd moeten worden tot een meervoud: 'finding *voices*'.¹¹⁹ Of om met Sarah Gendron te spreken:

"In this sense then, all written works – all ideas whatever they may be – are the product of a plurality of voices. While this is theoretically the case for all texts regardless of the author, at one time or another Derrida, Deleuze and Beckett all seem to take this literally."¹²⁰

Dichter, performer en wetenschapper Mario Petrucci geeft in zijn artikel 'Making Voices: Identity, Poeclectics and the Contemporary British Poet' die bewuste meervoudigheid van stemmen de naam 'Poeclectics'.¹²¹ De poeclectische schrijver is herkenbaar achter en door het werk, maar niet door een persoonlijkheid en ook niet door een stijl. De auteur zet alle soorten stijlen, onderwerpen, registers en vormen in. Petrucci noemt dit een

"multiple use of voices, masks and personae"¹²²

Petrucci vindt het mixen van genres en disciplines, en het talig inzetten van sociale en geografische mobiliteit de kern van het (Poeclectische) schrijverschap. Hij beschrijft daarbij de 'eigen stem van de schrijver' als veel vloeibaarder en diverser dan in traditionele opvattingen over poëzie gebruikelijk is.¹²³

Interplay van stemmen

Wanneer we de stem van een tekst als meervoud zien, en hem dus eerder beschouwen als de 'stemmen' van een tekst, lijkt de 'eigenheid' van een auteur niet alleen te liggen in welke stemmen in zijn of haar teksten doorklinken, maar ook hoe die stemmen elkaar afwisselen, op elkaar reageren of samen klinken.

De ‘eigen stem’ van de auteur is dan eigenlijk de individuele en unieke interplay tussen de stemmen. Sarah Gendron noemt dat een dialoog tussen de stemmen.

“Writing is multiple in that every text represents a dialogue between several voices”¹²⁴

Voor Mikhail Bakhtin bevatte de stem zowel stijl als expressie, en hij beschouwde die meervoudige stem als een integrale eenheid.

In 1961 maakt Bakhtin in steekwoorden losse aantekeningen voor het herschrijven van zijn eigen boek *Problems of Dostoevsky's Poetics* uit 1929, en daar staat bijna als een reminder:

“The definition of voice. This includes height, range, timbre, aesthetic category (lyric, dramatic, etc.) It also includes a person's worldview and fate. A person enters into dialogue as an integral voice.”¹²⁵

Deze opvatting van ‘eigen stem’ als de ‘interplay van stemmen’ tast zowel het modernistische beeld aan van het ene autonome kunstenaarssubject – de schrijver met één unieke stem – als het postmoderne beeld van de losse, gefragmenteerde krachten – de schrijver als speelbal van losse stemmen. De ‘stem van de schrijver’ in dit opzicht is zowel eigen als onpersoonlijk, zowel uniek als anoniem.

Op deze ‘interplay van stemmen’ zal ik met name in Hoofdstuk III (over het meerstemmige schrijfproces) nog uitgebreider ingaan, want het is duidelijk, dat als dit spel tussen de stemmen wezenlijk is voor het schrijven, dat het dan ook gebruikt dient te worden om het (theater)schrijfproces te beschrijven en te trainen.

¹¹⁹ Hunt & Sampson 2006:36

¹²⁰ Gendron 2008:78

¹²¹ Petrucci 2006:66

¹²² Petrucci 2006:66

¹²³ Petrucci 2006:67

¹²⁴ Gendron 2008:74

¹²⁵ PDP 2011 (1984):293

Conclusie

Wanneer we in dit boek het begrip 'stem' gebruiken, zowel van een tekst als van een schrijver, dan kenmerkt zich dat begrip door een aantal eigenschappen:

- het bevat zowel 'de stem als expressie' als 'de stem als *stijl*'.
- het verwijst naar meerdere *identiteiten*, waarvan we nu als stem hebben benoemd: de stem van het *personage*, van de *verteller*, van de *schrijvende*, en van de *onpersoonlijke schrijver*.
- het is een veelvuldig begrip, dat meerdere stemmen in zich verenigt.
- de eigenheid van de stem wordt wellicht bepaald door de *interplay van stemmen*.

Mijn omschrijving van het begrip 'stem' komt dicht bij de benadering van filosoof Fred Evans in *The Multivoiced Body; Society and Communication in the Age of Diversity*.¹²⁶ Evans geeft aan hoe belangrijk het is, dat het begrip 'stem' niet alleen naar de tekst (postmodernisme) of alleen naar het subject (modernisme) verwijst, maar dat de stem zowel anoniem als zeer persoonlijk kan zijn, en dat de 'eigen stem' als een oneindige interplay tussen stemmen kan worden gezien.

De vier stemmen die ik onderscheiden heb als 'identiteit', dragen er aan bij dat stem niet alleen slaat op een (literaire) tekst en aspecten daarvan, maar ook te zien is als onderdeel van de schrijvende activiteit, van het *schrijfproces* in ontwikkeling.

De vier stemmen spelen ook mee *tijdens* het schrijven, en hebben daarmee invloed op schrijfproces en dus op de schrijfdidactiek. Hoe we het begrip stem benaderen bepaalt de uitgangspunten van de schrijfdidactiek die we hanteren.

Wanneer we bijvoorbeeld vasthouden aan de opvatting 'stem als stijl' dan zal dat snel leiden tot de zogenaamde 'productpedagogie': de pedagogie formuleert een ideale vorm – 'zó zit een goed scenario in elkaar'; 'dát is de ideale structuur of stijl van een toneelstuk'; of 'zó schrijf je een well-made play'. De pedagogie gaat er dan vervolgens vanuit dat uitleg over die ideale vorm genoeg is om het schrijfproduct te verbeteren, maar zegt niets over *hoe* de schrijver dat moet aanpakken, over het *schrijfproces*.

Een meervoudige opvatting over het begrip 'stem' kan helpen om, juist dóór de nadruk te leggen op 'stem als identiteit', de link te leggen van tekst naar schrijver, van product naar proces.

In Hoofdstuk III ga ik uitgebreider in op de mogelijkheden om het concept van de ‘stem’ als ‘interplay tussen meerdere stemmen’ toe te passen op het schrijfproces, en dan vooral op dat van de theaterauteur.

Ik baseer me daarbij op tradities die dit meerstemmige concept in sociologie en psychologie hebben ontwikkeld. Zoals William Styles aangeeft kan ‘stem’ in sociologische zin als *rol* worden gezien, of in psychoanalytische zin als *object*.

“Each of us seems to carry many voices, representing people or ideas or events that we’ve encountered... Some voices such as belief systems or psychological theories may transcend individuals so that the same voice speaks within many of us. Psychological, intellectual, emotional, social and cultural development can be understood as conversations among such voices”¹²⁷

Emeritus hoogleraar Persoonlijkeidsleer Hubert Hermans¹²⁸ beschrijft in zijn boek *Dialog en misverstand* hoe voice een aspect is van de geest van een mens. Hij kijkt niet naar de voice als onderdeel van een tekst. Hij ziet de stem als een metafoor om de innerlijke roerselen te begrijpen, en geeft daarbij het citaat van Plato, dat het hebben van gedachten eigenlijk het praten tegen jezelf is, en daarmee dat er innerlijk een meervoud aan stemmen klinkt. De verschillende stemmen die Hermans beschrijft zal ik in Hoofdstuk III gebruiken voor een koppeling naar de stemmen in het (theater)schrijfproces.

De manier waarop binnen het schrijven gekeken wordt naar het concept ‘eigen stem’ heeft zoals gezegd ook invloed op de schrijfdidactiek, juist omdat het mede bepaalt hoe de schrijver naar zijn eigen teksten kijkt, en naar zijn eigen auteurschap en identiteit. Want als de tekst een ‘interplay van verschillende stemmen’ is, wie spreekt er dan in mijn tekst, en is de tekst dan nog wel van mij?

Peter Elbow, die met methodes als ‘free writing’ en invloedrijke schrijfboeken als *Writing without teachers*, een autoriteit is op het gebied van schrijfdidactiek, hamert op een enkelvoudige, individuele en homogene ‘eigen stem’. Zijn opvatting is dat schrijvers zich dan makkelijker herkennen in hun tekst, “the underlying plasma of my prose still feels as though it is me”.¹²⁹

¹²⁶ Zie bijvoorbeeld Evans 2008:143

¹²⁷ Willam Styles, in: Rachel Pollard, *Dialogue and Desire; Mikhail Bakhtin and the Linguistic Turn in Psychotherapy* 2008, Kindle Book 653/4341

¹²⁸ Hermans 2006:61-77

¹²⁹ Elbow 1994:29

Daartegenover staat in de schrijfdidactiek de opvatting van bijvoorbeeld Roz Ivanic, die in haar boek *Writing and Identity*¹³⁰ de 'eigen stem' veel meer als meervoudig en vloeiend ziet; een stem, die, ook binnen een tekst, steeds opnieuw kan variëren. Ivanic noemt dat een *discoursal self*, en verwijst daarmee naar het mensbeeld of schrijversbeeld dat opgeroepen wordt wanneer we het concept van een meervoudige opvatting van 'stem' hantieren. Bij de bespreking van Bakhtins opvatting over meerstemmigheid kom ik hier nog op terug.¹³¹

Ook in het theater was de stem vaak metafoor voor de persoon, voor de identiteit. In het dramatische theater is de stem om die reden van oudsher voor de auteur het belangrijkste instrument om het personage te tonen. De woorden en de tekst bouwen de psychologische identiteit van het personage. De meerstemmigheid in het postdramatische theater is een poging om die een-op-een-relatie stem-personage uit elkaar te halen. Zoals de eenheid van het subject aangetast wordt, zo is dat ook met de eenheid van de 'stem' gebeurd. Zoals Lehmann schrijft:

"De werkelijkheid van de stem wordt zelf het onderwerp (...) zo gaat het nu om het 'stem-woorden' van het gehele lichaam."¹³²

Alles is stem geworden, en niet alle stemmen zitten in ons hoofd.

Het concept dat de 'eigen stem' ziet als de 'interplay tussen meerdere stemmen' is volgens mij goed bruikbaar als basis voor theaterschrijven en theater-schrijfdidactiek, juist omdat het ook naar het lichaam verwijst, en omdat het zowel 'de stem als stijl' als 'de stem als expressie' honoreert.

Bovendien lost het de spanning op tussen aan de ene kant de modernistische opvatting van de éne unieke stem en aan de andere kant de postmodernistische opvatting van de anonieme, gefragmenteerde stemmen. Juist de 'interplay'¹³³ tussen meerdere stemmen' doet iedere schrijver op zijn eigen unieke wijze.

De vraag blijft daarbij natuurlijk wel hoeveel stemmen er precies bestaan, en op welke manier ze met elkaar in gesprek zijn.¹³⁴

In het etymologisch woordenboek staat dat het woord auteur (schepper, schrijver) uit het Frans (*auteur*) komt en uit het Latijn (*auctor*: ontwerper, woordvoerder), maar het blijkt ook af te stammen van het woord *augère* (het verleden deelwoord van *auctum*). Dat laatste betekent: doen groeien, verrijken, *vermeerderen*. Zodra een auteur schrijft vermeerderd hij zichzelf.

Fred Evans noemt die ‘interplay tussen meerdere stemmen’ zelfs de basis van iedere creativiteit:

“The interplay among voices is the basis of our creativity and freedom.”¹³⁵

De eigen stem, in een tekst of in een schrijver, is altijd in dialoog. De ‘interplay van meerdere stemmen’ is een voortdurend gesprek.

¹³⁰ Roz Ivanic, *Writing and Identity; The discorsal construction of identity in academic writing*, Lancaster 1998

¹³¹ Hoofdstuk I.2

¹³² Lehmann 2004B:58; “Die wirklichkeit der Stimme wird selbst zum Thema. (..) .. so geht es jetzt um das ‘Stimme-Werden’ des ganzen Körpers.”

¹³³ Of ‘intersection’, zoals Fred Evans het ook noemt, zie: Evans 2008:82

¹³⁴ Zie ook Evans 2008:83 vv

¹³⁵ Evans 2008:60

1.2 Bakhtins 'Meerstemmigheid'

"Waarom hebben we eigenlijk twee ogen en niet één?"¹³⁶

Mikhail Bakhtin

"One of the giants of 20th century social and cultural theory", wordt hij genoemd.¹³⁷ De ideeën van Mikhail Bakhtin vallen op door hun enorme bereik en toepasbaarheid. Zijn teksten hebben invloed gehad op onderzoek in heel verschillende domeinen¹³⁸ als taalkunde, management, communicatie, reclame,¹³⁹ literaire kritiek, film- en televisie,¹⁴⁰ retorica, theater en performance,¹⁴¹ media, beeldende kunst, educatie, etnografie, ethiek, politologie, psychologie, filosofie, sociologie, religie, rechten, urban studies, genderstudies, en schrijfdidactiek.¹⁴²

Zijn denken wordt niet zelden vaag, onaf en inconsequent genoemd.¹⁴³ Dat komt doordat hij veel van zijn teksten steeds opnieuw herschreef en commentarieerde, en hij eerder aanzetten tot dan uitwerkingen van theorieën gaf. Bakhtins terminologie lijkt ambigu en incompleet, omdat zijn concepten zich over decennia ontwikkelden en veranderden, maar dat blijkt ook een inhoudelijke keuze te zijn: hij benadrukt steeds weer dat er uiteindelijk geen "laatste woord" bestaat, en dus geen vaste betekenis of definitie van een begrip of van een concept.¹⁴⁴

Bakhtin vocht zijn hele leven tegen het idee van eenheid, van één enkele definitieve betekenis, van één ongedeeld eenvormig subject. Filosofisch gezien probeerde hij zich daarin te distantiëren van het systeemdenken van de filosoof Hegel. Betekenis ontstaat volgens Bakhtin niet uit een Hegeliaanse synthese, maar kan alleen maar een voorlopig proces zijn. We kunnen nooit iets absoluuts kennen, omdat alle betekenis ontstaat in relatie en in dialoog met anderen. Hoe vaak merken we dat we juist in het gesprek met anderen erachter komen wat we over een bepaald onderwerp eigenlijk denken en vinden? Betekenisvorming is niet een vast fenomeen, maar een doorlopend, oneindig dynamisch proces.

"Daarom is iedere mening altijd het resultaat van een communicatief en dynamisch proces, dat gericht is op de ander en de reactie van de ander opneemt en daardoor verder moduleert."¹⁴⁵

Mikhail Bakhtin was onderdeel van een groep van wetenschappers, de zogenaamde Bakhtin Circle, die elkaar vroeg in de twintigste eeuw over

allerlei onderwerpen regelmatig sprak. Hun centrale idee was dat taal in essentie een product is, dat gevormd wordt door een proces van sociale interactie.¹⁴⁶

Ook daarin was Bakhtins werkwijze een spiegel van zijn ideeën: de Bakhtin Circle ontwikkelde door voortdurende uitwisseling en gesprekken, dóór *sociale interactie*, de basisconcepten over taal als proces waarin betekenis in uitwisseling en dialoog ontstaat. Sommige teksten van Bakhtin werden uitgegeven onder de naam van een van de andere leden van de groep, en hoewel dat vooral politieke redenen had, toont het ook een specifieke opvatting over taal, stem en auteurschap.

Wanneer we ons met schrijven voor theater bezighouden, komen we dit debat over de vastheid en eenheid van betekenis voortdurend tegen.

Sinds de opkomst van het postdramatische theater met haar nadruk op interactiviteit en de actieve toeschouwer is de vraag steeds actueel waar eigenlijk de betekenis van de voorstelling huist. Is die betekenis in een tekst aan te wijzen, of ontstaat ze door de interactie van de voorstelling met het publiek? Sterker nog: maakt het publiek zélf de betekenis of een deel ervan, en als dat zo is: is zij dan niet eigenlijk medemaker, medeschrijver?

In het boek *Het naakte schrijven; over de mythen van het schrijverschap*¹⁴⁷ heb ik laten zien dat de aantasting van het idee van eenheid van betekenis ook invloed heeft op het schrijfproces. Schrijven is in die postmoderne

¹³⁶ Openingszin van een lezing, die Mikhail Bakhtin ooit gaf aan Russische arbeiders, over het pleidooi voor een blik met meerdere perspectieven

¹³⁷ Door Mason Aronowitz, in: Halasek 1999:2

¹³⁸ Zie onder anderen Haynes 2013:2 en Halasek 1999:2

¹³⁹ Gulnara Karimova, *Bakhtin and Interactivity*, Palo Alto, 2012

¹⁴⁰ Zoals bijvoorbeeld: Martin Flanagan, *Bakhtin and the movies*, Palgrave McMillan 2009

¹⁴¹ Zoals Dick McCaw, *Bakhtin and Theatre*, Oxon 2016

¹⁴² Zoals het schrijven van poëzie en van detectives

¹⁴³ Zie bijvoorbeeld Hirschkop 1997, genoemd in Pollard 2008:280/4341 (Kindle Book)

¹⁴⁴ Zie bijvoorbeeld ook Morris (ed.) 1994:245

¹⁴⁵ Ervedosa 2008:107; "Demzufolge ist jegliche Meinung immer das Resultat eines kommunikativen und dynamischen Prozesses, der auf den anderen gerichtet ist und die Reaktion des anderen aufnimmt und dadurch weiter moduliert."

Dat Bakhtin filosofisch vanaf het begin tegen de eenheid vocht, eenheid van betekenis en eenheid van het subject, is ook terug te vinden in het eerste hoofdstuk van *Dialogism* van Michael Holquist, Holquist 2002 (1990):1-14

¹⁴⁶ Zie White & Peters 2011:247

¹⁴⁷ Christophe 2007

opvatting¹⁴⁸ dan niet zozeer het poneren van een mening of een betekenis, maar een proces van reactie of respons op teksten, stemmen en ideeën van anderen. Het 'reagerend schrijven' lijkt daarin eigenlijk eerder op spreken dan op schrijven, het lijkt op een voortdurende dialoog.

Bakhtin bouwt zijn hele ideeënwereld op het uitgangspunt dat iedere taaluiting een reactie is:

"Any utterance – the finished, written utterance not excepted – makes response to something and is calculated to be responded to in turn."¹⁴⁹

Het gevecht tegen de eenheid en vastheid van betekenis opent bij Bakhtin de deur naar het denken in de meervoudigheid van stemmen, de *meerstemmigheid*.

"Bakhtin verving op die manier de Hegeliaanse ideeën van de synthese als ontkenning door de onontkoombare ambivalentie, en het gesloten systeem door de open dialoog en de veelvuldigheid van stemmen."¹⁵⁰

Ook Evans geeft aan hoe de concepten eenheid van betekenis, eenheid van subject en eenheid van 'stem' met elkaar samenhangen. Hij noemt het daarbij de verdienste van de Franse filosoof Derrida, om het idee van eenstemmigheid (vooral terug te vinden in Husserls concept van 'pure voice') te hebben ontmaskerd.¹⁵¹

Meerstemmigheid of polyfonie is een van Bakhtins meest intrigerende concepten. Hij gaf toe dat het dit begrip was dat de meeste misverstanden en protesten opriep.¹⁵²

Dat komt natuurlijk vooral omdat hijzelf het concept nooit precies heeft gedefinieerd, en de term regelmatig inconsequent gebruikte.¹⁵³

In zijn boek *Problems of Dostoevsky's Poetics*¹⁵⁴ geeft Bakhtin de meeste informatie over meerstemmigheid of polyfonie. Het boek zelf heeft veel kenmerken van de begrippen die Bakhtin gebruikt. De tekst is wat Bakhtin 'unfinalized' zou noemen in die zin dat het een voortdurende geschiedenis kent van herschrijven, en daarom onaf is.

In 1929 kwam Bakhtins boek *Problems of Dostoevsky's Art* uit. In dat jaar werd hij, 35 jaar oud, gearresteerd voor zijn bijdrage aan een ondergrondse kerk. De dertig jaar erna leefde en werkte hij in kleine Russische steden, je zou kunnen zeggen: in ballingschap. Toen eind jaren vijftig jonge universiteitsstudenten ontdekten dat de auteur nog leefde, maakte Bakhtin op hun verzoek een nieuwe herschreven versie, die in 1963 verscheen onder de

titel *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Dat deed hij op basis van aantekeningen, die aan het einde van die nieuwe uitgave ook erbij gepubliceerd werden. Het boek is dus een herschreven versie, met daaraan toegevoegd de herschrijvingsnotities die Bakhtin maakte. Teksten en manuscripten waren bij Bakhtin nooit af, maar in een oneindige toestand van ontwikkeling, van 'wording'.¹⁵⁵

Dat Bakhtin in de titel van *Problems of Dostoevsky's Poetics* spreekt van 'Poetics' is ook niet zonder betekenis. Een poëtica probeert de vorm van een genre of een tekstsoort te beschrijven, maar in Bakhtins gebruik van het woord komt het dichterbij hoe die vormen functioneren, en daarin geeft het boek belangrijke informatie over de *werkwijze* van Dostoevski. Bakhtins boek is daarin vergelijkbaar met de *Poetica* van Aristoteles, die in zijn precieze beschrijving van de eigenschappen en de vormen van de tragedie, juist in de relatie met de werking en het effect ervan, bruikbaar wordt voor schrijvers en theatermakers als inspiratie en richtlijn voor een werkwijze.¹⁵⁶

Dit gebruik van het woord *poetica*, dat niet zozeer naar een theoretische definitie verwijst, maar eerder het creatieve scheppingsproces beschrijft, komt ook dichterbij de etymologische bron, het Griekse *poietikos*, dat 'het creatieve', 'het productieve' betekent. Ik zal het begrip 'poëtica' in mijn beschrijving van de meerstemmige theatertekst (Hoofdstuk II) op deze manier gebruiken.

¹⁴⁸ Zie ook: Nirav Christophe, 'Schreiben als Reaktion; ein postmoderner Blick auf das Schreiben und die Pädagogik des Schreibens', in: Josef Haslinger und Hans-Ulrich Treichel, *Schreiben lernen – Schreiben lehren*, Frankfurt am Main 2006, p.207-224

¹⁴⁹ Deze uitspraak komt uit *Marxisme and the philosophy of language* (1973:72), verschenen onder de naam van Valentin Voloshinov, maar tegenwoordig algemeen toegeschreven aan Bakhtin

¹⁵⁰ Ervedosa 2008:18; "Bakhtin ersetzte so die hegelianischen Ideen der Synthese als Verneinung durch die unaufhebbare Ambivalenz und das geschlossene System durch den offenen Dialog und die Vielfalt der Stimmen."

¹⁵¹ Evans 2008:123

¹⁵² Morson & Emerson 1990:231

¹⁵³ Morson & Emerson 1990:232

¹⁵⁴ In het Engels pas verschenen in 1984, vertaald en bezorgd door Caryl Emerson

¹⁵⁵ Zie ook het voorwoord van Caryl Emerson bij dit boek *Problems of Dostoevsky's Poetics* 2011 (1984)

¹⁵⁶ Zie ook Wayne Booth in de inleiding van *Problems of Dostoevsky's Poetics* 2011 (1984)

De stem van de ander

In *The Dialogic Imagination* doet Bakhtin de beroemde uitspraak dat ieder woord dat we gebruiken, voor een deel ook van een ander is:¹⁵⁷

"The word in language is half someone else's. (...) [I]t exists in other people's mouths, in other people's contexts, serving other people's intentions: it is from there that one must take the word, and make it one's own."

We zagen al, dat we in het zelf uitspreken van "Ik hou van jou" horen hoe die zin klonk in films die we zagen, gebruikt werd in de boeken die we lezen, of voortkwam uit de mond van onze ouders. Als ik mijn vriendin troost met de zin "We'll always have Paris" spreekt Humphrey Bogard uit *Casablanca* mee. Als ik uitroep "De ijskast is vol!" hoor ik ook een politieke uitspraak ernaast. Als ik op een voorstel reageer met een hartgrondig "Boeien!", wie praat ik dan na met dat woord? Als ik dat woord roep, wie praat er dan eigenlijk met me mee?

Taal is nooit een neutrale individuele expressie van een wereldbeeld. Tot in de kleinste eenheden is voor Bakhtin de taal, en daarmee het spreken en schrijven, een *sociaal fenomeen*. Zoals betekenis ontstaat door dialoog en uitwisseling, zo kenmerkt zich de taal door sociale interactie.

Nancy Welch, die het concept 'meerstemmigheid' in het schrijfonderwijs onderzocht, laat zien dat Bakhtin de tegenstelling tussen vorm en inhoud (wat we benoemden als 'stem als stijl' en 'stem als expressie') opheft door de taal als een sociaal fenomeen te beschouwen. Welch geeft daarbij veel voorbeelden van de richtingenstrijd die in de schrijfflessen plaatsvindt tussen "iemand goede teksten laten schrijven" ('stem als stijl') en "iemand tot schrijver maken" ('stem als expressie').

Schrijven is niet een geschreven reflectie op de eigen ervaring of de productie van een afgeronde tekst maar een, zoals Welch het zegt:

"dynamic meeting of reflection and production: a complex and ongoing interplay among personal and public voices."¹⁵⁸

Bakhtin zegt hetzelfde in zijn boek *Discourse in the Novel*:¹⁵⁹

"Form and content in discourse are one, once we understand that verbal discourse is a social phenomenon."

Ook Paul Dawson laat in zijn boek *Creative Writing and the New Humanities* zien, dat de oplossing in de strijd tussen stijl en expressie ligt in een sociologische poëtica, waar de formalistische focus verlaten wordt voor een nadruk op de sociale context van taal. Vanuit die sociale context spreken er vele stemmen in een tekst en kun je de vraag “Wie spreekt er hier?” volgens Dawson nooit meer in enkelvoud beantwoorden.¹⁶⁰

“This is the key to a reconceptualisation of the concept of voice.”

Gedacht vanuit taal als sociaal fenomeen benoemt Bakhtin bij het bespreken van het concept meerstemmigheid verschillende stemmen. Sommige ervan kwamen we al eerder tegen, zoals de stem van het ‘personage’ (Bakhtin noemt die de ‘held’) en de stem van de ‘schrijvende’ (Bakhtin noemt deze de auteur).

Maar aan de vier stemmen, die wij in I.1 al onderscheidden, voegt hij nog een toe: *de stem van de ander*, de stem die uit het sociale veld, de sociale context doorklinkt in het werk. Het is van belang dat deze stem van de ander altijd meeklinkt, of het nu bedoeld of onbedoeld is. Op dat laatste wordt onder andere gewezen door Anton Simons in *Het groteske van de taal; Over het werk van Michail Bakhtin*.¹⁶¹

Wanneer in de taal die we spreken of schrijven ‘de stem van de ander’ altijd doorklinkt, betekent dat niet dat we namens die ander spreken, of die ander een stem geven. Het lijkt juist eerder omgekeerd. We nemen de stem van de ander op en maken die tot een deel van onze ‘eigen’ stemmen.¹⁶² Iedere stem in de meerstemmigheid bevat volgens Bakhtin niet alleen woorden en ideeën, maar moet gezien worden als een perspectief op de wereld.¹⁶³ Iedere stem apart baadt in context. In haar artikel over meerstemmig schrijfonderwijs beschrijft Marilyn Middendorf het heel plastisch:

¹⁵⁷ Bakhtin 2008 (1981):293-294

¹⁵⁸ Welch 1993:494

¹⁵⁹ Bakhtin 2008 (1981):259

¹⁶⁰ Zie Dawson 2005:205-214

¹⁶¹ Simons 1990: 12: “We hebben het niet altijd voor het zeggen of andere stemmen zich in ons vertoog binnendringen.”

¹⁶² Orr & Hind 2009 noemen het artikel van Fiona Grahams case study over community-theatre, waarbij Graham wijst op het gevaar dat de theatermakers, wanneer ze de community een stem willen geven, juist een heel grote scheiding maken tussen hun eigen ‘superieure’ stem en die van de ander, de community.

¹⁶³ Zie onder andere het voorwoord van Caryl Emerson bij Bakhtins boek *Problems of Dostoevsky's Poetics* 2011 (1984)

"Context prevails over text. All parts and parts of any texts constantly shift, slide, slither, and sluice their way toward meaning. Texts alter 'meaning' along with social, physiological, psychological, historical, socioeconomical, religious, and other contexts."¹⁶⁴

Meerstemmigheid is een veelvuldigheid van stemmen, zowel in het artistieke product als in het creatieve maakproces. De meerstemmigheid in het artistieke product impliceert een meerstemmigheid in het creatieve maakproces. Meerstemmigheid verwijst zowel naar de veelheid van stemmen als naar de schakeling tussen en de dynamiek van die meerdere stemmen. Hóe deze stemmen wisselen, de patronen van het schakelen tussen de stemmen, de dynamiek en de bewegingssnelheid ervan, wat ik de *Interplay of voices* heb genoemd, lijkt mij de kern van het schrijfproces, en daarmee ook van een productieve schrijfdidactiek.

De vraag 'wie spreekt er in deze tekst?' is volgens Bakhtin niet in enkelvoud te beantwoorden, omdat de taal zelf een sociaal fenomeen is.

Literaire werken zijn meerstemmig omdat onder andere de dialoog van de personages, de genres in het werk, de professionele jargons, de directe taal van de schrijvende samenkomsten in dat hybride kunstwerk. En hoewel je kunt zeggen dat de keuze en de afwisseling van de stemmen in de tekst worden georkestreerd door de auteur, is taal in het literaire kunstwerk altijd meerstemmig, omdat ieder woord zowel van de auteur is als van allerlei andere sociale groepen en van andere bronnen en teksten.

De Franse taalkundige Oswald Ducrot heeft Bakhtins ideeën over meerstemmigheid tot een theorie uitgewerkt, die nog meer aandacht legt op de polyfonie binnen één enkele taaluiting. Daar heeft Bakhtin zelf wel een aanzet toe gegeven, maar hem ging het vooral over de meerstemmigheid in literaire teksten als geheel, dus voor hem was de roman polyfoon en niet zozeer de zin.

Ducrot heeft een taaltheorie ontwikkeld die per zin mogelijk maakt een dialoog tussen meerdere stemmen te ontwaren.¹⁶⁵ Hij baseert zich op het idee dat een tekst niet een informatieve waarheid bezit, maar een argumentatieve betekenis. De betekenis van een tekst bestaat dan uit een beschrijving van die tekst als een gesprek tussen verschillende stemmen die verschillende standpunten innemen.

Ducrot noemt meteen een drietal stemmen, die we makkelijk naar het domein van theaterteksten kunnen vertalen: de producent van de tekst, de spreker en de opiniedrager. Binnen theaterteksten kun je dat zien als de schrijver, de acteur en de personages.

Het hoofdpersonage uit de theatertekst *Einfach kompliziert* van Thomas Bernhard uit 1986 is een tachtigjarige toneelspeler zonder naam. Hij wordt ‘Er’ genoemd, ‘Hij’. In zijn onderbroek timmert hij een plankje voor de muur tegen de muizen. Hij is alleen in zijn kamer. De eerste zin van de tekst luidt:

“HIJ: Als iemand mij ziet hier
in deze houding”

Het *personage* spreekt daarmee zijn schaamte uit om in zijn onderbroek op de grond te zitten. Toch lacht het publiek meteen, omdat we beseffen, dat we met honderden mensen deze oude man, die bang is bekeken te worden, op dat moment schaamteloos zitten te bekijken. Het voelt alsof de acteur met deze zin een ironische grap met het publiek uithaalt. Het personage weet niet dat wij er zijn, als we lachen voelen we ons ook aangesproken door de *acteur*. In de aanwijzing dat het personage ‘HIJ’ heet, spreekt ook nog de *schrijvende* tot de theatermakers, zoals de meeste regieaanwijzingen in een theatertekst bedoeld zijn voor regisseur, acteurs en vormgevers, en niet voor het publiek. Wanneer we de acteur in het theater beschouwen als de verteller van het verhaal, spreken in die eerste paar regels dus de stem van het personage, van de verteller, én van de schrijvende door elkaar heen.

Ducrot geeft aan dat we door de meerstemmigheid bij een tekst moeilijk kunnen bepalen of die waar of niet waar is. Taalkundige Niels van der Mast verwijst in zijn onderzoek naar schrijfprocessen van beleidsteksten juist hier naar theater:

“Immers, net zo min als een toneelstuk waar of onwaar is, kan een dialoog worden beoordeeld in termen van waar of onwaar. (...) Hiermee, aldus Ducrot, verdwijnt dan ook de notie van informativiteit uit de uiting.”¹⁶⁶

Volgens Bakhtin en Ducrot is iedere taaluiting altijd een reactie op eerdere en een anticipatie op toekomstige uitingen. De tekst reflecteert daarmee niet alleen de stem die die taaluiting produceert, maar ook de stemmen waar hij zich op richt. De woorden houden rekening met het perspectief van de luisteraar,¹⁶⁷ die daarmee ook weer een stem wordt die in de tekst

¹⁶⁴ Marilyn Middendorff, in: Farmer (ed.) 2009 (1998):207

¹⁶⁵ Ducrot ontwierp deze theorie in zijn *Slovenian lectures* uit 1996 en *Le Dire et le Dit* uit 1984

¹⁶⁶ Mast 1999:50

¹⁶⁷ Zie bijvoorbeeld ook Akkerman & Admiraal & Simons & Niessen 2006:464

meespreekt. Dat lijkt in mijn ogen een beetje op praten op vakantie: ik neem dan tijdens het spreken in een vreemde taal vaak direct woorden en uitdrukkingen over van degene met wie ik spreek, omdat ik daarmee hoop dat hij of zij mij beter kan verstaan.

Wanneer de luisteraar stem wordt in de taaluiting van de spreker – de ‘stem van de ander’ – dan zou dat bijvoorbeeld betekenen dat het publiek een stem wordt in de theatertekst, en daarmee in het schrijfproces.

Natuurlijk herkennen we, zeker als theaterauteurs, dat in een sociale context stemmen in een tekst ontstaan doordat we een personage dialect laten spreken, of professioneel jargon laten hanteren. Bakhtin noemt dat in *Dialogic Imagination* ‘social languages’, maar hij geeft aan dat dat niet alle stemmen zijn die in de meerstemmigheid aan het werk zijn.

We zien hoe Bakhtin met zijn concept van meerstemmigheid een extra serie stemmen heeft toegevoegd aan de vier stemmen die we eerder benoemden. Het gaat om een aantal ‘sociale stemmen’, of ‘*stemmen van de ander*’. De stem van de ander kan zoals we zagen het publiek zijn, of de medemarker, of een sociale groep met een specifiek taalgebruik.

Tegenwoordig wordt de meerstemmigheid vaak gebruikt om de hybriditeit van teksten te beschrijven door alleen de meerdere genres, stijlmiddelen, of vertelperspectieven te benoemen. Zo beschrijft Kees ‘t Hart bijvoorbeeld het werk van theater- en prozaauteur Tom Lanoye:

“In deze roman klinken meerdere stemmen en worden vele taalregisters ingezet: het is een polyfone roman.”¹⁶⁸

Dit gebruik van het begrip meerstemmigheid lijkt een aantal stemmen, die we zien opdoemen in de ideeën van Bakhtin en Ducrot, te negeren of te onderschatten.

Wanneer we het concept van meerstemmigheid gaan gebruiken, is het van belang de verschillende stemmen die samen spreken ook werkelijk te onderscheiden en te benoemen.

De meerstemmige auteur

Bij Bakhtin is het begrip meerstemmigheid in taal en literatuur duidelijk gekoppeld aan een specifiek wereld- en mensbeeld, en daarmee natuurlijk aan een idee over auteurschap.

Bakhtin zag de wereld consequent als ‘multi-voiced’ en ‘multi-centered’,¹⁶⁹ waarin ieder van ons spreekt als een koor van talen en stemmen. Bakhtin zegt in *Problems of Dostoevsky’s Poetics*:

“anyone who is not an “ideologue” respects the fact that each of us is a “we”,
not an “I”.”¹⁷⁰

Vaak is de kritiek geuit, dat het concept polyfonie of meerstemmigheid zou betekenen dat er geen auteur meer zou bestaan, geen specifiek schrijversperspectief meer zou zijn aan te wijzen. Bakhtin ontkent dat. Hij geeft nadrukkelijk aan¹⁷¹ dat de schrijver nog steeds zijn ‘eigen’ ideeën en opvattingen in de tekst kan stoppen, en hij spreekt daarbij steeds over de *activity* van de meerstemmige schrijver. De act van het schrijven en het auteurschap veranderen wel degelijk. Meerstemmigheid betekent een

“radical change in the author’s position”¹⁷²

Het concept van meerstemmigheid in teksten impliceert een meerstemmig mensbeeld, wat in de literatuur over Bakhtin een *polyphonic self* of *dialogic self* wordt genoemd. Zowel Gregory Clark¹⁷³ als Helen Rothschild Ewald¹⁷⁴ wijzen erop dat Bakhtin de basis legt voor een meerstemmige opvatting over auteurschap.

Wanneer we bijvoorbeeld zien dat er zoveel stemmen meespreken in een tekst, met name ook veel *stemmen van de ander*, dat ieder woord een “polyphonic collision of possibilities”¹⁷⁵ is, dan is ieder schrijven ook op te vatten als *co-creatie*, als *collaborative writing*.

Wanneer we, volgens Bakhtin, als schrijver een “We” zijn, en ieder woord maar gedeeltelijk van onszelf is, dan ondergraaft dat de mythe van een autonoom, zelfstandig kunstenaarschap en auteurschap.

En zoals ik al eerder schreef: de identiteit van de schrijvende gaat niet vooraf aan de tekst, maar ontstaat door de meerstemmige tekst, door de *interplay of voices*.

Op dit meerstemmig mensbeeld en de gevolgen ervan voor het auteurschap en speciaal voor het schrijven voor theater ga ik uitgebreider in in Hoofdstuk III.

¹⁶⁸ Kees 't Hart, *De kunst van het schrijven*, 2007, p.117

¹⁶⁹ Wayne C. Booth, in de inleiding bij *Problems of Dostoevsky's Poetics* 2011 (1984)

¹⁷⁰ Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* 2011 (1984), geciteerd in de inleiding van Wayne C. Booth 2011 (1984): XXI

¹⁷¹ Zie bijvoorbeeld Morson & Emerson 1990:232-233

¹⁷² Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* 2011 (1984): 67

¹⁷³ Clark 1990

¹⁷⁴ in: Farmer (ed.) 2009 (1998)

¹⁷⁵ Ede & Lunsford 1990:91

Meerstemmigheid is een theorie van creativiteit

We hebben vooral besproken hoe meerstemmigheid functioneert in een tekst, een literair product: een veelvoud van stemmen die op een dynamische manier op elkaar reageren, de *interplay of voices*.

Aan de ene kant beweerde Bakhtin dat iedere taaluiting op zichzelf al meerstemmig was, maar aan de andere kant hield hij vol dat niet iedere roman polyfoon genoemd kan worden. In Hoofdstuk II zal ik de stelling onderbouwen dat iedere theatertekst vanuit zijn wezen als *text for performance* altijd meerstemmig is, en dat daarom het concept meerstemmigheid zo goed bruikbaar is om een poëtica van de theatertekst te formuleren.

We moeten echter niet vergeten, dat het concept van meerstemmigheid bij Bakhtin niet alleen verwijst naar een literair product, maar ook naar een creatief proces, naar de handeling van het schrijven zelf.

Bakhtin beweert in een artikel geschreven tussen 1959 en 1961,¹⁷⁶ dat iedere schrijver een toneelschrijver is, in die zin dat hij verschillende discoursen verdeelt over vreemde stemmen, inclusief die van 'het beeld van de auteur' ("as well as the author's other *personae*"). Het lijkt alsof Bakhtin beschrijft hoe de schrijver zichzelf, inclusief de verschillende stemmen die in hem of haar leven, al schrijvende verdeelt over stemmen in het werk.

Dat benadrukt hij ook in zijn tekst *Towards a Reworking of the Dostoevsky Book* uit 1963. Hij linkt daarin zijn concept aan het creatieve proces, aan het schrijfproces. Meerstemmigheid wordt in die beschrijving een methode om te creëren, of zoals Gary Morson en Carroll Emerson het noemen, een 'theorie van creativiteit'.¹⁷⁷

In haar recente boek *Bakhtin Reframed* vat Deborah Haynes het uitstekend samen:

"Polyphony – (..) The term refers to the interaction of multiple distinct voices that do not merge. Polyphony can also be considered a theory of creativity in itself."¹⁷⁸

In Hoofdstuk III zal ik het concept meerstemmigheid als creatieve strategie uitwerken, in mijn geval ten behoeve van het schrijfproces van theater teksten.

1.3 Aan 'Meerstemmigheid' gerelateerde Bakhtiniaanse begrippen

"(..) writing is dialogic: a matter of awakening the countervoices in oneself and embarking upon speech with them." (J.M. Coetzee)

Om het concept van meerstemmigheid goed te kunnen hanteren, is het volgens mij nuttig een aantal Bakhtiniaanse begrippen te bespreken, die aan meerstemmigheid gerelateerd zijn.

1.3.1 Dialogisme

Hoewel Bakhtin zelf het begrip 'dialogisme' nooit precies zo genoemd heeft,¹⁷⁹ is het een van de belangrijkste concepten, dat gebruikt wordt in het debat over Bakhtin en meerstemmigheid.

Dialogisme baseert zich op dezelfde taalopvatting als meerstemmigheid. Het gaat uit van taal als sociale communicatie,¹⁸⁰ waarbij betekenis ontstaat door de sociale context:

"Dialogism presents the case that language, consciousness, cultural production, individual and social behaviour, and aesthetic activity occur within multiple interdependent contexts."¹⁸¹

Betekenis staat hierdoor nooit vast, maar is altijd in ontwikkeling en ambivalent, zoals we ook tegenkomen in steeds weer nieuwe opvoeringen van dezelfde theaterteksten.¹⁸² Bij iedere zin die we spreken of schrijven zijn we in dialoog met andere uitingen en stemmen. Bakhtin zegt:

¹⁷⁶ genoemd in Todorov 1984:68, McCaw 2016:29

¹⁷⁷ Morson & Emerson, *Mikhail Bakhtin; Creations of a Prosaics*, 1990, p.256

¹⁷⁸ Deborah J. Haynes, *Bakhtin Reframed*, New York 2013, p.144

¹⁷⁹ Holquist 2002 (1990):15

¹⁸⁰ Zo beschrijft Rob Pope het in zijn inspirerende boek over creativiteit: Pope 2002:202

¹⁸¹ Sabatini, in Stucky & Wimmer 2002:193

¹⁸² Zie bijvoorbeeld Ervedosa 2008:111

"Each utterance is filled with echoes and reverberations of other utterances to which it is related by the communality of the sphere of speech communications. Each utterance refutes, affirms, supplements, and relies on the others, presupposes them to be known, and somehow takes them into account."¹⁸³

Teksten worden binnen deze opvatting gezien als vertoog, als *discourse*.¹⁸⁴ Discourse gebruik ik hier zoals de filosoof Émile Benveniste dat doet: iedere taaluiting, van geschreven én van gesproken taal, is een verzameling van opvattingen, waardes en categorieën.¹⁸⁵ Benveniste geeft daarnaast nog aan dat iedere tekst zich bevindt in een veld van op elkaar reagerende teksten, en daarin veel lijkt op een schriftelijke reproductie van een gesprek, van mondeling taalgebruik. Benveniste noemt vanwege die analogie met spreektaal juist theaterteksten als voorbeeld van discourse.

Het begrip dialogisme hangt nauw samen met het concept van meerstemmigheid.

Daar waar meerstemmigheid primair wijst op de veelheid van de verschillende stemmen in een talig product of in een schrijfproces, daar wordt dialogisme gebruikt voor de manier waarop al die stemmen met elkaar interacteren, oftewel voor "the organized manner in which these various languages interact."¹⁸⁶ Eigenlijk beschrijft het dialogisme de beweging en de dynamiek tussen de stemmen, dat wat ik in navolging van Evans de *Interplay of voices* heb genoemd.

Wat er in dat dialogische proces tussen de stemmen gebeurt, wordt heel verschillend beschreven. Auteur Umberto Eco verwijst direct naar het begrip dialoog: de stemmen of teksten zijn *met elkaar in gesprek*. In *Over literatuur* vertelt hij dat een aantal literatuurcritici postmoderne kenmerken in zijn werk heeft aangetroffen, onder andere in zijn beroemde roman *De naam van de roos*:

"Deze kenmerken zijn metanarrativiteit, dialogisme (in de Bachtiniaanse zin van het woord, waardoor, zoals ik het in het Naschrift zei, de teksten onderling met elkaar spreken), de double coding, de intertekstuele ironie."¹⁸⁷

De 'double coding' verwijst door de veelvoud van genres eerder naar de meerstemmigheid zelf, terwijl het 'met elkaar spreken' met het dialogisme te maken heeft. Het is in feite de "sociale interactie die er tussen alle denkbare taaluitingen bestaat".¹⁸⁸

Dialogisme, de beweging tussen de verschillende stemmen – in een tekst én in een schrijver – is vanwege zijn actieve, dynamische karakter niet makkelijk concreet aan te wijzen. Hoewel het in eerste instantie abstract kan klinken, kan het helpen te beseffen dat dialogisme in de literatuur drie kenmerken heeft, die steeds weer terugkomen: het *onderscheid* tussen de stemmen, het *gesprek* tussen de stemmen, en de *strijd* tussen de stemmen.

Het onderscheid tussen de stemmen

Dialogisme creëert in de eerste plaats het onderscheid tussen de stemmen, zowel in het schrijfproduct als in het schrijfproces. Wanneer we merken dat in ons schrijven ook de stemmen van anderen meespreken, dan gaan we een verschil zien tussen stemmen. We maken, zoals Michael Holquist het noemt, direct een ontologisch onderscheid tussen het Zelf en de Ander.¹⁸⁹ Het is een belangrijke functie van het dialogisme om in te zien, dat het beeld van één stem op een misverstand berust en er een radicaal onderscheid te maken is tussen verschillende stemmen. Literatuurwetenschapper Paul de Man benoemt die functie als

“to sustain and think through the radical exteriority or heterogeneity of one voice with regard to any other.”¹⁹⁰

Het gesprek tussen de stemmen

Juist dialogische literatuur brengt een scala van sociale stemmen met elkaar in contact. Bakhtin zelf duidt steeds op de dynamische relatie die er bestaat tussen de ene taaluiting en de andere, tussen de ene stem en de andere:

¹⁸³ Mikhail Bakhtin, *Speech Genres*, 1986, p.91

¹⁸⁴ Hall 2005:32

¹⁸⁵ Onder andere beschreven in Hall 2005:33

¹⁸⁶ Halasek 1999:9

¹⁸⁷ Umberto Eco, *Over literatuur*, 2003 (2002):212

¹⁸⁸ Doorman & Pott: 2014(2000): 387

¹⁸⁹ Holquist 1990, zie ook Koschmann 1999:3

¹⁹⁰ Paul de Man p.102, geciteerd in Halasek 1999:17-18

"Every word gives off the scent of a profession, a genre, a party, a particular work, a particular man, a generation, an era, a day, and an hour. Every word smells of the context and contexts in which it has lived its intense social life. When a writer uses language, s/he necessarily engages or responds to past and present discourses."¹⁹¹

We zien hier meteen al een van de eerste tips voor theaterschrijvers in terugkomen: wees concreet en gedetailleerd, want ieder woord dat op het toneel uitgesproken wordt, voorziet het personage van een achtergrond, een psychologie, een fysiologie en een sociologie.¹⁹² Door als auteur te beseffen dat ieder woord een context oproept en vervolgens met die context een gesprek aangaat, met andere woorden: door het dialogische principe van taal te herkennen, zal het schrijfproces veel soepeler verlopen.

Wanneer ik mijn personage een "patatje oorlog" laat bestellen, roept dat niet alleen een beeld op van zijn omgeving, zijn milieu en zijn psychologie, maar wordt de scene ook weer een reactie op die context, op mensen die een "patatje oorlog" bedenken, benoemen, maken, bestellen en eten. Dat voortdurend oproepen en reageren is wat je het 'dialogisme' zou kunnen noemen.¹⁹³

De strijd tussen de stemmen

Het is mijns inziens een enorme verdienste van Bakhtin dat hij laat zien dat de stemmen in een tekst of in een schrijver niet met elkaar aan het polderen zijn, maar bestaan bij de gratie van radicale tegenstelling en gevecht. Dat vindt in ieder woord plaats:¹⁹⁴

"The word, directed toward its object, enters a dialogically agitated and tension-filled environment of alien words, value judgments and accents, weaves in and out of complex interrelationships, merges with some, recoils from others, intersects with yet a third group: and all this may crucially shape discourse, may leave a trace in all its semantic layers, may complicate its expression and influence its entire stylistic profile."

Op een andere plek noemt Bakhtin het een "innerlijke polemiek":¹⁹⁵ in de schrijver ontstaat voortdurend een wat we zouden kunnen noemen 'dramatisch conflict' tussen tegengestelde stemmen. In Hoofdstuk III zal ik dit principe van steeds twee tegengestelde stemmen gebruiken om tot een model voor het proces van theaterschrijven te komen.

Dit concept van 'tegenstemmen' of 'countervoices' is geïntroduceerd door de schrijver J.M. Coetzee, die zich in zijn ideeën over schrijven ook baseert op Bakhtin. Coetzee vindt het dialogische – het gesprek en de strijd tussen de stemmen – de kern van het schrijfproces:

“Writing is not free expression. There is a true sense in which writing is dialogic: a matter of awakening the countervoices in oneself and embarking upon speech with them. It is some measure of a writer’s seriousness whether he does evoke/ invoke those countervoices in himself, that is, step down from the position of what Lacan calls ‘the subject supposed to know.’”¹⁹⁶

Daar waar Bakhtin meerstemmigheid en dialogisme vooral ziet in literaire teksten, en dan met name romans, daar breidt Coetzee deze begrippen uit naar het proces van het schrijven zelf, zoals ik dat in mijn eigen gebruik van meerstemmigheid ook doe. De vele, tegenstrijdige stemmen zijn in de auteur zelf aan het werk, ook en juist wanneer hij schrijft. Zoals Carroll Clarkson in haar boek over Coetzee schrijft:

“(..), the self becomes a site of internal dialogic interaction.”¹⁹⁷

Het dialogisme wordt op deze manier werkelijk een artistieke activiteit. De Bulgaars-Franse filosofe Julia Kristeva, die in de jaren zeventig van de vorige eeuw Bakhtins werk in het Westen introduceerde, gebruikte voor de dialogische activiteit het begrip *intertekstualiteit*.

Na Kristeva is ‘intertekstualiteit’ vaak gebruikt om in een werk citaten uit andere bronnen te zoeken of verwijzingen op te sporen naar andere teksten, maar zijzelf verwijst met het begrip ook duidelijk naar de invloed die andermans teksten hebben op het eigen schrijfproces. Zo legt ze in haar essay ‘Europhilie-europhobie’ in *L’Avenir d’une révolte* uit 1998 uit, hoe je teksten die een schrijver beïnvloeden een plaats moet geven “binnen het laboratorium van het schrijfproces zelf”¹⁹⁸.

En wanneer dat gebeurt, zegt Kristeva, wordt ook het Romantische beeld van de eenstemmige, vaste auteur op losse schroeven gezet. Dan wordt duidelijk

¹⁹¹ Bakhtin, *Discourse in the novel* p.354-355, *Speech genres* 92-93, notes 145-147

¹⁹² Zijn mijn opmerkingen over ‘typering’ van personages in *Het naakte schrijven* 2007(2003):74-76

¹⁹³ Helen Rothschild Ewald beschrijft helder hoe Bakhtins dialogisme de relatie tussen de ene taaluiting en de andere aangeeft, en hoe iedere taaluiting door de context geïnformeerd wordt, zie: Helen Rothschild Ewald, in: Farmer (ed.) 2009 (1998):226

¹⁹⁴ *Discourse in the novel*, in: Bakhtin 2008 (1981):276, onder anderen geciteerd in Halasek 1999:6

¹⁹⁵ Geciteerd in: Clarkson 2013(2009):80

¹⁹⁶ J.M.Coetzee, *Doubling the Point*, p.65, geciteerd in Carroll Clarkson, *Countervoices*, Pallgrave MacMillan, Hampshire 2013 (2009), p.7/8

¹⁹⁷ Clarkson 2013 (2009):80

¹⁹⁸ Kristeva, in: Doorman & Pott: 2014(2000): 387

"(..) dat er niet zoiets bestaat als een vastomlijnd subject: de schrijver is een 'subject in ontwikkeling', een carnaval, een polyfonie, zonder het vooruitzicht op een mogelijke verzoening tussen al die tegengestelde bewegingen, een niet-aflatend verzet."¹⁹⁹

Zowel dialogisme als intertekstualiteit ontmaskeren de mythe dat een tekst maar één betekenis zou hebben, dat er één dominante stem in de tekst is, dat de tekst, zoals Bakhtin zou zeggen, 'monologisch' zou zijn. Literatuurwetenschapper Ulrich Broich ziet die activiteit vooral bij postmoderne auteurs:

"(..) the intention of postmodernist writers is often to expose dominant discourses, literary conventions and genres as bourgeois, as logocentric, as male-dominated etc. (Bakhtin's concept of dialogicity, from which the postmodernist concept of intertextuality was derived, had a similar function.)"²⁰⁰

De ontmaskerende functie van het dialogisme zien we overigens terug in de *opvoeringspraktijk* van het theater. Door de encenering van een bestaande tekst worden nieuwe, soms verborgen betekenissen of stemmen in die tekst naar boven gehaald. De vraag is of dat dialogisme ook in de theatertekst en in het theaterschrijven zelf actief is.

Ik heb het idee dat dialogisme als artistieke activiteit van meerstemmigheid niet voorbehouden hoeft te zijn aan postmoderne teksten of auteurs, maar dat ze een wezenskenmerk is van theaterteksten en het schrijven ervan. Dat zal ik in Hoofdstuk II en III proberen aan te tonen.

Dialogische tekst en dialogische schrijver

Dialogisme wordt niet alleen gebruikt om het gesprek aan te duiden tussen verschillende stemmen in een tekst, maar ook tussen stemmen in een schrijver tijdens het creatieve proces. Zowel meerstemmigheid als dialogisme hebben daarmee betekenis voor het mensbeeld dat achter ons idee over kunstenaarschap en auteurschap schuilgaat.

Rachel Pollard noemt dat concept van auteurschap een 'dialogisch zelf':

"..Dialogical Self, a self that can be conceived of as different "voices" in conversation with each other, and one that is in tune with the complex and fragmentary aspects of postmodern subjectivity."²⁰¹

Het mensbeeld achter de dialogische schrijver, het 'dialogische zelf' is vergelijkbaar met het 'Discoursal Self', van Roz Ivanic dat ik al kort beschreef in 1.1. Het 'Discoursal Self' ziet de 'eigen stem' als meervoudig en vloeiend; een stem, die, ook binnen een tekst, steeds opnieuw kan variëren.

Het ‘dialogische zelf’ houdt het midden tussen het moderne mensbeeld van eenheid, van één enkele stem, en het postmoderne mensbeeld van totale fragmentatie, van vele versnipperde stemmen. Het ‘dialogische zelf’ is met haar vloeiende en dynamische karakter, de voortdurende beweging tussen de stemmen, een warmer en eigentijdser alternatief dan het wat hopeloze anti-humanistische wereldbeeld van het postmodernisme.²⁰² Het dialogisme

“(..) allows for a “self” formed through social processes, which is at the same time embodied, dynamic, and creative.”²⁰³

Ook in de cognitieve wetenschappen gebruikt men dit concept ‘dialogische zelf’, hier en daar ook ‘Polyphonic Self’ genoemd, om het zelf te beschrijven als sociaal zonder dat het een persoonlijke autonomie verliest. In de psychologie is dit concept gemunt door de al eerder genoemde Hubert Hermans²⁰⁴ In zijn ogen kan het zelf begrepen worden

“(..) als een dialogisch zelf, opgebouwd uit een dynamische multipliciteit van relatief autonome Ik-posities waar een persoon tussen schakelt/schommelt, beïnvloed door historische, culturele en institutionele ervaringen en relaties.”²⁰⁵

Hoe dit mensbeeld het meerstemmige schrijfproces van de theaterauteur bepaalt, zal ik in Hoofdstuk III beschrijven, maar het is op dit moment van belang te beseffen dat het ‘dialogische zelf’ geen centrale regisseur kent, geen dominante ‘eigen stem’ die boven alle andere stemmen hangt en de beslissingen neemt, geen ‘ik’ dat de baas is. Het ‘dialogische zelf’ wordt ervaren als een veelvuldig zelf, bestaand uit vele stemmen, waarbij de eenheid wordt gevoeld in de unieke wijze waarop er voortdurend tussen de stemmen bewogen wordt.

Het dialogische zelf is mede opgebouwd uit de stemmen van anderen, en bestaat, ageert en creëert door middel van de anderen. Hij kijkt, zoals Bakhtin het op zijn onnavolgbare wijze beschrijft, naar zichzelf, naar zijn eigen zelf, met de ogen van de anderen en ook dat is weer zijn ‘eigen’ blik:

¹⁹⁹ Kristeva, in: Doorman & Pott: 2014(2000): 387

²⁰⁰ in: Bertens & Fokkema 1997:253

²⁰¹ Pollard 2008 Kindle Book 33/4341

²⁰² Zie ook: Pollard 2008 Kindle Book 33/4341

²⁰³ Gardener 1998, zie ook Pollard 2008 Kindle Book 33/4341

²⁰⁴ Zie: Hermans 2001, Hermans & Kempen 1993

²⁰⁵ Hubert Hermans, in: Akkerman & Admiraal & Simons & Niessen 2006:466, vertaling van mij, nc

"To be means to be for another and through the other, for oneself. A person has no internal sovereign territory, he is wholly and always on the boundary; looking inside himself, he looks into the eyes of another with the eyes of another."²⁰⁶

Schrijven is co-creatie

Wanneer schrijven een voortdurende beweging is tussen de stemmen, die voor een groot deel uit 'stemmen van de ander' bestaan, wanneer het 'dialogische zelf' in totaal open verbinding staat met de buitenwereld, dan volgt uit deze dialogische opvatting van de taal dat schrijven eigenlijk nooit het werk is van een schrijver alleen, maar altijd het resultaat van zijn of haar interactie met de wereld, in en door middel van taal. In dat geval ondersteunen het concept van meerstemmigheid en het mensbeeld van het 'dialogische zelf' de notie dat al het schrijven samenwerking is, en co-creatie. Het romantische beeld van de individuele autonome kunstenaar is bij het schrijverschap niet houdbaar.

"In short, all writing is intensely sociohistorical, and, in this sense, is by nature collaborative."²⁰⁷

Wanneer we het begrip 'dialogisme' proberen samen te vatten vanuit het oogpunt van schrijven en de didactiek van schrijven, kom ik, analoog aan Kay Halasek in haar boek *A Pedagogy of Possibility; Bakhtinian Perspectives on Composition Studies*,²⁰⁸ tot vier bruikbare kernaspecten:

1. De stemmen zijn met elkaar in gesprek en reageren op elkaar. Dit *responsive* element is voor Bakhtin een van de centrale aspecten van alle discoursen en verbale interactie. In *Het naakte schrijven* ben ik al uitvoerig op dat reactie-element van taal ingegaan, en raad ik om die reden aan het schrijven als spreekproces te beschouwen.
2. Schrijven gebeurt altijd in co-creatie, omdat de daad van het schrijven zelf een gezamenlijk delen van teksten is, een "cooperative sharing of texts".²⁰⁹ Dat heeft gevolg voor het beeld van de kunstenaar, het auteurschap en de kunstuiting.
3. Betekenis ontstaat door de beweging tussen de stemmen en gaat niet aan het schrijven vooraf. Dat betekent dat ook kennis alleen in uitwisseling en dialogisch vergaard en gecreëerd wordt. Deze Bakhtiniaanse gedachte komt in veel literatuur binnen de *Composition Studies theory* terug. Wereldbeelden ontstaan volgens Bakhtin dialogisch, dus zelfs de inhoud

van ons schrijven en de boodschap van onze tekst ontstaan tijdens de daad van het schrijven en gaan er niet aan vooraf. Dit ontkracht de mythe dat er één unieke ‘stem van expressie’ zou bestaan, waarbij er eerst een ervaring is of een idee, dat dan vervolgens in tekst wordt geuit.

4. Dialogisme is een *artistieke activiteit*, en begrip ervan leidt daarom tot een dieper en breder inzicht in het schrijfproces. Dialogisme en meerstemmigheid worden op deze manier verbonden met het schrijfproces en daarmee met een ‘Bakhtiniaanse’ schrijfdidactiek:

“Teachers who ask students to work together composing and/or revising their work believe (on both theoretical and practical levels) that such cooperative activities will not only improve the texts under review, but also lead students to a more complete and long-term understanding of textual production.”²¹⁰

In Hoofdstuk IV zal ik ingaan op de implicaties die dit denken kan hebben op de schrijfdidactiek voor theaterauteurs.

Beginnende schrijvers kunnen door een dialogische benadering de ideologische en dominante implicaties van hun eigen van andermans uitingen leren herkennen en erop leren te reageren.²¹¹ Het leren onderscheiden van de verschillende stemmen vertaalt zich in de schrijfdidactiek vaak in methoden en werkvormen die ‘*deconditionerend*’ worden genoemd: de schrijfstudent ontmaskert het idee dat hij maar één stem en één schrijfstrategie bezit.

Celia Hunt & Fiona Sampson noemen deze dialogische functie ‘*detoning*’. Zij wijzen er bijvoorbeeld op hoe ‘*detoning*’ de ‘stem van de onpersoonlijke schrijver’ zichtbaar kan maken. Zij noemen dat de ‘bodily felt sense of self’.

“Nevertheless the idea that finding a voice involves a ‘de-toning’ of the self, in the sense of distancing ourselves from fixity in language, is useful, and it also helps to make a link with Bakhtin’s ideas (...). (W)hen we ‘de-tone’ ourselves of – or, better, distance ourselves from – rigid self-concepts or narratives of self which

²⁰⁶ Bakhtin PDP 1984:287

²⁰⁷ Helen Rothschild Ewald, in: Farmer (ed.) 2009 (1998):227

²⁰⁸ Zie Halasek 1999:4 vv

²⁰⁹ Halasek 1999:4

²¹⁰ Halasek 1999:5

²¹¹ Zie bijvoorbeeld ook Halasek 1999:7

are part of the 'authoritative discourses' of extended consciousness, we create space of the tone of our bodily felt sense of self, or core consciousness, to 'sound', and this enables us to reformulate authoritative discourses into our own internally persuasive word."²¹²

Zeker als we verderop het schrijfproces van de theaterauteur onderzoeken, en een mogelijke schrijfdidactiek beschrijven, is het van belang niet alleen te benoemen welke stemmen er in het schrijven klinken, maar zeker ook om het dialogische proces aandacht te geven, dus: de manier waarop de stemmen op elkaar reageren en hoe de schrijver tussen die vele stemmen schakelt.

1.3.2 Heteroglossia

In zijn boek *The Dialogical Imagination* (en vooral het essay *Discourse in the Novel* daarin) heeft Bakhtin de term heteroglossia geïntroduceerd om nog duidelijker de meerstemmigheid te beschrijven in een literaire tekst, en speciaal in een roman.

Hij heeft deze term gemunt vanuit het Griekse 'other-speech': verschillende talen. Binnen een roman kan heteroglossia bestaan wanneer de verschillende personages naast en door elkaar klinken.

Maar ook binnen één zin of uiting van een personage kunnen de meerdere stemmen te horen zijn. Als in een prozatekst bijvoorbeeld beschreven wordt dat een vrouw te laat op een afspraak komt, kun je schrijven: "Ze vroeg of ze te laat was". Dan hoor je eigenlijk alleen de stem van de verteller. Wanneer je schrijft "Was ze te laat?", dan hoor je naast de verteller ("Ze vroeg zich af of ze te laat was") óók nog in de verte de stem van het personage ("Ben ik te laat?").

Een vergelijkbaar voorbeeld is te vinden in de recente roman *Vele hemels boven de zevende* van Griet op de Beeck. De ik-persoon vertelt dat zijn geliefde weg wil: "Dan moet ze echt naar huis, dat heeft ze al drie keer gezegd."²¹³

In het woord 'echt' horen we de stem van de ander duidelijk spreken ("Ik moet écht naar huis").

In één zin klinken meerdere stemmen. Voor Bakhtin is dat niet alleen een stijlmiddel, maar zit werkelijk iedere zin, iedere uiting vol heteroglossia:

"(..) language is heteroglot from top to bottom: it represents the co-existence of socio-ideological contradictions between the present and the past, between different epochs of the past, between different, socio-ideological groups in the present, between tendencies, schools, circles and so forth, all given a bodily form."²¹⁴

Heteroglossia verwijst naar die veelvoud van stemmen en stijlen,²¹⁵ “the multi-voiced condition of narrative discourse, (...) the natural chaotic state of languages as they exist in the world”.²¹⁶

Meerstemmigheid, dialogisme en heteroglossia lopen als begrippen nogal in elkaar over. Voor Helen Rothschild Ewald van de Iowa State University is heteroglossia zelfs gelijk aan meerstemmigheid:²¹⁷ het geeft de individuele diversiteit van stemmen aan binnen wat zij noemt de ‘collaboratieve activiteit van het dialogisme’:

“An individual’s voice resounds, indeed can only sound, as one voice amongst many.”

Daarbij definieert zij heteroglossia, zoals ik zelf dialogisme heb beschreven: als dynamiek, als beweging tussen de stemmen:

“heteroglossia is the situational dynamic underpinning discourse”²¹⁸

Daar waar dialogisme meer doelt op de interplay tussen de stemmen, lijken meerstemmigheid en heteroglossia beiden op de *veelheid* van stemmen zelf te wijzen. Waar het echter bij heteroglossia puur over het literaire *product* gaat, de tekst zelf – bij Bakhtin: de roman – daar kan het begrip meerstemmigheid ook verwijzen naar het artistieke proces van het schrijven. Zoals we al zagen, wijst het woord ‘stem’ in meerstemmigheid eerder op de instantie die de tekst produceert dan op de tekst zelf.

Gary Saul Morson en Caryl Emerson maken in hun prachtige boek *Mikhail Bakhtin; Creation of a Prosaics* een vergelijkbaar onderscheid: heteroglossia gaat over de tekst en meerstemmigheid gaat over de schrijver:²¹⁹

²¹² Hunt & Sampson 2006:32/33:

²¹³ Griet op de Beek, *Vele hemels boven de zevende*, Amsterdam 2016 (2013):107

²¹⁴ Bakhtin 1981:291

²¹⁵ De Webster Dictionary geeft als definitie: “a diversity of voices, styles of discourse, or points of view in a literary work and especially a novel.”, www.merriam-webster.com/dictionary/heteroglossia

²¹⁶ Halasek 1999:9

²¹⁷ in: Farmer (ed.) 2009 (1998):226

²¹⁸ Helen Rothschild Ewald, in: Farmer (ed.) 2009 (1998):227, zie ook Bakhtin, *Discourse of the Novel* 2008 (1991):288-331

²¹⁹ Morson & Emerson 1990:232

"(..), polyphony is not even roughly synonymous with heteroglossia. The latter term describes the diversity of speech styles in a language, the former has to do with the position of the author in a text."

Toch maken Morson en Emerson niet de stap die ik in dit boek wel zou willen zetten, want ook zij blijven meerstemmigheid met de positie van de auteur *in de tekst* verbinden.

Mij lijkt het helder om de term heteroglossia voor teksten en talen te reserveren, en de term meerstemmigheid voor zowel teksten als artistieke processen.

Ook de omschrijving van heteroglossia door Bakhtin zelf in *Discourse in the Novel* legt de relatie met de intenties van de auteur:

".. another's speech in another's language, serving to express authorial intentions but in a refracted way."²²⁰

Het is natuurlijk niet mogelijk de veelvoud van stemmen en stijlen (heteroglossia en meerstemmigheid) en de dynamische interplay tussen de stemmen (dialogisme) helemaal te scheiden. Bakhtin geeft aan dat waar heteroglossia in een tekst opduiken als een, zoals hij dat omschrijft, "double-voiced discourse", dat daar direct de dynamiek en de strijd tussen de stemmen aanwezig is, een strijd die vaste betekenissen aantast.

"languages are continually stratifying under a pressure of the centrifugal force, whose project everywhere is to challenge fixed definitions."²²¹

Taal, een woord, een stijl, is volgens Bakhtin nooit neutraal.²²² Dit voortdurende aantasten van de éne vaste betekenis in een tekst door een strijd tussen de stemmen is als wezenskenmerk van de taal door de Franse post-structuralisten en met name door filosoof Jacques Derrida uitgewerkt in het begrip 'deconstructie'.

1.3.3 Hybridisatie

Bakhtin heeft vaak naast het begrip 'heteroglossia' ook de tegenwoordig zeer in zwang zijnde term *hybride* gebruikt. Als teksten of uitingen meerstemmig zijn of heteroglossia bevatten, dan zijn ze voor hem 'hybride' wanneer ze tot één spreker behoren...

"...waarin zich echter in werkelijkheid twee uitingen, twee manieren van spreken, twee stijlen, twee 'talen', twee horizonnen van betekenis en oordeel vermengen."²²³

Eigenlijk is de gangbare definitie van hybriditeit ‘een mix van twee types’.²²⁴ Toch lijkt Bakhtin, als we bovenstaand citaat bekijken, alle soorten verdubbelingen in een tekst onder het begrip ‘hybride’ te scharen, en dat is ook wat heden ten dage veel met die term gebeurt.

Wanneer bijvoorbeeld dramaturg Ivo Kuyl de postdramatische theatertekst *Beeldbeschrijving* van Heiner Müller ‘hybride’ noemt, dan doelt hij vooral op de veelheid aan tekstsoorten die erin zit.²²⁵ *Beeldbeschrijving* wordt gebruikt voor theater, en bestaat uit een korte prozatekst waarin minutieus een schilderij wordt beschreven. Geen personages, geen plot, geen dialoog, maar toch een theatertekst. Theatertekst én prozatekst én beeldbeschrijving. De acteurs en schrijvers die in een workshop met Ivo Kuyl aan *Beeldbeschrijving* werkten, hadden het idee dat de tekst van alles kon zijn: gedicht, handleiding, krantenartikel, romanuitreksel en prozatekst.

Zowel de cultuur, de kunstwerken als de kunstenaars²²⁶ vandaag de dag worden op die manier veelvuldig hybride genoemd. In haar boek *Hybrid-kultur* uit 2011 gebruikt Yvonne Spielmann het begrip meerstemmigheid van Bakhtin om die hybriditeit te verklaren.²²⁷

De steeds meer hybride beroepspraktijk van de kunstprofessional wijst er niet alleen op dat hij of zij diverse praktijken heeft en verschillende dingen naast elkaar of door elkaar heen doet, maar ook dat de positie van de kunstenaar steeds verandert en dat daarmee diens kunstenaarschap meerstemmig wordt.

Theatergroepen nemen nauwelijks nog vaste acteurs aan. Ze zoeken eerder brede theatermakers die in staat zijn samen een voorstelling te maken en te ontwerpen.²²⁸ Theaterauteurs zijn nauwelijks nog autonome kunstenaars

²²⁰ Bakhtin, *Discourse of the Novel* 2008 (1981):324

²²¹ Bakhtin 2008(1981):433

²²² Bakhtin 1981:293-294

²²³ Bakhtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt am Main, 1979, p.195, geciteerd in Spielmann 2010:104; “...in der sich in Wirklichkeit aber zwei Äusserungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei ‘Sprachen’, zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen.”

²²⁴ Zo formuleert bijvoorbeeld Hall 2005:70 het

²²⁵ Ivo Kuyl, ‘De invloed van scenisch verloop op poëtische teksten. Beschrijving van en reflectie op een onderzoekswerkshop van De Tijd’, in: Swyzen & Vanhoutte, *Het statuut van de tekst in postdramatisch theater* 2011:140

²²⁶ Van Winkel, C., Gielen, P. en Zwaan, K., *De hybride kunstenaar; de organisatie van de artistieke praktijk in het post-industriële tijdperk*, Avans Hogeschool, Breda/Den Bosch/Tilburg 2012

²²⁷ Spielmann 2011:104

²²⁸ Sandra Kooke, ‘Nog maar 50 acteurs met vaste baan’, in *Trouw* 13 september 2016

die thuis hun meesterwerken concipiëren, maar werken met de andere makers, vaak op de vloer, om gezamenlijk tot teksten te komen. Ook zij worden op die manier theatermakers, en hun praktijk hybride.²²⁹

Claire Bishop beschrijft in *Artificial Hells; Participatory Art of Spectatorship* die hybriditeit nog algemener: de kunstenaar zondert zich niet langer af voor zijn kunstproduct maar is een samensteller van 'situaties', het kunstwerk is nooit af maar is een 'project in wording', en de toeschouwer is nu meer en meer een 'participant' of 'gebruiker'.²³⁰ De kunstenaar is in haar ogen hybride, omdat het kunstwerk niet langer eenstemmig en afgebakend is.

Daar waar het kunstvakonderwijs wil opleiden tot hybride kunstenaars die toch hun vakmanschap, hun ambacht en hun eigen 'stem' ontwikkelen, zou het concept meerstemmigheid wellicht van dienst kunnen zijn.

De hybride kunstenaar in theater en performance heeft vandaag de dag een praktijk die zich kenmerkt door een grote hoeveelheid verdubbelingen. Juist het performatieve veroorzaakt in een creërend proces een aantal verdubbelingen: meerdere disciplines (interdisciplinariteit), meerdere media (transmedialiteit), meerdere makers (co-creatie), meerdere realiteiten (mixed reality).

Deze verdubbelingen beschouw ik in dit boek als meerdere stemmen in het artistieke proces, waarbinnen de kunstenaar en dus ook de kunstvakstudent voortdurend in een dynamische beweging schakelt tussen disciplines, media, realiteiten en makers. De hybride kunstenaar bevindt zich op die manier altijd in een tussenruimte: interactief, interdisciplinair, intermediaal, intertekstueel, interface.

Bakhtin gebruikt vaak het actievere woord 'hybridization' en definieert dat als volgt:

"What is a hybridization? It is a mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousnesses, separated from one another by an epoch, by social differentiation or by some other factor."²³¹

Het lijkt alsof Bakhtin het begrip 'hybridization' ongeveer synoniem gebruikt met meerstemmigheid en heteroglossia, maar op een meer actieve manier, alsof hij op een proces wijst waarin de meerstemmigheid *ontstaat*.

"In one discourse, two semantic intentions appear, two voices."²³²

Hij geeft daarbij de parodie als voorbeeld, waarbij de parodie als het ware een tweede stem geeft aan de uiting die geparodieerd wordt.

Omdat ‘hybridization’ iets is dat ontstaat kan het volgens Bakhtin ook zowel bedoeld en onbedoeld zijn, ‘intentional’ en ‘unintentional’.

Wanneer overvaller Kevin Kline in de film *A Fish Called Wanda* ziet dat de kluis leeg is, uit hij zijn wanhoop door te schreeuwen: “Disappointed!”. Het personage toont twee stemmen tegelijk: de stem die de teleurstelling uit door te schreeuwen, en de stem die het gevoel beschrijft alsof hij achteraf terugkijkt op de situatie.

Uiteraard doen de scenaristen John Cleese en Charles Crichton dit opzettelijk, de hybridization heeft hier met het doorbreken van de verwachting een komisch effect.

Bakhtin stelt dat meerstemmigheid eigenlijk altijd in de taal aanwezig is, ook wanneer de ‘hybridization’ onbedoeld plaatsvindt. Hij geeft als voorbeeld de romans van Tolstoj, die hij monologisch noemt tegenover de dialogische werken van Dostojevski, en waarvan hij dan zegt dat ze impliciet en onopzettelijk toch heteroglossia bevatten en meerstemmig zijn.²³³

Voor ons onderzoek is het van belang ‘hybridization’ te zien als het proces waarbij iedere talige uiting opgebroken wordt in twee of meerdere stemmen. Wanneer we op die manier naar de hybride kunstenaar kijken, dan bestaat zijn hybriditeit niet zozeer uit het hebben van diverse, verschillende beroepen en activiteiten naast elkaar, maar meer zoals ik al zei uit een voortdurende beweging tussen disciplines, media, realiteiten en makers.

1.3.4 Onvoltooibaarheid

“Oh rijkdom van het onvoltooide”²³⁴

Wanneer de dynamiek en de strijd tussen de stemmen voortdurend de éne betekenis van een tekst aantast, en wanneer de meerstemmigheid het concept van de éne auteur met zijn duidelijke intentie onderuit haalt, komt langzaam de vraag naar boven of een tekst wel ooit af is, of er wel zoiets

²²⁹ Zie bijvoorbeeld Moosmann, 2007

²³⁰ Claire Bishop 2012

²³¹ Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, 1981:358

²³² Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 2011(1984):189

²³³ Zie daarvoor ook Evans 2008:62-68

²³⁴ De meest bekende dichtregel van de Nederlandse dichter Leopold

bestaat als een vast afgerond artefact, dat we bijvoorbeeld een theatertekst noemen.

We weten dat theaterschrijver Edward Albee in zeven jaar dertien totaal verschillende versies schreef van zijn stuk *The Zoo Story*, maar je zou kunnen betogen dat het schrijven aan die tekst zelfs daarna nog doorgaat door de talloze encenseringen die ervan gemaakt zijn: steeds komen er betekenislagen en interpretatie's bij die ook allemaal tot de tekst gaan behoren, omdat we die eerdere encenseringen herinneren wanneer we de tekst als maker gaan lezen. De tekst blijft zich ontwikkelen, omdat in de taal zelf de betekenis niet vastligt, maar de strijd en dynamiek tussen de stemmen eindeloos doorgaat en die strijd de tekst steeds vernieuwt en levend houdt.

Dit concept over de tekst die nooit af is door haar meerstemmigheid heeft grote gevolgen voor onze visie op schrijven en het schrijfproces. De Franse filosoof Gilles Deleuze schrijft in een boek over literatuur:²³⁵

“Schrijven is zeker niet het opleggen van een (uitdrukkings)vorm aan de materie zoals die wordt ervaren. Literatuur heeft eerder te maken met het vormeloze of onvoltooid, zoals Gombrowicz het uitdrukte en in de praktijk bracht. Schrijven is een kwestie van wording, het is altijd onvoltooid, altijd in uitvoering, en gaat de materie van elke leefbare en beleefde ervaring te buiten. Het is een proces, dat wil zeggen een overgangsfase in het Leven die door zowel het leefbare als het beleefde trekt. Schrijven is onlosmakelijk verbonden met een wording, ..”

De manier waarop we kunstwerken bekijken en analyseren is over het algemeen gebaseerd op de aanname dat het kunstwerk een af product is. Iets wat onaf is, wordt al snel als imperfect beschouwt.

Janna Loontjes heeft het in haar recente *Mijn leven is mooier dan literatuur* over de “eeuwig onaffe staat” van haar boek. Een recensente beweerde vervolgens dat de schrijfster daarmee acceptatie vraagt voor de imperfectie van haar werk.²³⁶

Meerstemmigheid en onvoltooibaarheid liggen in elkaars verlengde. Wanneer de interplay tussen de vele stemmen in een tekst eindeloos is en de tekst voortdurend in contact staat met allerlei andere teksten en stemmen, dan is het niet alleen onmogelijk die tekst vast te pinnen op één vaste betekenis of één auteur, maar dan is de tekst ook niet goed af te bakenen als een vast geheel. Of, zoals Gary Saul Morson en Caryl Emerson in hun boek over Bakhtin schrijven:

“The dialogic sense of truth manifests unfinalizability by existing on the “threshold” (porog) of several interacting consciousnesses, a “plurality” of “unmerged voices”.²³⁷

Maar wat is er dan precies onaf en onvoltooibaar?

In de eerste plaats noemt Bakhtin de held, het meerstemmige personage zelf, per definitie “unfinalizable”.²³⁸ Voor Bakhtin is onvoltooibaarheid echter ook verbonden aan de positie van de auteur: personages, schrijvers én mensen zijn nooit een afgerond geheel. Dat was ook de reden dat hij zo gekant was tegen de theorieën van Marx en Freud, die in zijn visie de mensen dachten vast te kunnen leggen.

In haar boek *Queer Writing* verbindt literatuurwetenschapster Anita Tomke Wieser de auteursopvatting in Roland Barthes’ artikel ‘De dood van de auteur’ met dit Bakhtiniaanse begrip van ‘onvoltooibaarheid’.

Zij geeft aan dat deze onvoltooibaarheid zowel geldt voor de taal, voor de tekst als voor het subject. Doordat we denken dat een tekst een afgeronde eenheid is, menen we haar te kunnen interpreteren; doordat we denken dat het subject een afgebakende identiteit heeft, menen we het vast te mogen leggen als karakter of als geslacht, en denken we te kunnen zeggen: “Jij bent zo en zo, en je zit op die manier in elkaar”.

“De veelstemmigheid, die zich zowel in de tekst, als in de auteurs, respectievelijk de lezers aftekent, verhindert zowel een ‘authentieke’ literatuurproductie als een definitieve, oorspronkelijke interpretatie van een tekst.”²³⁹

Door haar meerstemmigheid is een tekst per definitie onaf en onvoltooibaar, en daarom is iedere poging om tot een oorspronkelijke betekenis van een tekst te komen bij voorbaat zinloos.²⁴⁰ We mogen in dat geval dus eigenlijk niet meer in de taallessen op de middelbare school vragen naar dé betekenis van een tekst, maar ook niet meer naar wat de auteur in de tekst

²³⁵ Deleuze, ‘Literatuur en leven’, in: Deleuze 2015 (1993):11

²³⁶ Simone van Saarloos, recensie over Janna Loontjens’ *Mijn leven is mooier dan literatuur*, in: *Volkskrant* 20/4/2013

²³⁷ Morson & Emerson 1990:236

²³⁸ Bakhtin, 2011 (1984):63

²³⁹ Tomke Wieser 2012:59; “Die Vielstimmigkeit, die sich sowohl im Text als auch in den jeweiligen Autor_innen und Leser_innen abzeichnet, verhindert sowohl eine “authentische” Literaturproduktion als auch eine endgültige, ursprüngliche Interpretation eines Textes.”

²⁴⁰ Tomke Wieser 2012:63

bedoeld heeft. Dat zou namelijk suggereren dat betekenis van de tekst en de bedoeling van de auteur in een tekst besloten liggen.

Een illustratie hiervan beschrijven J.V. Wertsch en C. Toma, die in 1995 de taaltheorie van de Russische literatuurwetenschapper Yuri Lotman,²⁴¹ die zich baseert op de concepten van Bakhtin, naar de klas en de educatie toehaalden. Beiden laten zien dat de tekst in het taalonderwijs dan twee functies krijgt: een eenstemmige, univocal, en een meerstemmige, die zij dialogisch noemen. Ze constateerden dat de eerste redelijk adequaat betekenis oproept, maar dat de tweede steeds weer nieuwe betekenissen genereert. Ze laten met veel voorbeelden zien hoe de 'open-ended' natuur van taal en haar daarmee samenhangende 'unfinalized meaning' juist de bron is van nieuwe mogelijkheden en nieuwe betekenissen.²⁴²

Met de meerstemmigheid en de onvoltooibaarheid van de tekst lijkt ook de auteur uit de tekst te verdwijnen.²⁴³ Zoals we al eerder zagen, heb ik het idee dat de auteur wel uit de tekst verdwijnt maar in het schrijfproces aanwezig blijft. De meerstemmigheid van de tekst weerspiegelt zich in de meerstemmigheid van de schrijver *als hij schrijft*.

Daarin is de auteursinstantie meer zoals filosoof Michel Foucault in 'Wat is een auteur?' hem oproept in zijn reactie op Barthes. Foucault zegt dat de auteur zelf meer een discursieve functie is geworden, die de oneindige hoeveelheid betekenissen inperkt. Foucault geeft aan dat de veelstemmigheid van de auteur een gevaar is voor de maatschappij, die juist de eenstemmigheid in haar machtsmechanismes bepleit, de dominante stemmen, zoals Bakhtin ze noemt.

Dat er zo'n groot verband is tussen meerstemmigheid en onvoltooibaarheid is theoretisch misschien wel aardig, maar roept voor de kunstenaar, en in ons geval voor de theaterauteur, wel heel praktische vragen op, zoals: 'Als een werk onvoltooibaar is, hoe weet ik dan wanneer het af is en ik het kan delen met medemakers?'. Of: 'Als de betekenis niet vastligt, kan ik dan als schrijver nog wel iets zeggen met mijn tekst, kan ik nog wel betekenis in een tekst leggen?'.

Morson en Emerson signaleren in hun boek over Bakhtin dergelijke vragen ook, en stellen dat concepten als onvoltooibaarheid en meerstemmigheid een specifieke beschrijving en invulling van het creatieve proces impliceren. Ze beschrijven heel inzichtelijk hoe bijvoorbeeld de romanschrijver Dostoevski, op wie Bakhtin zijn concepten bouwde, kunst wilde maken over mensen die principieel onvoltooibaar waren, niet waren af te bakenen, en van daaruit een creatieve schrijfmethode ontwikkelde die op zichzelf nooit af was: hij wilde als schrijver nooit het laatste woord hebben, juist om zijn personages zo open mogelijk te houden.²⁴⁴

Het concept van onvoltooibaarheid en onafheid van een tekst lijkt voor het schrijven voor theater extra van belang te zijn. Vaak wordt de theatertekst een halfproduct genoemd dat ‘afgeschreven’ wordt door de medemakers. En wanneer de regisseur en acteurs in een encensering tekst weghalen en veranderen, wat is dan de afgeronde theatertekst van die voorstelling?

Tegelijkertijd zijn analysemethodes van theaterteksten en de meeste instructieboeken over hoe je voor theater schrijft, gebaseerd op de aanname dat de tekst wél afgebakend is, af is, en een bepaalde betekenis bevat die een bepaalde bedoeling van de auteur in zich draagt.

De concepten van meerstemmigheid en onvoltooibaarheid kunnen mijns inziens behulpzaam zijn om de beschrijving, de analyse en didactiek van theaterschrijven te verbeteren.

1.3.5 Carnivalisatie

Tijdens de Tweede Wereldoorlog schreef Bakhtin een boek over de Franse Renaissanceschrijver Francois Rabelais.²⁴⁵ Hij schreef het als dissertatie, maar kreeg pas jaren later de kans het proefschrift te verdedigen. In dit boek, pas in 1965 verschenen onder de titel *Rabelais and his world*, introduceert Bakhtin het concept ‘carnivalisation’. Het sociale begrip carnaval, dat we kennen als het kortstondig losbreken uit de heersende gebruiken en moraal, vertaalt hij naar een literair procedé, waarbij door humor, parodie, ironie en het groteske, de schijnbaar vaste betekenis en dominante stem in een tekst worden opengebroken.²⁴⁶

Zoals bij carnaval zelf gebeurt dat door veel te spelen en door het lichaam met haar zintuigen een belangrijke rol te geven. Deze praktijk van “sensuous experience and disturbing play” gebruikt Josephine Machon in haar boek *(Syn)aesthetics; Redefining Visceral Performance* om het hedendaags theater te beschrijven.²⁴⁷

²⁴¹ Lotman 1990 en Lotman 1994

²⁴² in: Akkerman & Admiraal & Simons & Niessen, ‘Considering diversity: Multivoicedness in International Academic Collaboration’, 2006:463

²⁴³ Dit beweert ook Tomke Wieser in haar boek

²⁴⁴ Morson & Emerson 1990:92

²⁴⁵ 1483-1553

²⁴⁶ Zie bijvoorbeeld: “Carnival is the rhetoric dynamic. Carnival, which for Bakhtin is the purest form of popular culture, features the inversion of normal hierchies and the exchange of established social roles. In discourse, it enables the writer to take a parodic or an ironic stance toward dormatic (or monologic) norms.” Helen Rothschild Ewald, in: Farmer 2009 (1998):227

²⁴⁷ Machon 2009:38

Carnivalisation bestaat uit artistieke strategieën om te ontregelen en bestaande structuren aan te tasten. Bakhtin benadrukt steeds hoe dat proces om naast een dominante, absolute stem andere stemmen te laten horen, een spelend, vrolijk karakter heeft. We herkennen daarin het relativerende spel dat later ook in postmodernisme en postdramatisch theater een belangrijk element werd.

"carnival celebrates the shift itself, the very process of replaceability (..),
[it] proclaims the joyful relativity of everything"²⁴⁸

In haar boek over de Oostenrijkse theaterschrijver Thomas Bernhard laat Clara Ervedosa zien dat het concept van carnivalisation als literair procédé vele vormen kan aannemen.²⁴⁹

Op microniveau is het bijvoorbeeld te zien in de vele ironische paradoxen, die Bernhard in zijn teksten gebruikt. Als het personage Minetti in het gelijknamige theaterstuk dingen zegt als

"Wanneer we ons doel willen bereiken
moeten we altijd in de tegenovergestelde richting"

of

"Wij ontwikkelen voortdurend
een tragedie
of een komedie
wanneer wij de tragedie ontwikkelen
in wezen toch alleen maar een komedie
en omgekeerd"²⁵⁰

dan horen we in het personage twee verschillende stemmen spreken, waarvan de een het dominante standpunt huldigt dat een tragedie iets zwaars is en in ieder geval niet haar tegendeel de komedie, terwijl de andere stem de twee tegenpolen aan elkaar gelijk stelt. Het spel bestaat erin om het begrip tragedie even door haar tegendeel te vervangen (Bakhtins 'replaceability'), en zo ons vaste denken erover open te breken.

Bakhtin geeft aan dat het concept carnivalisation steeds tegenstellingen oproept en die dan in een meerstemmigheid samen probeert te laten bestaan.

“ De tegenstellingen komen samen, kijken elkaar aan, spiegelen elkaar, kennen en begrijpen elkaar. (...) Alles in zijn (Dostojevski's, NC) wereld leeft aan de grens van zijn tegenovergestelde. De liefde leeft aan de grens van de haat, kent en begrijpt hem en de haat leeft aan de grens van de liefde en begrijpt haar eveneens.”²⁵¹

We zien hierin eigenlijk ook de kern van het dramatische theater, waarin het personage twee tegengestelde gevoelens heeft op hetzelfde moment. Medea vermoordt haar kinderen én ze houdt tegelijkertijd zielsveel van hen. Als ze niet van hen houdt is het niet dramatisch dat ze hen vermoordt. Die dramatische dubbelheid, die lijkt op wat Bakhtin in romans het ‘paroding double’ noemt,²⁵² is een vorm van meerstemmigheid die we buitengewoon vaak in theaterteksten tegenkomen.

We kunnen het principe van carnavalisation niet alleen aantreffen in het dramatische theater, maar ook in het absurd theater en in het postdramatisch theater. Wanneer Halina Janaszek-Ivanickova schrijft over het postmodernisme in Polen linkt ze Bakhtins ideeën over literatuur aan de ontwikkelingen in het Pools theater:

“This new attitude towards literature was further influenced by the work of Bakhtin, whose interest in the carnivalesque aspects of literature could be linked to the nonconformism, the anarchistic spirit, and unhampered flights of imagination of the theatre of the absurd.”²⁵³

Ervedosa geeft overigens nog een interessant voorbeeld van carnavalisation in literaire teksten, die we bij het onderzoek naar theaterschrijven nog zullen tegenkomen. Ze toont hoe Thomas Bernhard in zijn prozawerk, en dan

²⁴⁸ Bakhtin 1984:125

²⁴⁹ Clara Ervedosa, “Vor den Kopf stossen”; *Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards*, 2008:107-115

²⁵⁰ Thomas Bernhard, *Minetti; Een portret van de kunstenaar als oude man*, Amsterdam 1988, pag.24 en pag.22, vertaling: Jacques Peeters en Nirav Christophe

²⁵¹ geciteerd in Ervedosa 2008:109, Bakhtin, *Probleme der Poetik Dostojevskijs*, p.200; “Die Gegensätze kommen zusammen, schauen einander an, spiegeln einander wider, kennen und verstehen einander. (...) Alles in seiner Welt (Dostojevski's, nc) lebt an der Grenze zu seinem Gegenteil. Die Liebe lebt an der Grenze zum Hass, kennt und versteht ihn und der Hass lebt an der Grenze zur Liebe und versteht sie ebenfalls.”

²⁵² Bakhtin 1984:127

²⁵³ in: Bertens & Fokkema 1997:424

vooral in de roman *Alte Meister*, de verteller onbetrouwbaar maakt. Je weet soms niet of je de verteller kunt geloven en twijfelt zelfs wie het verhaal op dat moment vertelt. We zagen al eerder, dat in een tekst de vraag 'wie vertelt er eigenlijk?' – en in de theatertekst ook 'wie spreekt er eigenlijk?' – wijst op de meerstemmigheid van de tekst en van de auteur.

Een recent voorbeeld in drama is de televisieserie *Himmlers hersens heten Heydrich*,²⁵⁴ waarin twee verschillende vertelstemmen een dialoog aangaan met zowel Reinhard Heydrich als met zijn twee moordenaars. Bovendien treedt de schrijver van het boek waarop de serie gebaseerd is ook nog als personage op.

Carnivalisation wijst op een aantal creatieve strategieën om meerstemmigheid in een artistiek product te realiseren. Regelmatig wordt dit ontregelende, structuuraantastende concept in één adem genoemd met het begrip 'deconstructie' uit de Franse filosofie²⁵⁵ of met het 'dionysische' principe van Friedrich Nietzsche.²⁵⁶ We zullen zien dat de postdramatische theater-schrijver Heiner Müller dit principe in zijn schrijfsproces beschreef als de 'Unordnung', het doorbreken van de orde.

Daar waar we eerder zagen dat een stem altijd in twee strijdende stemmen uiteenvalt, zien we vaak een tegenstem ontstaan die vaste structuur, betekenis en planning aantast. Zo zien we in het schrijfsproces bijvoorbeeld een stem in ons die wil structureren naast een die de structuur wil vernietigen.

1.3.6 Outsideness

"I must find myself in another by finding another in myself"²⁵⁷

Veel in het schrijfsproces wordt bepaald door de afstand die de schrijver heeft tot het materiaal. Hoe vaak niet wordt de schrijver aangeraden niet te schrijven over iets dat te dichtbij ligt of nog te vers in het gevoel?

McCaw geeft in zijn boek *Bakhtin and Theatre* aan hoe Bakhtin hiervoor het begrip 'outsideness' gebruikt. Een mens moet zichzelf volgens Bakhtin kunnen beschouwen als een ander, van buiten zagezegd – "from outside" – juist om zijn eigen verhaal te kunnen vertellen. Omdat ik mezelf niet zie, laat staan ken als een ander, krijg ik mijn eigen verhaal niet op papier. En om mijzelf te kunnen zien als een ander, daarvoor moet ik afstand scheppen.²⁵⁸

Als ik met mijn neus bovenop een schilderij sta, kan ik het kunstwerk niet goed ervaren. Er moet enige afstand zijn om het kunstwerk esthetisch te laten werken. Zoals een toeschouwer niet helemaal moet samenvallen met

wat er getoond wordt, omdat er anders moeilijk een esthetische ervaring ontstaat, zo moet ook de schrijver afstand scheppen tot zichzelf om te kunnen creëren.

In haar boek *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin* beschrijft Caryl Emerson het zo:

“An event becomes ‘aesthetic’, in Bakhtin’s world, if there is an outside consciousness looking in on the event and, as it were, embracing it, able to bestow on the scenarion a sense of the ‘whole’. Such an external (and thus aesthetic) position is available to spectators watching, to readers reading, and to an author ‘shaping’.”²⁵⁹

In het schrijfproces vertaalt dit concept van ‘outsideness’, van zichzelf zien als een ander, zich vaak als iets ‘kunstmatig maken’. Je geeft een kunstmatige vorm aan iets om er afstand van te nemen. Dit kunstmatig maken staat bekend onder de term ‘ostranenie’, gemunt door een van de grondleggers van het Russische formalisme, Viktor Shklovsky.²⁶⁰ Het begrip ‘ostranenie’, waarin het woord ‘strange’ te herkennen is, beschrijft een creatieve strategie van ‘vreemd maken’, of zoals Shklovsky het fraai verwoordt:²⁶¹

“The technique of art is to make objects “unfamiliar”, to make forms difficult, (...)”

In mijn boek *Het naakte schrijven* geef ik een aantal voorbeelden en praktische schrijftechnieken hoe de kunstmatigheid of ostranenie als basis van het schrijven te hanteren, en daarbij onderscheid ik:²⁶²

- afstand nemen van de betrokkenheid bij het materiaal
- afstand nemen van personages
- afstand nemen in het gebruik van ruimte

²⁵⁴ VPRO 2017

²⁵⁵ Ervedosa 2008:114 noemt ‘carnivalisation’ een vrolijke, spelende vorm van deconstructie

²⁵⁶ Zie bijvoorbeeld Machon 2009:37-39

²⁵⁷ Bakhtin, 2011 (1984):287

²⁵⁸ Ook Cresswell & Baerveldt 2011:273 beschrijven ‘outsideness’ als ‘onzelf zien als de ander’, en Bakhtin geeft aan dat dat nodig is voor wat hij noemt “dialogic penetration”, Bakhtin 1984A:59

²⁵⁹ Emerson 1997:135

²⁶⁰ Zie ook Dick McCaw, *Bakhtin and Theatre*, 2016:13

²⁶¹ Shklovsky, ‘Art and technique’, geciteerd in McCaw, 2016:13

²⁶² Christophe 2007 (2003):119-124

- afstand nemen door te spelen met de tijd
- afstand nemen van het genre
- afstand nemen door middel van taal
- afstand nemen tot je herinneringen

Dat kunstmatig maken of 'ostranenie' is een schrijfstrategie om tot de 'outsideness' te komen waar Bakhtin het over heeft.

Die houding van 'outsideness' creëert in de mens en ook in de schrijver, een splitsing, een meerstemmigheid. Bakhtin:²⁶³

"a person exists in the forms I and another (thou, he or man)"

Deborah Haynes laat in haar boek *Bakhtin and the Visual Arts* zien hoe het concept van 'outsideness' nauw te maken heeft met de meerstemmige opvatting over auteurschap.²⁶⁴ Creativiteit is volgens Bakhtin een alledaagse activiteit, die door haar sociale, dialogische karakter samenhangt met hoe we met de wereld omgaan. De taak van de kunstenaar is daarin

*"to find a fundamental approach to life from without, to define others in ways they cannot do for themselves"*²⁶⁵

De kunstenaar die creëert, zit vanzelf voortdurend in dat proces van afstand maken, van naar zich kijken als naar een ander, van het "van zich af schrijven". Dat voortdurende proces van "self-other relations" openbaart zich het makkelijkste in de relatie tussen een auteur en de held of hoofdpersoon van zijn verhaal of theatertekst. De auteur is degene die handelt, de held is degene waar de auteur over praat, hij is het levende voorwerp van discourse. De auteur bevat in zijn bewustzijn beiden.

Zoals we al zagen is de held in feite een van de stemmen van de auteur. Beide stemmen zijn op de een of andere manier in een tekst te horen. Bakhtin maakt hierbij een opvallend onderscheid. In zijn visie wordt de inhoud van het kunstwerk bepaald door de held, door hoe het hoofdpersonage wordt weergegeven, maar de vorm van het werk wordt bepaald door de auteur.

In dit proces van 'outsideness', waarin de schrijver zich ten opzichte van zichzelf tot een buitenstaander maakt, en zich precies daardoor met de wereld verbindt, lijken twee bewegingen plaats te vinden.

Aan de ene kant neemt de auteur afstand van zichzelf en zijn materiaal en kijkt naar zichzelf als naar een ander. Aan de andere kant maakt hij stemmen van buiten tot zijn eigen stemmen, zoals we in Hoofdstuk I.1 al zagen.

De stem van de ander wordt door de auteur geïnternaliseerd tot een van de stemmen in zijn schrijfproces. Dat kan de stem van de medemakers zijn, de stem van de opdrachtgever of bijvoorbeeld de stem van het publiek.

Om dat laatste te doen, de stemmen van de ander tot de jouwe maken, is een strategie nodig, die ik met een begrip uit de spirituele traditie²⁶⁶ “That Art Thou” noem: de auteur probeert bij aspecten uit de buitenwereld te denken “Dat ben ik ook”. Dus niet “Dat kan ik me voorstellen”, of “Daar kan ik sympathie voor opbrengen”, maar werkelijk toewerken naar het gevoel: dat ben ik ook. Toen ikzelf in opdracht een theaterstuk schreef over een personage met meerdere persoonlijkheden (Multiple Personality Syndroom),²⁶⁷ kon ik het pas schrijven toen ik in mijn vezels voelde dat een deel van mij óók een MPS-syndroom had, terwijl ik niet zo gediagnosticeerd ben.

Deze strategie, waarin stemmen van buiten geïnternaliseerd worden, is dus ook het naar jezelf kijken als naar een ander, want je creëert als schrijver de ander in jezelf en daarmee neem je afstand van dat Zelf. De Franse theaterschrijfster en filosofe Hélène Cixous heeft vaak gezegd dat je juist in het theater in het schrijfproces altijd in contact staat met ‘de ander’, dat je open staat en moet staan voor stemmen van buiten en die stemmen dan maakt tot onderdeel van je schrijfproces. Om open te staan voor stemmen van buiten is volgens haar een Zelf nodig dat bijna ‘verdamp’t is. De auteur moet in haar ogen een staat bereiken van

“*démoïsation*”, this state of without me, of depossession of the self, that will make possible the possession of the author by the characters.”²⁶⁸

1.3.7 Adressivity

Het begrip *adressivity*²⁶⁹ beschouwt Bakhtin als de wezensstaat van de mens: er bestaat geen autonome, individuele stem; enkel in een constante dialoog met de wereld kan ik mijzelf definiëren en compleet maken. Mijn bewustzijn wordt altijd door de wereld aangesproken, en ik heb de verant-

²⁶³ Bakhtin 2011 (1984):293

²⁶⁴ Haynes 1995:71-74

²⁶⁵ Mikhail Bakhtin, *Art & Answerability: Early Philosophical Essays*, 1990:192

²⁶⁶ Term komt uit de spirituele tekst *Upanishad*

²⁶⁷ Nirav Christophe, *Wij Bram*, door International Music Management/Stichting Grind productie 1998

²⁶⁸ Geciteerd in: Blyth & Sellers 2004:54

²⁶⁹ door onder anderen Morris (ed.) 1994:245 aangegeven

woordelijkheid om te antwoorden. Dit oneindige antwoorden van mezelf heeft altijd een richting, het spreekt anderen aan, het heeft een adressant. Ik word altijd aangesproken en bij alles wat ik zelf zeg is er een adressant. Wanneer ik spreek, spreek ik tegen iemand. Wanneer ik schrijf, richt ik mij tot iemand. Kunst of het creatieve proces is radicaal een *communicatief* proces dat in de dialoog betekenis krijgt. Adressivity is het principe dat iedere taaluiting, zelfs praten in jezelf, een “intended audience” heeft.

Wanneer we naar het theater en de theatertekst kijken, dan zijn vanuit dit dialogische idee niet alleen de vragen ‘Wie spreekt hier in deze tekst?’ of ‘Wie spreekt er in dit schrijfproces?’ van belang, maar zeker ook de vraag ‘Wie wordt er met deze tekst aangesproken?’. Is het tekstboekje met zijn regieaanwijzingen niet eerder gericht op de theatermakers die de tekst gaan uitvoeren dan op het publiek of de lezer?

Heel praktisch komt zo’n vraag naar boven wanneer een theaterschrijfstudent de vraag stelt of hij wel regieaanwijzingen mag schrijven. Zo’n vraag hangt natuurlijk direct samen met tot wie de tekst zich eigenlijk richt.

In het theater uit zich de adressivity ook in de richting van de tekst op het toneel.

Grofweg kan een acteur een tekst vier richtingen geven. Het personage richt zich tot een ander personage, het personage spreekt tegen zichzelf, het personage spreekt tegen God of de wereld (bijvoorbeeld in de wanhopige uitroep “Wee mij, talentloze kleuter”) of het personage spreekt tegen het publiek.

In het hedendaagse theater zien we steeds meer dat een tekst meerdere richtingen tegelijkertijd heeft. Zo kan bijvoorbeeld een acteur binnen een fictief verhaal, binnen de representatie, als personage spreken en tegelijkertijd zich als acteur tot het publiek richten. Die verdubbeling van richtingen vindt dan niet alleen plaats in de speelstijl (die dan ‘transparant’ wordt genoemd) maar ook in de theatertekst zelf.

Een duidelijke plek waarin die verdubbeling van richtingen zichtbaar is, en ook gehanteerd kan worden als basis voor een schrijfstrategie, is de theatermonoloog. In zijn inleiding in de theaterwetenschap schrijft Robert Leach dat de meeste monologen in theater om deze reden in de geest van Bakhtin eigenlijk dialogisch zijn. Hij geeft *Wachten op Godot* van Samuel Beckett als voorbeeld:²⁷⁰

“Vladimir is not simply speaking to himself, he is asking questions, arguing two (or more) possibilities, restlessly exclaiming and observing. He is also, of course, communicating with the audience. Indeed, such is the intensity of ‘dialogic’ monologue in the theatre that whole plays have been built with it, (..)”

Die meerstemmigheid van monologen op basis van de verdubbeling van de spreekrichting leidt in de encenering wel tot meerdere personages die de monoloog ten tonele brengen. Dat is bijvoorbeeld bij de postdramatische monoloog *4.48 u Psychose* van de Britse theaterschrijfster Sarah Kane vaak het geval geweest. Die theatermonoloog is regelmatig door twee acteurs opgevoerd en de Tangram Theatre Company in de regie van Daniela Goldman gebruikte daar in 2006 zelfs zeven actrices voor.²⁷¹

In de theorie over het postdramatisch theater staat deze verdubbeling van spreekrichtingen centraal. De Duitse theaterwetenschapster Theresia Birkenhauer noemt de twee richtingen ‘tussen personages’ en ‘van acteur naar publiek’ de twee assen van het theater, en ook zij spreekt van het dubbele perspectief als hét kenmerk van theatertaal.²⁷²

Die verdubbeling van richtingen of assen beschrijft in feite de meerstemmigheid van de theatertekst: omdat de tekst meerdere richtingen adresseert, spreken er in die tekst ook meerdere stemmen, zoals bijvoorbeeld de stem van de auteur en de stem van het personage.

Het principe van adressiviteit staat op deze manier direct in verband met het concept meerstemmigheid. Adressiviteit kan ons helpen de verschillende stemmen van de theatertekst en van daaruit die van het theaterschrijfproces te onderscheiden en te herkennen. Daarom ook zal ik de vraag ‘tot wie spreekt de theatertekst?’ gebruiken wanneer ik in Hoofdstuk II een poëtica van de theatertekst probeer te construeren.

Bakhtin zelf wijst overigens regelmatig op één speciale stem, een specifieke geadresseerde van de tekst, die hij de ‘superadressee’ noemt. Hij lijkt daarmee een soort ideale lezer te bedoelen, een beetje zoals sommige schrijvers zeggen: ‘Ik schrijf het eigenlijk voor mijn moeder’, of ‘Ik wil vooral dat de jeugd van 8-12 jaar het begrijpt’.

²⁷⁰ Robert Leach, *Theatre Studies; The basics*, 2010 (2008):29

²⁷¹ zie Laurens de Vos, in: Wallace et al. 2006:120

²⁷² Theresia Birkenhauer, *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*, 2005: 76-84

Zo'n superadressee is een stem die van grote invloed kan zijn op het schrijfproces. In het schrijfonderwijs gebeurt het niet zelden dat de stem van de schrijfdocent superadressee wordt. De schrijfstudent lijkt vooral voor zijn docent te schrijven en zal dan keuzes maken waarvan hij hoopt of verwacht dat zijn docent ze zal goedkeuren. In dat geval kan de stem van de docent tot een 'inner critic' worden, die andere creatieve stemmen in het schrijfproces de mond snoert.²⁷³

Op die manier kan bijvoorbeeld ook de theaterpraktijk tot superadressee worden, tot voortdurende innerlijke criticus. Dan gaan we in het schrijven personages laten spreken zoals we denken dat ze op toneel, bij 'goed' theater, horen te spreken.

De superadressee hoeft niet altijd een kritische stem te zijn die het creatieve proces indamt. Het kan ook, zoals filosoof Fred Evans prachtig beschrijft, een verwijzing zijn naar precies het tegenovergestelde: een egolozе stem,

"a reference to the multivoiced body itself, to its interplay of heterogeneous voices and its unfinalizability about truth."

Tijdens het schrijven richten we ons ook op een stem die zegt dat we meer zijn dan een individu, veel groter dan onze plannen en ideeën. Met deze stem is er enkel nog het bewustzijn van het schrijfproces, oftewel de voortdurende 'reflexivity', zoals Celia Hunt en Fiona Sampson het in hun boek *Writing; Self and Reflexivity* noemen.

We zien dat Bakhtins begrip 'superadressee' weer zo'n typisch duo van twee tegengestelde stemmen in het schrijfproces oproept: de stem van de innerlijke criticus en de stem van de egolozе zelfreflexiviteit. Deze stemmen zullen we terugzien in de beschrijving van het theaterschrijfproces in Hoofdstuk III.

Voor het schrijven en het schrijfonderwijs is inzicht in de adressivity en specifiek in de superadressee handig om de stemmen tijdens het schrijfproces te herkennen en te kunnen onderscheiden.

We kunnen zo'n superadressee of ideale lezer natuurlijk bij het schrijven in ons hoofd hebben, maar Bakhtin beweert dat het een stem is, die we ook werkelijk in een tekst kunnen herkennen en aanwijzen.²⁷⁴

Wanneer Bakhtin de superadressee omschrijft als:

"an invisibly present third party who stands above all the participants in the dialogue" (..), an absolutely just responsive understanding",²⁷⁵

dan moet ik vooral denken aan de positie van het koor in de Griekse tragedie. Zij worden toegesproken zonder dat ze medepersonages in het stuk zijn. Doordat ze met meerderen zijn hebben ze geen individuele belangen. Wel vertegenwoordigen ze een morele of ethische toets. Soms lijkt het alsof ze God zijn: ze zien alles, horen alles, maar zijn zelf geen (sterfelijke) partij. In *Oedipus in Colonos* van Sophocles worden ze de ‘All seeing kindly ones’ genoemd.

We hebben gezien dat Bakhtins begrippen en concepten helpen om de meerstemmigheid tot stand te brengen, te beschrijven of te verduidelijken.

Hybridisation is de activiteit van het openbreken van de éne dominante stem en het creëren van het verdubbelen en vermeerderen van die stemmen. *Carnivalisation* toont strategieën waarmee dit proces plaatsvindt, en *outsideness* en *adressivity* brengen ons in dit proces op het spoor van nieuwe stemmen.

De meerdere stemmen, die op die manier ontstaan, noemen we *heteroglossia* wanneer ze in een kunstproduct te zien zijn en *meerstemmigheid* als ze daarnaast ook in een maakproces of in een kunstenaar te vinden zijn.

Unfinalizability laat zien dat iedere stem (en daarmee ieder kunstproduct, artistiek proces of kunstenaar) niet afgerond of statisch is, maar dynamisch en vloeibaar.

Die dynamiek is de oneindige interplay tussen de stemmen, die we *dialogism* noemen.

Dialogism en meerstemmigheid vormen de kern van het creatieve proces. Al deze begrippen kunnen ons helpen een radicaal dynamisch en oneindig beweeglijk fenomeen als het creatieve proces, en in ons geval het theater-schrijfproces, te benaderen.

²⁷³ Frank Farmer beschrijft de schrijfdocent als superadressee in zijn boek over schrijfonderrwijs *Saying & Silence; Listening to Composition with Bakhtin*, 2001:5 vv

²⁷⁴ Zie bijvoorbeeld Bakhtin 2008(1981):88/89

²⁷⁵ Bakhtin, *Speech Genres*, 2010 (1979):126

I.4 Bakhtins 'Meerstemmigheid' en het theater

De ideeën van Bakhtin worden heden ten dage opmerkelijk veel gebruikt in de meest verschillende domeinen, van management en leiderschap²⁷⁶ tot psychologie, persoonlijkheidsleer²⁷⁷ en filosofie.²⁷⁸

Op het gebied van kunst en pedagogie zien we zijn concepten als meerstemmigheid en dialogisme regelmatig opduiken in debatten over pedagogische modellen en strategieën,²⁷⁹ Creative Writing en Composition Studies²⁸⁰ en in mediaspecifieke publicaties zoals *Bakhtin and the Visual Arts*,²⁸¹ *Bakhtin and the Movies*²⁸² en *Bakhtin and Theatre*.²⁸³

Los van het boek van Dick McCaw is Bakhtins gedachtegoed tot nog toe nauwelijks met theater en performance in verband gebracht. Een uitzondering daarop vormt een artikel van Arthur Sabatini over de pedagogiek van theater.²⁸⁴

Nog niet eerder zijn Bakhtins concepten benut om een basis te leggen onder de pedagogie van het schrijven voor theater. Zijn begrip meerstemmigheid is wel tweemaal eerder gebruikt om theaterteksten te beschrijven en te analyseren. Deze werken, *Speaking in Tongues; Languages at Play in the Theatre* van Marvin Carlson²⁸⁵ en *New Playwriting Strategies; A Language Based Approach to Playwriting* van Paul Castagno,²⁸⁶ geven zeker bruikbare aanzetten tot het onderzoek naar de theatertekst, maar beperken zich bij het gebruik van het concept meerstemmigheid tot *meertaligheid* en tot *tekstsoorten*.

De boeken van Carlson en Castagno roepen wel de vraag op wat er in de meerstemmigheid van een theatertekst nu eigenlijk verdubbeld wordt, met andere woorden: waar de verschillende stemmen uit bestaan. Wijst de meerstemmigheid op meerdere *talen en dialecten* zoals bij Carlson, op meerdere *tekstsoorten* zoals bij Castagno, op meerdere *genres*, zoals Kristin Schulz lijkt te beweren zonder Bakhtin zelfs maar te noemen,²⁸⁷ of op de *tekstrichtingen of assen*, zoals Theresia Birkenhauer ze omschrijft.

En wat wordt er in de theatertekst dan niet verdubbeld? Romanschrijver David Lodge, die ook het prachtige instructieboek *The Art of Fiction* heeft geschreven, zegt bijvoorbeeld dat de meerstemmigheid in de moderne roman zich uit in een mengeling van *stijlen*,²⁸⁸ en dat de roman zich daarmee onderscheidt van drama en epiek. Dus dat zou betekenen dat theaterteksten zich voor een meerstemmigheid van stijlen niet zouden lenen,

terwijl dat door vele hedendaagse theaterteksten duidelijk gelogenstraft wordt.

In het theater wordt meerstemmigheid veelvuldig gebruikt om een vermenging van *genres* of *stijlen* aan te duiden. Dat zien we bijvoorbeeld bij de godfather van het postdramatische theater, Hans-Thies Lehmann, hoewel deze ook weer de letterlijke *meertaligheid* (polylogie) aanhaalt, die door Carlson wordt genoemd.

Welke stemmen er wel en niet in de theatertekst worden verdubbeld, zal ik behandelen in Hoofdstuk II, bij het ontwikkelen van een poëtica van de theatertekst.

Carlson en Castagno richten zich duidelijk op het *product*, de theatertekst, en nauwelijks op het theaterschrijf*proces*, en juist inzicht in het schrijfproces is volgens mij een voorwaarde voor het ontwerpen van een productieve schrijfpedagogie.

In het debat over Bakhtins meerstemmigheid is de kritiek te horen dat het concept zelf te monologisch, te dominant en te didactisch is.²⁸⁹ Ik denk dat dat veel minder problematisch is wanneer we het concept naar het creatieve proces verplaatsen om het vervolgens als beschrijvend en niet als voorschrijvend maakmodel te benoemen.

De kracht van het concept meerstemmigheid ligt mijns inziens ook in spiegelende kwaliteiten: een meerstemmig artistiek product weerspiegelt een meer-

²⁷⁶ Janssens & Steyaert 2001

²⁷⁷ bijvoorbeeld Hermans 2006 en Pollard 2008

²⁷⁸ Evans 2008

²⁷⁹ zoals in Shields 2007

²⁸⁰ bijvoorbeeld Halasek 1999

²⁸¹ Deborah J. Haynes 1995

²⁸² Martin Flanagan 2009

²⁸³ Dick McCaw 2016

²⁸⁴ Arthur Sabatini, 'The Dialogics of Performance and Pedagogy', in: Stucky & Wimmer, *Teaching Performance Studies* 2002:191-202

²⁸⁵ Carlson 2009

²⁸⁶ Castagno 2001

²⁸⁷ Schulz 2009

²⁸⁸ David Lodge, geciteerd in: Pollard 2008:700/4341

²⁸⁹ Emerson 1997:133

stemmig mensbeeld van de kunstenaar met een meerstemmig maakproces, dat doorvertaald kan worden naar een meerstemmige kunstdidactiek.

De vraag is hoe de concepten van meerstemmigheid zijn te verbinden met het theaterschrijfproces. Met name het dialogisme, de interplay tussen de verschillende stemmen, moet daarbij helpen de dynamiek van het artistieke proces te benaderen. Dat zal ik in Hoofdstuk III doen, door het dialogisme te combineren met een schrijfmodel van Linda Flower & John Hayes.

Bakhtin hield niet van theater. Door de dialoog lijkt theater meerstemmig bij uitstek, maar in de ogen van Bakhtin is ze juist monologisch, omdat de personages geen vrijheid of zelfstandigheid meer hebben, en een personage gewoon zegt wat hem is opgedragen.

Bakhtin vertelt in zijn boek over Dostojevski hoe A.V. Lunachersky, die ook de meerstemmigheid in Dostojevski besprak als autonome stemmen binnen één literair werk, Shakespeare als voorbeeld nam van uiterste polyfonie. Shakespeares personages worden door Lunarchevsky beschreven als 'onafhankelijk van hun schrijver'. Bakhtin reageerde heel fel, dat Shakespeare nauwelijks meerstemmig genoemd kan worden, omdat theater in zijn ogen in essentie monologisch is.

"First, drama is by its very nature alien to genuine polyphony; drama may be multi-levelled, but it cannot contain *multiple worlds*; it permits only one, and not several, systems of measurements. (..) In essence each play contains only one fully valid voice, the voice of the hero, while polyphony presumes a plurality of fully valid voices within the limits of a single work (..)." ²⁹⁰

Het lijkt alsof Bakhtin hier redenen zoekt om zich te weren tegen de suggestie dat meerstemmigheid al veel eerder in de literatuur bestond, zoals bij Shakespeare, alsof dat gegeven het door hem uitgevonden genre 'polyfone roman' op losse schroeven zou zetten.

Tegelijkertijd toont Bakhtin hiermee, dat hij maar één soort theater voor ogen heeft: het realistische conventionele theater uit zijn tijd.

In die theaterteksten is geen sprake van een vertelinstantie, waardoor de personages direct tot het publiek spreken. In de literatuurwetenschap wordt de theatertekst om die reden dan ook 'objectief' ²⁹¹ of 'absoluut' ²⁹² genoemd.

Ook zou een personage op het moment dat hij de tekst op het toneel uitsprekt kiezen voor één stem en daarmee zou het theater voor Bakhtin in essentie monologisch zijn.

Tegen Bakhtins stelling dat theater monologisch en niet meerstemmig is, zijn mijns inziens twee argumenten in te brengen.

1. Hij geeft aan dat *alle* taal en gedachten in essentie dialogisch van aard zijn.²⁹³ Dan moet dat ook voor theaterteksten gelden. Bakhtins ideeën over meerstemmigheid en dialogisme kunnen geplaatst worden in de Westerse shift van het zien van de dialoog als logische dialectiek naar een niet-dialectische dialoog, die haar condities weerspiegeld ziet in de praktische en alledaagse aspecten van het gesprek, de conversatie.²⁹⁴

2. Bakhtin had niet veel op met theater, omdat hij enkel de traditionele, conventionele kant ervan kende. Panchappa R. Waghmare schrijft daarover:²⁹⁵

"The drama, for Bakhtin, is hostile to dialogism, and dramatic discourse is made up only of objectified speech utterly subordinates to an ultimate semantic authority. This is the view appropriate to naturalist drama. Instead, Brecht's Epic Theatre and Dramas written on Brechtian mode which makes use of narrative elements are examples of non dramatic dialogism."

In zijn boek *Rabelais and his World* zegt Bakhtin dat het volksfeest carnaval, waar hij een groot voorstander van is, geen voetlicht kent en, mede daardoor, geen scheiding aanbrengt tussen acteurs en toeschouwers. Voetlicht zou het carnaval vernietigen, maar geen voetlicht zou volgens hem de theatrale performance teniet doen.²⁹⁶

"..., carnival does not know footlights, in the sense that it does not acknowledge any distinction between actors and spectators. Footlights would destroy a carnival, as the absence of footlights would destroy a theatrical performance."²⁹⁷

Bakhtin bespreekt hier een soort marktplaats-theater. Met Francois Villon's *Tragic Farce* als voorbeeld beschrijft hij een theater dat zonder toneel is, maar

²⁹⁰ Bakhtin 2011 (1984):33-34

²⁹¹ Bijvoorbeeld door Murasov 2001, Waghmare 2011

²⁹² Bijvoorbeeld Luxemburg, Bal & Weststeijn 1987 (1981):212

²⁹³ White & Peters 2011:248

²⁹⁴ White & Peters 2011:248

²⁹⁵ Panchappa R. Waghmare, 'Mikhail Bakhtin's Dialogism and Intertextuality: A Perspective', in: *Indian Streams Research Journal*, Vol.1 Issue IV, May 2011

²⁹⁶ Zie onder andere Morson & Emerson 1990:92; Bakhtin, *Rabelais and his World* 1990:7

²⁹⁷ Bakhtin, *Rabelais and his World* 1990:7

"in the middle of life itself " (...) "there is no separation into participants (actors) and spectators; they all play together."²⁹⁸

Bakhtin wil een theater zoals de carnaval, maar dat kan niet omdat er bij theater zoals hij het kent een scheiding tussen toeschouwer en publiek moet zijn. Vanuit de carnaval trekt Bakhtin de toeschouwer het event binnen. Daarmee wordt de gebeurtenis interactief en worden de toeschouwer en zijn reacties een onderdeel. De toeschouwer wordt een extra stem en daarmee wordt de gebeurtenis meerstemmig.

In Bakhtins ideaal van het opheffen van de grens tussen spelers en publiek zien we een vooruitwijzing naar performance en postdramatisch theater, omdat het bijdraagt aan het afbreken van de dramatische representatie.

Of zoals de Russische schrijver en criticus Jurij Murasov het verwoordt:²⁹⁹

"In Bakhtinian theater, the spectator is no longer a distanced observer, but becomes an actor of a dramatic situation himself."

Murasov wijst er ook nog op, dat Bakhtin het theater verfoeide omdat volgens hem het woord en het lichaam gescheiden werden, terwijl bij carnaval naast de scheiding tussen toeschouwer en acteur ook juist die tussen taal en lichaam wordt opgeheven. Ook hier loopt hij vooruit op met name performance en postdramatisch theater, waarbij het lichaam net zo'n belangrijk teken is als de taal, en gezien vanuit de theatertekst een extra stem wordt.

Juist open vormen van theater (zoals Brecht, absurdisme, performance, postdramatisch theater) lijken veel meer het meerstemmige en dialogische toe te staan.³⁰⁰

Het is opmerkelijk dat Caryl Emerson in *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin* een aantal argumenten geeft, die tegen Bakhtins concepten in het algemeen en meerstemmigheid in het bijzonder zijn ingebracht, maar dat precies die tegenwerpingen mijns inziens hun kracht verliezen wanneer het concept van meerstemmigheid in verband wordt gebracht met theater en performance.

Velen hebben beweerd dat Bakhtins concept meerstemmigheid ondeugdelijk is, omdat ze enkel op verbale dialoog gebaseerd is,³⁰¹ en dat, ook volgens Bakhtin zelf, een taaluiting gemonologiseerd wordt wanneer ze wordt uitgesproken.

“It is (sometimes) difficult to speak it aloud, for loud and living intonation excessively monopolizes discourse and cannot do justice to the other person’s voice present in it”.³⁰²

Doordat een tekst hardop wordt uitgesproken kiest de spreker voor één betekenis en zou daarmee de meerstemmigheid om zeep gebracht worden. Ik heb echter eerder betoogd, dat juist de dramatische theaterpraktijk eruit bestaat dat het uitspreken of insceneren van een tekst de stemmen in die taaluiting verdubbelt. De acteur toont in het uitspreken bijvoorbeeld de subtekst: hij zegt het een, maar aan het personage zie ik dat hij óók nog iets anders bedoelt. Theatermaakstrategieën, die teksten tot uitgesproken taaluitingen moeten maken, zijn allemaal bedoeld om stemmen aan een tekst toe te voegen en daarmee te dialogiseren.

Daarnaast is er veel weerstand in het discours rond Bakhtin tegen het feit dat de held of het personage een aparte, autonome stem zou zijn in de tekst, naast die van de auteur. Yuri Kariakin bijvoorbeeld zegt dat de auteur toch uiteindelijk de allesbepalende en beslissende stem in de tekst is. Om zijn argument kracht bij te zetten, verklaart hij dat Dostojevski meer een toneelschrijver dan een romanschrijver was, omdat hij alles voor zich zag, en daarmee eigenlijk aan de ‘double-voiced’ tekst nog een derde stem toevoegde, die van de allesbepalende regisseur.³⁰³

In de theaterpraktijk is die stem van de regisseur in theaterteksten terug te vinden in bijvoorbeeld de regieaanwijzingen, maar dat is helemaal niet de allesbepalende, beslissende stem. Het heten niet voor niets *regieaanwijzingen*: er worden door de schrijver geen beslissingen genomen, maar mogelijkheden aangereikt en aanwijzingen gegeven, waar de medemakers mee kunnen doen wat ze willen. In hedendaagse theaterstukken wordt die extra stem van de regieaanwijzing benadrukt, doordat die tekst steeds meer een eigen, vaak persoonlijke stijl krijgt. Niet langer de objectieve, onpersoonlijke stem, die suggereert dat de tekst “precies zó geënceneerd moet worden”, maar een meer subjectieve stem die voorzichtige suggesties doet, zoals³⁰⁴

²⁹⁸ Bakhtin, *Rabelais and his World* 1990:291

²⁹⁹ Murasov 2001

³⁰⁰ Dit laatste is ook de conclusie van Graham Pechey in zijn artikel ‘On the borders of Bakhtin’ uit 1993, geciteerd in McCaw 2016:29/30

³⁰¹ Emerson 1997:130

³⁰² Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, 2011(1984):198

³⁰³ Emerson 1997:130-131

³⁰⁴ Rik van den Bos, *Wij zijn grijs gebied*, De nieuwe toneelbibliotheek 2009:24

"Ze maakt totaal geen indruk. Jessica kijkt haar een beetje vreemd aan. Dan draait Sarah Jessica's arm tergend langzaam in een rare hoek. Jessica laat het allemaal maar begaan, totdat..."

Juist Bakhtins concepten lijken te passen bij het theater. Zijn dialogisme is een taalfilosofie die taal bekijkt als radicaal in contact, als spreektaal, als taal-in-gesprek. Julia Kristeva, die Bakhtin in de late jaren '60 in het Westen introduceerde, hamerde in zijn geest op het belang van het sprekende subject als de basis van de mens.³⁰⁵

"The word in language is half someone else's".³⁰⁶

zegt Bakhtin, en hij geeft hiermee aan dat taal nooit neutraal of individueel is, maar hij lijkt ook te spreken over de taal als halfproduct, over .. de theatertekst wellicht.

Iedere taaluiting is een reactie, zoals Valentine Voloshinov schreef in het boek *Marxisme and the philosophy of language*:³⁰⁷

"Any utterance – the finished, written utterance not excepted – makes response to something and is calculated to be responded to in turn."

Voloshinov behoorde tot de Bakhtin Circle, een groep van denkers om Bakhtin heen. Los van het feit dat men beweert dat Bakhtin dit werk van Voloshinov zelf heeft geschreven, maar het uit veiligheidsredenen niet zijn naam kon geven, heeft Bakhtin dit 'taal als reactie'-principe veelvuldig in zijn eigen werk beschreven.

De Bakhtin Circle, en zeker Bakhtin en Voloshinov waren in hun ideeën verwant aan Ludwig Wittgenstein, daar waar de betekenis van een tekst niet in de taal verankerd ligt, maar in het gebruik ervan, het zogenaamde 'meaning-as-use'-principe.³⁰⁸ Voor dit radicale contextualisme (betekenis bestaat niet buiten de context van taal en het gebruik ervan) lijkt het theater bijna als metafoor te zijn uitgevonden. De theatertekst krijgt pas in haar enscenering, in haar gebruik, een betekenis, en heeft dat nog niet van zichzelf.

Toen in 1987 Fassbinders theatertekst *Het vuil, de stad en de dood* zou gaan worden opgevoerd, wilde een groep mensen opvoering vooraf verbieden, omdat de tekst antisemitisch zou zijn. Een verfrissend standpunt van een kleine minderheid in die turbulente weken was dat er eerst een opvoering moest zijn om te kijken of de tekst zou moeten worden verboden, aangezien van een theatertekst zonder enscenering de betekenis niet kan worden vastgesteld.

In *Problems of Dostoevsky's Poetics* geeft Bakhtin een gedetailleerd schema van soorten meerstemmige teksten of 'discourses'. Uitingen zijn volgens hem 'double voiced', wanneer ze zich richten op de uiting van een ander,

"Discourse with an orientation toward someone else's discourse"³⁰⁹

In dit schema zit een categorie, *Active double-voiced words*, die opmerkelijk genoeg in zijn geheel lijkt te wijzen op theatrale uitingen en aspecten. Bakhtin beschrijft hier wat mij betreft vooral theatertaal en theaterteksten, terwijl hij alleen over proza en de romans van Dostojevski lijkt te spreken.

Hij onderscheidt in die categorie vijf vormen:

a. Hidden internal polemic

Bakhtin doelt hier op wat we in theater het 'innerlijk conflict' of de 'dramatische dubbelheid' noemen, waarbij in het personage twee tegengestelde stemmen door en naast elkaar spreken.

b. Polemically coloured autobiography and confession

Kenmerk van de bekentenis is, dat er in één persoon onmiddellijk twee stemmen spreken: een die het nog steeds achter wil houden, en een ander die het eindelijk kwijt wil. De bekentenis wordt vervolgens theatraal en spannend, niet door de inhoud van de boodschap, maar doordat beide stemmen zich afwisselen. Dat is vaak ook de 'uitsteltechniek' van de theaterschrijver: hij stelt de bekentenis uit door te schakelen tussen de twee stemmen.

In de autobiografie heerst de vraag: spreekt de autobiograaf de waarheid? Is er niet ook hier een tweede stem aan het woord, die het autobiografische materiaal vervormt, verzint en verbergt?

c. Any discourse with a sideward glance at someone else's word

Met deze vorm doelt Bakhtin op het hele gebied van verwijzingen en intertekstualiteit.

³⁰⁵ White & Peters (ed.) 2011:254

³⁰⁶ Bakhtin 1981:293-294

³⁰⁷ Volosinov 1973:72

³⁰⁸ White & Peters 2011:257/258

³⁰⁹ Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 2011(1984):199, uitgebreid beschreven en van commentaar voorzien in Morson & Emerson 1990:147

Wanneer Gerardjan Rijnders in 1992 in één nacht voor Toneelgroep Amsterdam zijn stuk *Liefhebber* schrijft, geeft hij de hoofdpersoon en de titel de naam mee van een destijds bekende theatercriticus. Stijl en ritme van het stuk lijken zeer op dat van Thomas Bernhard. Ook het feit dat Bernhard zijn stukken regelmatig titels van bestaande mensen meegaf – in zijn geval acteurs (*Minetti; Ritter, Dene, Voss*) – is in Rijnders titel terug te vinden. In het theater zijn van die verwijzingen en intertekstualiteit haast per zin ontelbare voorbeelden aan te wijzen, niet in de laatste plaats omdat er steeds weer nieuwe bewerkingen worden gemaakt van bestaand materiaal en oude verhalen. We kennen de ontelbare versies van *Oedipus*, *Medea* of *Antigone*. In die adaptaties spreken de eerdere teksten als een tweede stem in de tekst mee.

d. A rejoinder of a dialogue.

Bakhtin doelt hier mijns inziens op een repliek of een vinnig antwoord, dat in zichzelf al de uiting creëert waarop de reactie gebaseerd is. We herkennen hierin de dramaschrijftechniek, die 'interpretatie' wordt genoemd, en die gebaseerd is op het creëren van subtekst: het personage zegt iets, en een tweede stem in hem reageert op dat wat hij vermoedde dat de ander bedoelde. Hij is eigenlijk voortdurend bij de ander subtekst aan het interpreteren.

Een voorbeeld uit *Is dat een kapstok?* van Esther Gerritsen:³¹⁰

"Moeder: trek je dat aan?

Dochter: ja

Moeder: oh

Dochter: iets mis mee?

Moeder: nee

zeg ik dat?

Dochter: vind je het niet leuk?

Moeder: als jij het maar leuk vindt
daar gaat het toch om

Dochter: vind je het raar staan?"

De dochter reageert niet op de eerste stem van moeder, die alleen maar informeert wat de dochter aantrekt. De dochter reageert op wat ze *vermoedt*, dat de tweede stem van moeder zegt: 'Wat jij nu aanhebt, is vreselijk!'. Door die interpretatie van de tweede stem wordt subtekst en daarmee drama gecreëerd.

e. Hidden dialogue

Deze soort zou kunnen wijzen op theatrale basisdialoog, waar het drama ontstaat doordat beide personages iets anders bedoelen dan dat ze zeggen, en zo op twee niveaus een gesprek voeren. Een verliefd stel staat te koken. Het gesprek gaat over de ingrediënten en het menu, daaronder is een verborgen dialoog gaande over aantrekken, afstoten, hartstocht en hormonen.

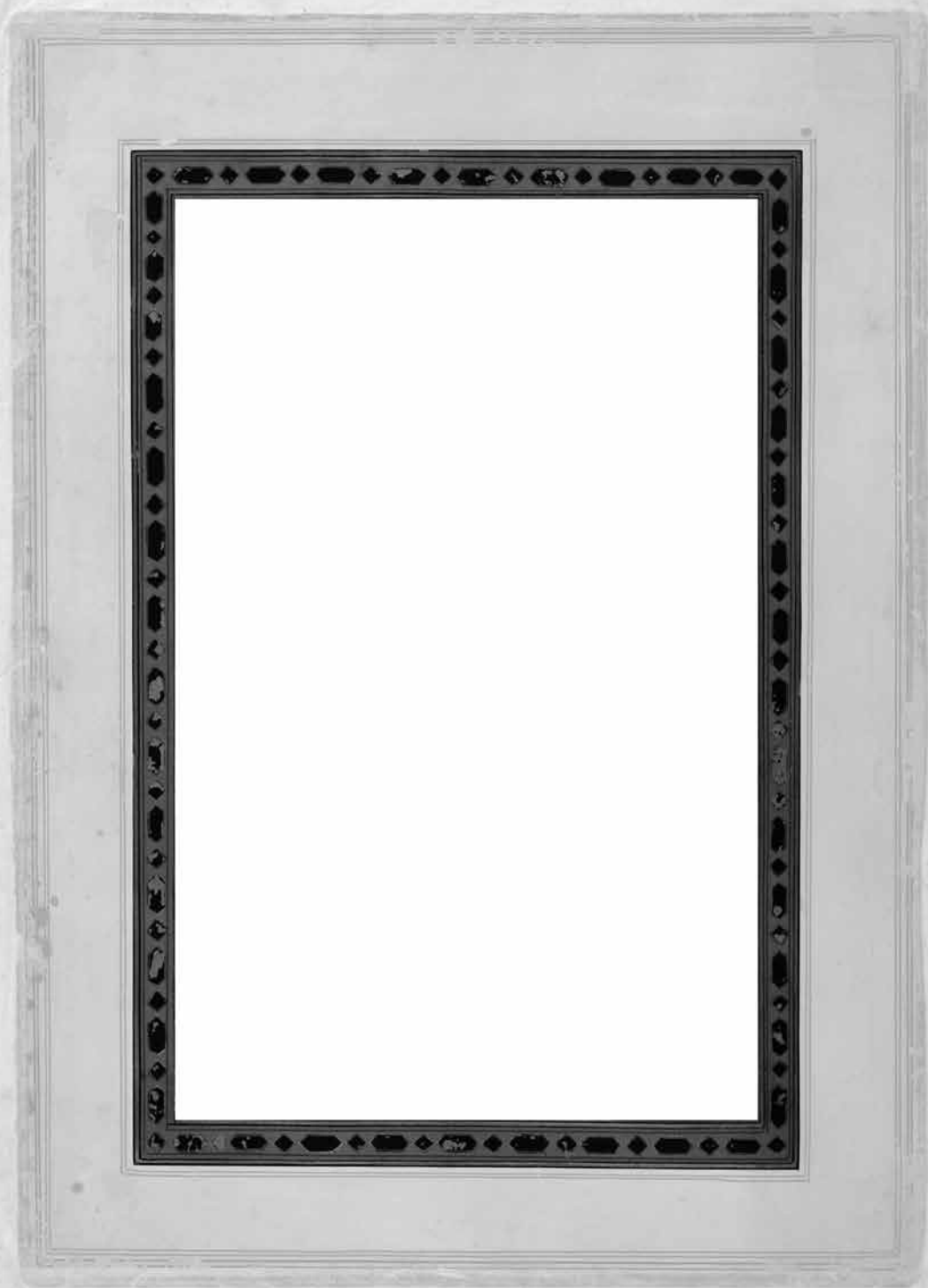
Voor mij zijn al deze vijf vormen van de categorie *Active double-voiced words* die Bakhtin hier noemt, direct toepasbaar voor de linguïstische theatertekst in zowel dramatische als postdramatische context, dus zowel bij representatietheater als bij niet-representatietheater.

³¹⁰ Buitenkunst 1997, p.30

SCHEMA 2

		DE EIGEN STEM VAN DE KUNSTENAAR
Stem	De stem als stijl	De stem van het personage
		De stem als identiteit
	De stem als expressie	De stem van de verteller
		De stem van de schrijvende
		De stem van de onpersoonlijke schrijver
		De stem van de ander
		Meerstemmigheid
		Dialogisme
		Heteroglossia
		Hybridisatie
		Onvoltooibaarheid
		Carnivalisatie
		Outsideness
		Adressivity

A Polyphonic Self	
A Dialogic Self	
A Discoursal Self	
Roland Barthes, T.S. Eliot	
Mikhail Bakhtin: De held	
Gerard Genette	
Wendy Bishop & David Starkey	
J.M.Coetzee: The agent of the action	
Carroll Clarkson: The implied author	
Celia Hunt & Fiona Sampson: bodily sense of self	
Donald Wesling & Tadeusz Slawek: minimal voice	
Nicholas Royle: impersonal ghostliness in the voice	
Mikhail Bakhtin	
Oswald Ducrot: De stem van de producent	
Oswald Ducrot: De stem van de spreker	De stem van de medemaker
Oswald Ducrot: De stem van de opiniedrager	De stem van het sociale veld
De veelheid van stemmen in product of proces	
Fred Evans: The interplay of voices	De stem van de zelfreflexiviteit
Onderscheid tussen de stemmen	
Gesprek tussen de stemmen	
Strijd tussen de stemmen	
Intertextualiteit	De stem van andere teksten, van de context
De veelheid van de stemmen in een product	
Het ontstaan of verschijnen van meerdere stemmen	
De stem wordt opengeboren en verdubbeld	
De stem van het proces	
De strategie om meerstemmigheid te bereiken	De stem van vernietiging van structuur
	De stem van de ostranenie, de kunstmatigheid
	De stem van de ander
	De stem van de innerlijke criticus
	De stem van de egoloze reflexiviteit
	De stem van de twee assen in theater



“Het is voortdurend het gesprek met mijn broer, dat er niet is,
het gesprek met mijn moeder, dat er niet is.
Het is het gesprek met mijn vader, dat er niet is.
Het is het gesprek met de tijd die voorbij is, dat er niet is,
en die er niet meer is, die er nooit zal zijn.
Het is het gesprek met de grote zinnen, die er niet zijn.
Het is de conversatie met de natuur, die er niet is,
de omgang met de begrippen, die geen begrippen zijn
geen begrippen kunnen zijn.
Het is de absolute stilte die alles ruïneert.
Het is de omgang met feiten die vergissingen blijken te zijn.
Het is de poging een tijd te overbruggen, die nooit heeft bestaan.
Het is de identificatie met dingen die zijn ontstaan uit zinnen,
en je weet niets over de dingen,
noch over de zinnen,
en je weet steeds weer helemaal niets.”³¹¹

Thomas Bernhard

³¹¹ Thomas Bernhard, uit: *Monologe auf Mallorca* (1980)

Deze tekst heeft ook gefunctioneerd als slottekst van mijn eigen toneelstuk *Wij Bram* uit 1998

Wat is
de linguïstische
theatertekst?



“Een groter probleem is dat Roobjees tekst volkomen ondoorgrondelijk is. De woorden krinkelen en buitelen in de gekste combinaties, soms verrassend, maar te vaak zo overbloezend van metaforen, dat er van een theatertekst nauwelijks sprake is. Gedateerde experimentele poëzie: daar komt het op neer. (...) Een oersterke tekst als Goethes *Faust* kan veel hebben, maar hier versplintert de krankzinnige theatertaal zelf de voorstelling.”³¹²

In bovenstaande recensie lijkt een theatertekst gedefinieerd te worden als een niet ondoorgrondelijke, niet al te versplinterde tekst met niet teveel metaforen en zonder experimentele poëzie.

Er bestaan veel aannames over wat een theatertekst is of moet zijn. Tegelijkertijd wordt alom geconstateerd dat de hedendaagse theatertekst een enorme diversiteit kent,³¹³ die nauwelijks te beschrijven valt.

Wanneer we de didactiek van theaterschrijven willen verbeteren, zullen we het hedendaagse schrijfproces van theaterteksten goed moeten kennen. En daarvoor is het weer noodzakelijk dat we weten wát al die theaterschrijvers nu eigenlijk produceren, met andere woorden: een beschrijving of poëtica van de theatertekst kan helpen om het schrijf- en maakproces beter te begrijpen.

Aangezien de hedendaagse theatertekst zich bovendien kenmerkt door veel genrevermengingen en genrevervagingen,³¹⁴ is er een groeiende behoefte aan middelen om theaterteksten te kunnen beschrijven, te analyseren en te vergelijken, met het doel een helder containerbegrip te creëren, maar ook om meer kennis te vergaren over het theaterschrijfproces.

Het is opvallend dat de discussie over en onderzoek naar de hedendaagse theatertekst in Nederland nagenoeg ontbreekt. Mochten er in ons taalgebied al stemmen in dit debat klinken dan zijn het die van Paul Pourveur,³¹⁵ Stefan Hertmans,³¹⁶ David van Reybrouck,³¹⁷ Erwin Jans³¹⁸ en Marianne van Kerkhoven:³¹⁹ Vlamingen, geen Nederlanders. Met een verwijzing naar

³¹² Kester Freriks, *Jan Declair en Koen de Sutter redden 'Faust' niet*, in: Volkskrant 27/9/2012

³¹³ Zie bijvoorbeeld: Klaas Tindemans in: *Etcetera; tijdschrift voor podiumkunsten*, jaargang 29, nr.127, December 2011, p.66/67

³¹⁴ Zie bijvoorbeeld Bayersdörfer in: Englhart & Pelka 2014:29-65

³¹⁵ Onder andere *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje*

³¹⁶ Over auteur en acteur, in *Het putje van Milete*

³¹⁷ Zijn tirade tegen het well made play

³¹⁸ Zijn artikelen in *Etcetera* over de ontwikkeling van de toneeltekst

³¹⁹ Ook in begin jaren '90 over de ontwikkeling van de toneeltekst

het boek van Stroman, *De Nederlandse toneelschrijfkunst; poging tot verklaring van een gemis* uit 1973 houdt het meestal op.

De uitzondering vormt de tekst *Sterke stukken; kleine geschiedenis van het toneelschrijven in Nederland* van Loek Zonneveld uit 2009.³²⁰

Misschien ligt de oorzaak voor het ontbreken van het debat in Nederland ook in dat het in zijn algemeenheid als problematisch wordt gezien om de theatertekst als tekstgenre te beschrijven en af te bakenen. Andreas Englhardt bijvoorbeeld geeft dat aan in zijn beschrijving van het hedendaagse (Duitse) theater:

“Hoe dan ook is de genrevraag, dus de vraag naar de afbakening tussen drama en een epische resp. lyrische tekst in het moderne theater een probleem.”³²¹

Volgens Englhardt is dat vooral ingewikkeld omdat tegenwoordig allerlei soorten teksten voor theater gebruikt worden, waardoor voortdurend de vraag in de lucht hangt of het hedendaagse theater nog wel toneelstukken nodig heeft.

In dit hoofdstuk laat ik zien dat een genrebeschrijving van de theatertekst wél mogelijk en wenselijk is wanneer die poëtica gestoeld is op de begrippen van Bakhtin rond het concept van meerstemmigheid.

Een poëtica van de theatertekst is in mijn ogen meer dan een genrebeschrijving van het product. Zoals theaterwetenschapster Birgit Haas in haar zoektocht naar een poëtica van de theatertekst terecht aangeeft, is een tekst voor theater zo verbonden met de realisatie ervan op het toneel, met de mogelijke vertaling ervan in andere disciplines en media, dat bij een poëtica ook de *opvoeringspraktijk* betrokken zou moeten worden. En juist vanwege die innige verstrengeling van theatertekst en opvoeringspraktijk zou volgens Haas ook de manier waarop de theatertekst gemaakt wordt, de werkwijze of het *schrijfproces*, onderdeel uit moeten maken van een poëtica.

“De discussie over de poëtica van de theatertekst wijst principieel op de productie van ‘tekst’: hiermee wordt niet alleen de productie, dat wil zeggen het schrijven van een dramatekst in traditionele zin bedoeld. Veeleer omvat het begrip poëtica vanuit het gezichtspunt van de auteurs iedere vorm van creatie, die uiteindelijk tot een opgevoerde ‘text’ kan leiden. Dit laatste wijst op het begrip *tekst als textuur, als vervlechting van verschillende betekenissen en contexten*. Poëtica is inmiddels een begrip, dat afhankelijk van de opvatting van de dramaschrijver, of vooral voor het geschreven drama of voor de audiovisuele, multimediale textualisering van taaldeeltjes binnen een performatieve context staat.”³²²

Een manier om het product theatertekst te beschrijven als een proces is niet om wetmatigheden van het product te formuleren, maar in plaats daarvan de ‘Formungstendenzen’, de strategieën die in het schrijven plaatsvinden. Dat betekent meer aandacht voor schrijfstrategieën dan voor intenties van de tekst.

Het vastleggen van de theatertekst als gefixeerd product maakt het onmogelijk om de dynamiek en de beweging ervan te beschrijven. Dit is volgens Norbert Otto Eke ook de reden waarom er binnen het theater de laatste jaren een groeiende aandacht is voor het schrijfproces:

“Dit motiveert de interesse voor het institutionele en discursieve kader van het ontstaan van tekst en ook voor de zelfinterpretaties en zelfpositioneringsstrategieën van auteurs binnen hun eigen veld,...³²³

Het is niet eenvoudig om in een beschrijving van de theatertekst het schrijfproces ervan te betrekken. De relatie tussen schrijfproduct en schrijfproces is problematisch. Is het aan een tekst te zien op welke manier deze tot stand is gekomen? Geeft een bepaalde werkwijze of schrijfstrategie uitzicht of zelfs garantie op een kwaliteitsvol product? Ondanks het feit dat we op beide vragen geneigd zijn met ‘nee’ te antwoorden, is het, wanneer we ons met schrijfproces en schrijfdidactiek bezig houden, raadzaam te weten wát het object – in ons geval: de theatertekst – precies is.

De Bakhtiniaanse begrippen rond meerstemmigheid zullen ons helpen in een poëtica van de theatertekst zowel schrijfproces als opvoeringspraktijk te betrekken, doordat ze deze aspecten zien als stemmen in een tekst.

³²⁰ Geschreven in opdracht van en uitgegeven door Vereniging van Letterkundigen

³²¹ Englhart 2013:11; “Überhaupt ist die Gattungsfrage, also die Frage nach der Abgrenzung des Dramas vom epischen Text bzw. von der Lyrik, im modernen Theater ein Problem.”

³²² Birgit Haas, *Dramenpoetik 2007; Einblicke in die Herstellung des Theatertextes*, 2007:22, cursivering van mij, NC; “Die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Dramenpoetik zielt grundsätzlich auf die Produktion von “Text”: Nicht länger ist damit nur die Herstellung, d.h. das Verfassen eines Dramentextes im traditionellen Wortsinne gemeint. Vielmehr umgreift der Begriff der Poetik aus der Sicht der Autoren jegliche Form der Produktivität, die letztendlich zu einem ausgeführten “Text” werden kan. Letzteres verweist auf den Begriff des Textes als Textur, als Geflecht unterschiedlicher Bedeutungshorizonte und Kontexte. Poetik ist ein Begriff geworden, der je nach Auffassung der Dramatiker entweder eher für das geschriebene Drama oder für die audiovisuelle, multimediale Vertextung von Sprachpartikeln innerhalb eines performativen kontextes steht.”

³²³ Eke 2015:9; “Das begründet das Interesse für die institutionellen und die diskursiven Rahmungen der Textentstehung und auch für die Selbstdeutungen und Selbstpositionierungsstrategien von Autoren und Autorinnen innerhalb ihres Feldes, ..”

Arthur Sabatini³²⁴ geeft terecht aan dat een beschrijving van het genre theatertekst naast de historische en sociale context met name ook het begrip *auteurschap* zou moeten bevatten. Wie is of zijn de auteurs van een theatertekst, juist ook wanneer die tekst vaak in directe verbinding met andere disciplines en media tot stand komt?

Ook bij deze vragen zullen de concepten van Bakhtin van pas komen.

“The problem of the textualization of performances requires as much clarification as that of genre. Factors need to be considered are: authorship (of utterances and texts); the historical situation of performance (the context); and how the performance is socially produced and consumed, both immediately and over time. Obviously, these factors involve signifying and communication processes.”³²⁵

We zagen in het eerste hoofdstuk dat iedere tekst stemmen oproept. Het lijkt daarbij alsof een tekst de neiging heeft een soort autoriteit op te eisen, waarbij ‘auteur’ en autoriteit’ dezelfde oorsprong kennen. Theaterwetenschapper Robert Leach beschrijft schrijven dan ook als “a bid for power”.³²⁶ Wanneer een theatertekst echter zo verweven is met de opvoeringspraktijk en het schrijf- en maakproces, en wanneer juist de theatertekst, zoals we zullen zien, meerstemmig is, of zoals Roland Barthes het noemt “a multi-dimensional space”, dan wordt de vraag heel concreet of er bij een theatertekst nog wel een auteur bestaat, of dat we die auteur anders moeten gaan beschrijven, bijvoorbeeld als een “provider of starting-points”,³²⁷ zoals Leach het doet.

In de Inleiding citeerde ik uit het reglement van de *Taalunie Toneelschrijfprijs*:

“Uitgesloten zijn: vertalingen, adaptaties, teksten voor cabaret en musical, muziek- en poppentheater, en libretti.”

De *Taalunie Toneelschrijfprijs* doet daarmee een uitspraak over wat wel en vooral niet tot een hedendaagse theatertekst behoort en ontkent daarmee volledig hoe de opvoeringspraktijk, het theaterschrijfproces en de dramaturgie zich de afgelopen dertig jaar hebben ontwikkeld.

Een poëtica van de theatertekst moet ruimte geven aan diverse *dramaturgieën*.

We weten dat in de postdramatische theaterpraktijk van nu de tekst niet meer de kern vormt. Maar als de tekst niet meer in de kern van het theater zit, waar huist ze dan? En waar zit de kern van die theatertekst zelf? De theatertekst is dramaturgisch opengedoken door het postdramatisch theater; zij

is opengebroken naar de toeschouwer toe in bijvoorbeeld ervaringstheater en games; zij is opengebroken naar andere disciplines als muziek en beweging; zij is opengebroken naar de werkelijkheid in bijvoorbeeld documentair theater. De theatertekst heeft geen kern meer, haar kern is overal. Maar als dat zo is, hoe kunnen we dan een poëtica van de theatertekst beschrijven, waarbinnen de postdramatische teksten net zo goed hun plek kunnen vinden als de dramatische toneelstukken?

We zitten in een vervelend parket. De theaterwetenschappelijke literatuur geeft aan dat er natuurlijk een verschil is tussen de klassieke toneeltekst en theaterteksten voor het postdramatische theater. In het iconische boek *Postdramatisches Theater*³²⁸ van Hans-Thies Lehmann wordt beschreven hoe de theatertekst haar centrale plek in het theater verloren heeft. Het gevaar hiervan is dat dit concept wordt aangegrepen om de eigenheid en de autonomie van een theatertekst helemaal te gaan ontkennen, en daarmee een poëtica eigenlijk onmogelijk te maken.

Dat heeft er bijvoorbeeld toe geleid dat vele theaterwetenschappers en theatermakers stellen dat in het postdramatische theater iedere tekst mogelijk is, en dat die teksten nauwelijks te analyseren of te beschrijven zijn. Dat 'anything goes' wordt dan door onder andere schrijfster Michelene Wandor als argument gebruikt³²⁹ voor de stelling dat de theatertekst eigenlijk een kopje kleiner gemaakt is. Wandor fulmineert tegen de groeiende macht van de regisseur, die in haar ogen de auteur/autoriteit van een voorstelling is geworden, en tegen de ontoegankelijkheid en onleesbaarheid van de hedendaagse theatertekst.

In de ogen van Wandor is een theatertekst echter ook altijd een halfproduct, dat pas in de voorstelling werkelijk afgemaakt wordt. Daarin constateert ze ten opzichte van een prozatekst bij de theatertekst een soort tekort en trekt ze zo mijns inziens het literaire karakter van de theatertekst in twijfel.

Het lukt niet goed meer de theatertekst als een gefixeerd gesloten kunstproduct te beschouwen. Ook het innemen van de uiterste positie daarbij lijkt niet te helpen: je kunt niet kiezen tussen óf textualiteit óf perfor-

³²⁴ Associate professor performance studies Arizona State University West

³²⁵ Sabatini, in: Stucky & Wimmer, *Teaching Performance Studies* 2002:196

³²⁶ Robert Leach, *Theatre Studies*, Routledge, New York 2008, pag. 19

³²⁷ Leach, 2008:19-20

³²⁸ Lehmann 1999

³²⁹ Zie Wandor 2006 en Wandor 2008 a&b

mativiteit, of tussen tekst en theater. De spanning is een dubbelheid, en de drang om te kiezen vindt haar oorsprong in de scheiding van theaterwetenschap en literatuurwetenschap.³³⁰

In mijn inleiding gaf ik al aan dat iedere theatertekst zowel een theatrale als een literaire component bevat, door Gerda Poschmann in haar boek *Der nicht mehr dramatische Theatertext* de “Plurimedialiteit” van de theatertekst genoemd:³³¹ de theatertekst is ondersteunend aan en voorwaardelijk voor een encensering én tegelijkertijd een autonoom literair werk.³³²

Een goede poëtica van de theatertekst moet volgens mij ook die dubbelheid van *literair* en *theatraal* bevatten.

In zijn artikel uit 2004 met de veelzeggende titel ‘Just a word on a page and there is drama; Anmerkungen zum Text im postdramatische Theater’³³³ geeft Lehmann eigenlijk een veel duidelijker beeld van de nieuwe theatertekst dan hij in 1999 doet.

Hij beschrijft in dat artikel hoe een theaterstuk aanvankelijk gezien werd als een afgeronde literaire tekst, die voorafgaat aan een voorstelling.

In de laatste dertig jaar is er een theoretische problematisering ontstaan over hoe je naar het schijnbare ‘afgeronde’ van een theatertekst moet kijken. Het begrip theatertekst is volgens Lehmann dynamisch geworden.³³⁴

Bij de beschrijving van Lehmann over de hedendaagse theatertekst zien we aspecten terugkomen die ik hierboven al als onderdeel van een poëtica heb genoemd (zoals het schrijfproces), en ook begrippen die we tegenkomen in de concepten van Bakhtin rond meerstemmigheid (meerdereuidigheid, openheid, onafheid):

“Het is niet zozeer de vorm, die afgesloten lijkt, dan wel meer het proces van zijn ontstaan, het ‘schrijven’ met zijn fundamentele openheid, zijn onafgeslotenheid en veelduidigheid dat naar de voorgrond is getreden: de ‘Geno-tekst’ onder de ‘Pheno-tekst’, het ritme van het ‘semiotische’ onder het ‘symbolische’, de activiteit van weven die het gewovene vooruitgaat.”³³⁵

Lehmann beschrijft verschillende ‘soorten teksten’ in de hedendaagse theatertekst, daarmee de mogelijkheid gevend om een theatertekst vanuit meerstemmigheid te benaderen.

Tevens beschrijft hij hoe zowel de theatertekst als het schrijfproces nooit af zijn en zich steeds blijven ontwikkelen. Hij heeft het met andere woorden over de ‘unfinalizability’ van de theatertekst.

Lehmann breekt ook de eenheid van de hedendaagse theatertekst af. Hij laat zien dat dat een mythe is. Wanneer er binnen de theaterwetenschap, de theaterpraktijk en de instructieliteratuur over theaterteksten wordt gesproken, dan gaat men snel uit van de aanname dat een literaire tekst een afgeronde eenheid is, waarin alles met alles samenhangt.

Lehmann laat zien dat de postdramatische theatertekst zich juist vaak eerder kenmerkt door fragmentatie dan door eenheid. Ook hierin zet hij de deur open naar het concept meerstemmigheid.³³⁶

Juist de meerstemmigheid, samen met het dialogisme (de interplay tussen de stemmen en de teksten), is mijns inziens in staat de dynamische eenheid die de theatertekst is vast te leggen, waardoor ze makkelijker te analyseren en te trainen valt.

Wanneer we kijken naar hoe de theatertekst zich door de eeuwen heen ontwikkeld heeft, dan is het duidelijk dat daarbij mythen en uitsluitingen plaatsvinden. Historisch gezien verandert voortdurend het idee wat een theatertekst is en zou moeten zijn. En vooral: wanneer een tekst geen 'échte' theatertekst is.

Dat was al in de 17e eeuw het geval toen Franse classicisten eisten dat toneelstukken voldeden aan hoe Aristoteles ze tweeduizend jaar eerder had beschreven, en in de huidige tijd is dat eigenlijk nog steeds zo, wanneer we bijvoorbeeld de voorwaarden zien voor de *Taalunie toneelschrijfprijs*.

Het beschrijven van theaterteksten, ook historisch gezien, verwordt steeds weer tot voorschrijven hoe het moet. Het is volgens mij belangrijk dat een poëtica van de theatertekst ook de *historische ontwikkeling* ervan meeneemt, terwijl het wel een beschrijving blijft.

³³⁰ Tot deze gedachtegang komt ook Norbert Otto Eke in zijn boek *Das deutsche Drama im Überblick*, 2015:7. Eke is professor Duitse literatuur aan de universiteit van Paderborn

³³¹ Poschmann 1997:42

³³² We komen die dubbelheid ook tegen in het Angelsaksische discours, waarin de dramatekst zowel 'performance' als 'poetry' bevat, zie bijvoorbeeld Worthen 2010

³³³ Lehmann 2004

³³⁴ "Der Textbegriff hat sich dynamisiert", Lehmann 2004:26

³³⁵ Lehmann 2004:26, "Weniger seine als fertig erscheinende Gestalt als der Prozess seines Werdens, das 'Schreiben' mit seiner prinzipiellen Offenheit, seiner Unabgeschlossenheit und Vieldeutigkeit ist in den Vordergrund getreten: der 'Geno-Text' unter dem 'Phäno-Text', der Rhythmus des 'Semiotischen' unter dem 'Symbolischen, die Aktivität des Webens, die dem Fertigen Gewebe vorausgeht."

Het woord 'genotekst' komt van de Franse filosoof Julia Kristeva. Het begrip wordt ook in Machon 2009 beschreven

³³⁶ Lehmann 2004:26

Een interessante historische beschrijving van de theatertekst is gedaan in de onvolprezen Vlaamse serie *Toneelstof* door onder andere Ronald Geerts.³³⁷ Geerts laat zien dat vanaf de jaren tachtig de theatertekst duidelijk minder een autonoom kunstwerk is geworden.

Hij ziet dat in de werkwijze of het *schrijfproces*, doordat steeds meer theater teksten niet meer door de auteur alleen worden geschreven maar in directe samenwerking met de andere theatermakers worden vervaardigd. Dat heeft geleid tot makers die samen teksten ontwikkelen, met het onmiddellijke doel ze voor een theateravond te gebruiken, zonder enige ambitie om in een literair canon terecht te willen komen. Die lijn loopt van het Werktheater van de jaren 70, via Jan Fabre het decennium daarna, tot de ‘teksten voor theateravonden’ van de hedendaagse Duitse regisseur en schrijver René Pollesch.

Geerts ziet die tanende autonomie ook in de nieuwe tekstsoorten die sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw opgeld doen in het theater, zoals bewerkingen, adaptaties of postdramatische teksten. Hij maakt daarin onderscheid tussen actualisering, zoals de Italiaanse regisseur en schrijver Dario Fo al vanaf de jaren zeventig deed, en deconstructies, de zelfreflectieve voorstellingen van bijvoorbeeld Maatschappij Discordia.³³⁸

Naast schrijfproces en tekstsoort ziet Geerts ook dat wat hij “remediaties” noemt: dat de tekst transformeert in andere disciplines. In de jaren negentig zien we bijvoorbeeld dat teksten als object en als beeldend element worden ingezet, zoals in de voorstellingen van Guy Cassiers.

Tot slot wijst Geerts ook op de tendens dat de speelbaarheid van een theatertekst minder belangrijk wordt. Zogenaamd onspeelbare teksten, zoals *Kopnaad* van Stefan Hertmans uit 1993 en de stukken van de Britse schrijfster Sarah Kane, vinden eenvoudig hun plek in het repertoire van theater teksten. Wanneer een tekst zich weinig van haar eigen speelbaarheid aantrekt, staat ze veel minder ten dienste van de voorstelling en wordt ze daarmee eigenlijk eerder meer een autonoom kunstwerk dan minder.

In Geerts’ historische beschrijving van de theatertekst zien we begrippen terugkomen die ik net noemde als essentieel onderdeel van een mogelijke poëtica: schrijfproces, opvoeringspraktijk, autonomie, literair gehalte. Het is voor mij een voorbeeld van hoe de theatertekst zich alleen vanuit meerdere concepten en begrippen laat beschrijven, of zoals Andreas Englhart en Artur Pelka in hun inleiding van *Junge Stücke; Theater Texte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater* over de theatertekst zeggen:

“Deze laat zich zeker niet meer eenzijdig vanuit één theoretisch perspectief bekijken.”³³⁹

Samenvattend schrijf ik in dit hoofdstuk een poëtica van de theatertekst, die zich tot de volgende aspecten verhoudt:

- opvoeringspraktijk
- schrijfproces
- auteurschap
- dramaturgie
- literair / theatraal gehalte
- eenheid / afgerondheid
- historische context

Deze aspecten zal ik benaderen vanuit Bakhtins concepten rond meerstemmigheid.

Ik beperk me daarbij wel tot wat ik in de inleiding de linguïstische theatertekst heb genoemd, dus tot de talige onderdelen van een voorstelling. In de theaterwetenschap wordt bij het begrip ‘tekst’ vaak de uitbreiding gemaakt van tekst als geschreven onderdeel van de voorstelling naar tekst als het geheel van voorstellingstekens.

Daarbij wordt het poststructuralistische idee hoog gehouden van de voorstelling als een ‘multiplicity of signs’. Naar mijn mening ontstaat dan het gevaar dat inhoud en betekenis van talige tekens verzuipen in een algemene theatersemiotiek, alsof er naar het einde van de taal gezwenkt wordt. Ook al vormt de tekst in het postdramatische theater niet meer de kern of het uitgangspunt, daarmee is ze nog niet verdwenen. Ze blijft nog steeds een aparte theaterdiscipline met haar eigen specifieke kenmerken.

Wanneer we een poëtica van de theatertekst proberen te beschrijven, dan blijkt het binnen de historische context zeer verhelderend om alleen al te kijken naar welke namen er allemaal gebruikt worden voor een theatertekst, en hoe de opleidingen genoemd worden waar het vak van theater-schrijver geleerd wordt.

In haar recente artikel ‘Schreiben als Ereignis’ onderscheidt Karin Nissen-Rizvani naast het begrip theatertekst ook het woord ensceneringstekst. In

³³⁷ Ronald Geerts, ‘De tachtigers schrijven’, in: *Documenta* jrg. XXVII 2009 nr.2+3 Themanummer Toneelstof III: The Wonder Years

³³⁸ Geerts 2009:194 vv

³³⁹ Englhart & Pelka 2014:13; “Diese lässt sich keineswegs mehr von einer theoretischen Perspektive aus einseitig in den Blick nehmen.”

het eerste geval worden alle talige tekens bedoeld (zo gebruik ik het begrip ook, wanneer ik het over de linguïstische theatertekst heb), in het tweede geval worden alle nonverbale tekens in het theater aangeduid. Bij ‘ensceneringstekst’ worden alle tekens, dus ook die van bijvoorbeeld spel, licht en vormgeving, ondergebracht in een heel ruim containerbegrip ‘tekst’.³⁴⁰

Bij de Taalunie Toneelschrijfprijs zoekt men naar een *toneelwerk*, en daarbij lijkt verwezen te worden naar een wat smallere betekenis, een dramatisch ‘well-made play’, dat zoals we zagen vele andere vormen van theater teksten uitsluit.

Bij de vijfjaarlijkse Belgische literaire KANTL-prijs spreekt men daarentegen van *podiumteksten*, een veel ruimer containerbegrip. Dit onderscheid tussen toneelstuk en theatertekst of podiumtekst bestaat in Duitsland ook. Daar gebruikt bijvoorbeeld Gerda Poschmann voor het eerste Dramentext en voor het tweede Theatertext.³⁴¹

Deze tweedeling toneelstuk-theatertekst zien we ook terug in hoe de theaterschrijvers en hun activiteit worden genoemd. Het boek *Junge Stücke* over nieuwe hedendaagse theaterteksten spreekt niet van toneelschrijvers maar van het ruime ‘Textschreiber für die Bühne’, en veel hedendaagse theaterschrijfopleidingen heten ‘Writing for Performance’, zoals bij Dartington College of Arts en HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht het geval is.³⁴² Andere theaterschrijfopleidingen houden zich in hun naam vast aan het oude begrip ‘toneelschrijven’ of ‘playwriting’.

Ook voor de begeleiding en stimulering van theaterauteurs en in de curricula van de theaterschrijfopleidingen heeft dit onderscheid toneelstuk-theatertekst direct gevolgen. In Nederland en Duitsland zijn er de laatste jaren steeds meer initiatieven om theaterauteurs te stimuleren door middel van beurzen, stipendia, workshops en begeleidingstrajecten.³⁴³ Andreas Enghart en Artur Pelka laten echter zien dat in Duitsland (met belangrijke opleidingen in Berlijn, Leipzig en Hildesheim) daarin nog het traditionele ‘toneelstuk’ nagestreefd wordt en daarmee ook naar een beperkt beroepsbeeld toegewerkt wordt. Ze laten zien dat de twee belangrijke ontwikkelingen in het hedendaagse theater, intermedialiteit en interdisciplinariteit (overschrijding van genres en disciplines), daar niet in zijn terug te vinden, terwijl tegelijkertijd jonge theaterschrijvers een veel bredere praktijk hebben, en net zo makkelijk teksten schrijven voor games, interactieve scripts, documentair theater of audiotours.³⁴⁴ Voor al deze teksten gebruik ik het woord ‘theatertekst’.

Bij het onderzoek naar een poëtica van de theatertekst hoeven we opmerkelijk genoeg de concepten van Bakhtin rond meerstemmigheid niet geforceerd te verbinden met de theatertekst. Veel makers en academici lijken al dezelfde richting uit te wijzen.

Norbert Otto Eke noemt in zijn overzicht van het Duitse theater uit 2015 de hedendaagse theatertekst “meerstemmig”.³⁴⁵ Nadat hij, analoog aan Lehmann, laat zien hoe er binnen de theatertekst na de jaren tachtig een nieuwe meervoudigheid is ontstaan van vormen en stijlen, komt hij tot de conclusie dat toneelstukken zijn veranderd in een “spel met stemmen en woorden”.³⁴⁶

Ook Lehmann spreekt, wanneer hij de theaterteksten van Sarah Kane als voorbeeld bekijkt van postdramatisch theater, van een veelheid van tekstsoorten binnen één tekst, en van een “Theater der Stimmen”.³⁴⁷

Een poëtica van de theatertekst bevat zowel die meervoudigheid aan vormen en stijlen als het meer traditionele toneelstuk, dus: alle teksten die voor theatrale performances gebruikt worden, inclusief teksten voor bijvoorbeeld theatrale installaties, muziektheater, danstheater, bewerkingen, inclusief libretti, montageteksten en well made plays.

Een productieve poëtica is mijns inziens beschrijvend en niet normatief of voorschrijvend. Aristoteles beschreef met zijn *Poëtica* wat hij aantrof in de Griekse tragedie, de Franse classisisten lazen die beschrijving als een voorschrift hoe het zou moeten.

³⁴⁰ Nissen-Rizvani 2015:120

³⁴¹ Poschmann 1997

³⁴² David Buuck gebruikt ‘writing for performance’ niet als overkoepelende term, maar om het af te zetten tegen aan de ene kant de meer conventionele theatertekst en aan de andere kant de ‘performance poetry’, zoals bij poetry slams of spoken word-events, zie: <http://jacket2.org/commentary/what-performance-writing>

³⁴³ In Nederland is het werk van de Tekstmederij, opgezet door twee oud-studenten Writing for Performance van de HKU, hierin baanbrekend geweest

³⁴⁴ Englhart & Pelka, inleiding bij *Junge Stücke* 2014:11-26

³⁴⁵ Eke 2015:214

³⁴⁶ Eke 2015:212

³⁴⁷ Lehmann 2004:28. Het is in dit kader overigens opmerkelijk dat velen Sarah Kanes 4.48 *Psychosis* gebruiken als schoolvoorbeeld van een postdramatische theatertekst (Lehmann 2004, Machon 2009, Storr 2009), als “Beispiel postdramatische écriture, wie man es kaum besser hätte erfinden können” (Lehmann 2004:28), terwijl regisseur Thibaud Delpeut toen hij Kanes stuk in 2011 opvoerde bij de Haarlemse toneelschuur het als een psychologisch well made play benaderde

II.1 Gaat de theatertekst vooraf aan de voorstelling?

“Het idee dat tekst en voorstelling ontstaan tijdens het repetitieproces wordt geradicaliseerd. (...) onder het motto “Iedereen gelijk aan de meet” nodigen ze de acteurs uit iets te vertellen over groot en klein leed, over de herinnering aan de kindertijd via flarden tekst, dialogen, monologen, foto’s en beelden. Al dit materiaal wordt door Sierens gesampled en gemonteerd tot er een tekstcollage overblijft voor vijf mensen op een canapé die om beurten een verhaal vertellen.”³⁴⁸

In het dramatische theater, waarin de tekst de basis is van de encenering, ging de tekst chronologisch gezien vooraf aan de voorstelling: eerst is er een tekst, die vervolgens geënceneerd wordt. Doordat tekst en encenering op deze manier uit elkaar gehaald werden, kijken we van oudsher naar de theatertekst als een afgerond geheel. De tekst is compleet en wordt zo aan de makers doorgegeven.³⁴⁹

We zien dat die scheiding van tekst en voorstelling in de laatste decennia steeds verder vervaagd is. Door de veranderde positie van de tekst binnen theater en performance zijn tekst en voorstelling, maar ook schrijf- en enceneringsproces niet meer goed in de tijd te scheiden.

Een frappant voorbeeld daarvan is dat in december 2012 door de Nederlandse Associatie voor Podiumkunsten en de Vereniging voor Letterkundigen een herzien modelcontract voor het schrijven van een theatertekst is opgesteld.

Daarin wordt van het algemene begrip theatertekst gesproken en niet langer van een toneelstuk. Bovendien worden er twee verschillende schema’s van deadlines en betalingsmomenten gegeven. Eén te gebruiken wanneer een theatertekst geschreven wordt voorafgaand aan repetitie- en maakproces; de ander wanneer schrijf- en enceneringsproces min of meer gelijk opgaan en door elkaar heen lopen.

Die tweede mogelijkheid is pas in deze herziening uit 2012 toegevoegd. Hieruit blijkt dat het idee nu breder gedragen wordt dat een dergelijke werkwijze een substantieel deel uitmaakt van het ontstaan van theaterteksten, die voor de beroepspraktijk geschreven worden.

Daarmee verandert ook onmiddellijk de positie van de theaterauteur: hij of zij wordt, in het geval dat schrijven en enceneren door elkaar heen lopen, niet langer betaald voor het eindproduct, maar voor de inspanning, eigenlijk voor het proces. De theaterauteur krijgt in die situatie vaak niet meer

een honorarium voor de tekst, maar wordt een aantal maanden in dienst genomen om dan met de andere theatermakers tot een voorstelling en een daarbij behorende tekst te komen.

De theatertekst gaat niet langer vooraf aan de encenering noch wordt die ervan gescheiden. En toch zijn veel analysemethodes van theaterteksten nog gebaseerd op die scheiding, waaruit weer volgt dat veel instructieliteratuur en didactische principes voor theaterschrijvers gestoeld zijn op theaterteksten als afgeronde producten, die totaal losstaan van de voorstelling.

Veel hedendaagse theaterauteurs ontwikkelen hun tekst niet alleen vóór maar ook tijdens de repetities. De Vlaamse auteur Tom Lanoye vertelt over het schrijfproces van zijn tekst *Ten Oorlog* uit 1997:³⁵⁰

“Hoeveel versies zijn er geweest?

(zucht) Veel. Ik heb zeker zo lang geschreven als er gerepeteerd is, achttien maanden. Ook tijdens de repetities ben ik nog blijven herschrijven. Twee jaar dus, voor één project, zes toneelstukken, tien uur theater...”³⁵¹

Veel tekstboekjes gebruiken tegenwoordig de zin: “De gespeelde tekst kan afwijken van de tekst in dit boekje”, die verwijst naar theatermakers én theaterauteurs die nog na de première aan de tekst blijven werken. Zelfs de voorstelling is niet meer het einde van het schrijfproces, maar een onderdeel ervan. In dat geval kan er moeilijk nog gesproken worden van een tekst die voorafgaat aan een voorstelling.

Een ander voorbeeld is de Zweedse schrijver en regisseur Lars Noren. Zijn schrijfproces werd onderzocht door Per Zetterfalk van de Dalarna Universiteit:³⁵²

³⁴⁸ Erwin Jans en Geert Opsomer, inleiding bij Arne Sierens, *Sierens & Co*, IT&FB Amsterdam 2000, p. 8-9

³⁴⁹ John Freeman geeft in zijn boek *New performance / New writing* een aantal kenmerken van de klassieke theatertekst, en hij begint met: “het is een compleet stuk, vóór de repetities aan de andere makers gegeven.”, Freeman 2007:79

³⁵⁰ Dit stuk werd in 2015 uitgeroepen tot de meest speelbare Nederlandstalige theatertekst aller tijden. Dit gebeurde door een enquête van het project *In Reprise*, in het kader van een jubileumconferentie over 50 jaar Theaterwetenschap in Nederland

³⁵¹ Toneelschrijver Tom Lanoye in: Johan Reyniers, ‘Tom Lanoye: ‘Ik geloof in drama.’’, interview in: *Etcetera; tijdschrift voor podiumkunsten*, jaargang 29, nr.127, December 2011, p.27

³⁵² Zie Zetterfalks PhD-thesis *Inter Esse – Det skapande subjektet, Norén och Reality (Inter esse – The Creative Subject, Noren and Reality)*. Bron: 5e International Conference of Doctoral Studies of Theatre Schools, Brno december 2-3 2011, Paper Abstracts

“Characteristic of this project was Norén’s decision to continue elaborating on the text not only during the rehearsal period, but even during the performance period, which brought into focus the – far from unproblematic – relationship between his original vision as a creative artist and the collaborative work with the performers.”

We weten dat Molière en Shakespeare hun theaterteksten al in directe samenwerking met hun medemakers schreven en dat hun teksten tijdens de repetities nog steeds veranderden. De laatste vijftig jaar zien we binnen het theater steeds meer schrijfstrategieën ontstaan waarbij de theatertekst ook werkelijk tijdens de repetities wordt ontwikkeld, en helemaal niet meer eraan vooraf.

Zo kennen we natuurlijk de teksten die geschreven worden op basis van improvisaties van de acteurs. Het Werkteater ontwikkelde zo als collectief nieuw repertoire, en veel gezelschappen komen op die manier tot theater-teksten.³⁵³

Het hoeven echter niet improvisaties te zijn van acteurs; het is ook mogelijk dat niet tekst, maar een andere discipline de basis vormt van de voorstelling, waarop de theaterschrijver dan *als reactie* een tekst schrijft. Bij het dramatische theater was de tekst vaak het startpunt, maar tegenwoordig kan dat ook heel goed een andere discipline zijn. Zo nodigde in 1990 het gezelschap De Zwarte Hand / Maccus mij uit een voorstelling voor hen te schrijven. Maar ik moest wel weten dat de titel vast lag (*Dekken*) en dat de vormgeving al af was: een ronde tafel van 8 meter doorsnee, waar het publiek omheen zat en van waaruit de acteurs onverwacht uit luiken konden opduiken. Ik schreef de tekst geïnspireerd door en als reactie op de vormgeving.

Deze werkwijze is ook te zien bij subgenres binnen theater en performance, zoals bij het schrijven voor bewegingstheater, hedendaags muziektheater, of poppen- en objecttheater.³⁵⁴ De theaterschrijver schrijft in directe dialoog met de andere disciplines, of zoals Erwin Jans het in zijn artikel over het hedendaagse theaterschrijven in Vlaanderen beschrijft:

“Het schrijfproces wordt ingebed in een expliciete dialectiek tussen auteur en theatermaker, tussen literaire inspiratie en theatrale praktijk, tussen schrijftafel en scène. De auteur wordt in vele gevallen actief betrokken bij het repetitieproces en van daaruit kan een vruchtbare feedback naar de schrijftafel plaatsvinden.”³⁵⁵

De schrijfstrategieën van dit schrijven op en aan de rand van de theatervloer zijn uitgebreid beschreven door schrijfster en dramaturge Daniela Moosmann in haar boek *De toneelschrijver als theatermaker*.³⁵⁶ De theater-

auteur wordt medemaker, maar blijft wel eindverantwoordelijke voor het talige materiaal dat ontwikkeld wordt. De op die manier ontwikkelde tekst hoeft op geen enkele manier minder dramatiek, samenhang of zeggingskracht te hebben dan stukken die door een schrijver vooraf aan het repetitieproces in afzondering zijn vervaardigd.

Zelfs het publiek kan in het schrijfproces tijdens de repetities betrokken worden. Bij de *Mighty Society*-stukken (2004-2012) van schrijver/regisseur Eric de Vroedt was het gebruikelijk thema-avonden met publiek te organiseren om daar al materiaal voor de tekst en de voorstelling uit te halen.

Naast deze tekstontwikkeling tijdens het repetitieproces zien we zelf voorstellingen waar de tekst pas tijdens de confrontatie met het publiek geschreven wordt. Het project *Parallel Cities* van Rimini Protokoll, dat ik in de inleiding al noemde, is daar een voorbeeld van. Vier theaterauteurs beschrijven op een busstation wat ze om zich heen zien en vermengen hun observaties met hun eigen associaties en fascinaties. De toeschouwers, toevallige voorbijgangers, vaak wachtend op de bus, zien de teksten op het moment van creatie op grote schermen geprojecteerd. Ook dit 'writing on the spot' levert in de voorstelling theaterteksten op met hun eigen betekenis en effect.

In het interactief theater, waarin het publiek invloed krijgt op de voorstelling en op die manier medemaker wordt, kan tekstontwikkeling tijdens de voorstelling zelfs door toeschouwers plaatsvinden. Bij *Call Cutta*, een ander project van Rimini Protokoll, belt iedere toeschouwer met een persoon uit een Indiaas callcenter. Daar waar de tekst van de callcentermedewerker gescript was, kon de toeschouwer zeggen wat hij wilde en op die manier een unieke bijdrage leveren aan de tekst van de voorstelling.

³⁵³ Op deze wijze schreef ik in 1989 bij het RO theater Rotterdam *De wil om te treffen*, voor het Holland Festival 1990 *Springer Werktitel*, en voor Els Inc. in 2006 *Paradijs sub aarde*, zie Nirav Christophe, *Liedjes van verlangen; theaterteksten en hoorspelen*, IT&FB Amsterdam, 2010

³⁵⁴ Zie voor een beschrijving van die schrijfstrategieën: Jannemieke Caspers & Nirav Christophe (red.), *De kern is overal; Schrijven voor de theaterpraktijk van nu*, IT&FB Amsterdam/Utrecht 2011

³⁵⁵ Jans, Erwin, 'Tussen dialoog en monoloog. De heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen (2), in: *Etcetera* nr. 118, 2009, p.38

³⁵⁶ Moosmann 2007

In haar boek *Autorenregie* uit 2015 onderzoekt dramaturge Karin Nissen-Rizvani wat er met theater en theatertekst gebeurt wanneer het schrijfproces en het enceneringsproces niet meer uit elkaar te halen zijn. Dat doet ze door specifiek te kijken naar Duitse theaterauteurs die hun eigen teksten enceneren, te weten Sabine Harbeke, Armin Petras & Fritz Kater, Christoph Schlingensief en René Pollesch. Ook in Nederland kwamen lange tijd de nieuwe theaterteksten vooral van regisseurs, zoals Lodewijk de Boer, Gerardjan Rijnders, Ger Thijs en Koos Terpstra.³⁵⁷

Nissen-Rizvani kijkt dus naar waar schrijf- en enceneringsproces in één persoon met elkaar verbonden worden. Ze constateert dat, wanneer schrijven en enceneren niet meer gescheiden, maar juist open processen zijn, de voorstelling voor de onderzochte schrijvers/regisseurs niet langer een interpreteren of een ontrafelen is van de betekenis van een vaste tekst, maar eerder een *doorschrijven* aan en *herschrijven* van een tekst. Enceneren wordt daarmee een schrijfstrategie en de voorstelling wordt een levendige manier om samen met het publiek de tekst te lezen, wat Nissen-Rizvani een “Lektüre” noemt. Schrijver/regisseur René Pollesch spreekt nadrukkelijk van ‘theateravonden’, en stelt de teksten die daarin gebruikt worden niet graag beschikbaar voor andere enceneringen door andere regisseurs. Reproduceerbaarheid of speelbaarheid van de tekst zijn dan niet meer zo van levensbelang als ze waren.

De voorstelling is vanuit de tekst gezien dan geen afmaak-encenering maar een doorschrijfdiscours, waar in een gesprek tussen publiek en makers de tekst verder ontwikkeld wordt.

Nissen-Rizvani beschrijft ook dat, wanneer de tekst en de encenering niet langer gescheiden zijn, en schrijf- en maakproces door elkaar heen lopen, een heel andere kijk op de theatertekst ontstaat: er is meer aandacht voor het *proces* van creatie, de tekst zoals die steeds maar ‘in wording’ is en verandert.

Wanneer het schrijven geen duidelijk begin heeft³⁵⁸ noch een duidelijk einde, dan wordt de notie van de tekst als statisch, afgerond product problematisch.

Wanneer René Pollesch het over een theateravond heeft, waarvoor teksten nodig zijn, wat is dan het talige product van die avonden? Het product theatertekst lijkt hier slechts een kort stollingsmoment binnen het encenerings- en schrijfproces. Dus niet het creatieve proces als onderdeel van het product, maar het product als onderdeel van het proces.

Het *schrijfproces* wordt daarmee een extra stem in de theatertekst. Dat is vooral te zien wanneer de theatertekst niet meer als een God vastlegt wat en op welke manier er precies gezegd moet worden, maar eerder aanwijzingen geeft en wijst op mogelijkheden.

Veel theateronderzoekers zoeken naar taal om die stem van het proces te beschrijven. Leach noemt het ‘providing starting points’,³⁵⁹ Freeman spreekt van het ‘geven van aanwijzingen’³⁶⁰ en Bishop & Starkey hebben het over ‘het doen van suggesties’.³⁶¹ En besef dat ze hier niet specifiek de regieaanwijzingen bedoelen, maar ook de spreektekst zelf.

Die stem van het proces lijkt op wat ik in Hoofdstuk I bij de auteur omschreef als de ‘stem van de schrijvende’, die momenten deelt met de lezer, waarop keuzes in het schrijven gemaakt zijn, acties en handelingen werden uitgevoerd. De stem die niet verbergt dat er een heel schrijfproces onder, achter en in de theatertekst zit.

Wanneer schrijf- en maakproces door elkaar heenlopen en de theatertekst meer als een proces dan als een product moet worden beschouwd, dan is het belangrijk dat dat proceskarakter ook in de tekst te zien is, eigenlijk een specifieke stem in de theatertekst vormt.

Daar doelt René Pollesch volgens mij op, wanneer hij stelt dat als je het schrijfproces van een theatertekst niet kent, het ensceneren ervan problematisch wordt.³⁶²

Daar doelt ook Karin Nissen-Rizvani op, wanneer ze aangeeft dat in de dramaturgische analyse van de theatertekst het productieproces betrokken zou moeten worden.³⁶³

De theatertekst *Medea* van Ko van den Bosch uit 2009 start met een monoloog van het personage Kreon, waarin deze kort vertelt hoe het verhaal in elkaar zit:

³⁵⁷ Zie Nirav Christophe, ‘Poging tot verklaring van een explosieve groei; nederlandse toneelteksten en hun schrijvers’, in: *De Theater nv*, jaargang 2 nummer 7 oktober 2003, p. 4-6. Loek Zonneveld vindt het de afgelopen decennia zelfs eerder regel dan uitzondering dat de schrijver in de rol van regisseur ook de première brengt van het eigen werk, Zonneveld 2009:211

³⁵⁸ Zie voor de onmogelijkheid om het begin van een schrijfproces aan te wijzen het hoofdstuk ‘Inschrijven’ in mijn boek *Het naakte schrijven*, Christophe 2007:25-38

³⁵⁹ Leach, 2008:19-20

³⁶⁰ Freeman 2007:79

³⁶¹ Bishop & Starkey 2006:146

³⁶² Nissen-Rizvani, in: Hochholdingen-Reiterer & Bremgart & Kleiser & Boesch 2015:115

³⁶³ Nissen-Rizvani 2011:18

“Kreon: Wat u vanavond gaat zien is geen integrale opvoering van Euripides. Het is een stuk gecomponeerd rond zijn tekst, maar maakt ook gebruik van fragmenten ontleend aan de *Medea* van Seneca, en nieuw geschreven materiaal op basis van gesprekken met Toon Verheugt, die een studie maakte naar kindermoord, en een aantal artikelen over reële gevallen.”³⁶⁴

De handelingen en keuzes van de schrijver worden hier expliciet in de tekst genoemd. Vaak klinkt deze stem van het proces veel omfloerster.

In *Halverwege omgedraaid* van Magne van den Berg zijn spreektekst en regieaanwijzingen nauwelijks te onderscheiden. In de tekst staat ergens:

“waarom hij dat zo tegen haar zegt terwijl ze daar nog maar net zitten weten we niet”³⁶⁵

Een schrijver die in de tekst aangeeft de motivatie van een personage niet te kennen, is een voorbeeld van de ‘stem van het proces’. Ook dat Magne van den Berg voor ‘we’ kiest, maakt de tekst tot een gesprek met het publiek. ‘We’ lijkt te slaan op schrijver, medemakers én publiek.

Van den Berg besluit het stuk met

“tot hier”³⁶⁶

Ook hier klinkt de ‘stem van het proces’. Wanneer we voor even een handeling willen stoppen zeggen we ‘tot hier’. Het is duidelijk dat het gaat om een punt in een doorlopend proces, om iets voorlopigs, dat zo weer kan veranderen. Het is veel minder definitief dan “Doek” of “Einde”.

Sarah Kane besluit haar theatertekst 4.48 *psychosis* nog veel drastischer:

“Het doek opent”

Niet “Doek”, niet “Einde”, niet “tot hier”, maar “Het doek opent”. Kane trekt daarmee de hele voorafgaande tekst, zelfs de hele voorstelling in het gebied van de voorbereiding. Alles in dit stuk is voorbereiding tot de échte voorstelling; alles in het leven is voorbereiding; alles is proces.³⁶⁷

De stem van het proces in de theatertekst kan zich overigens ook manifesteren als *zelfreferentialiteit* in de tekst: de tekst gaat dan op een bepaald nivo over het maken van theater of het schrijven van een tekst. Er zijn in de toneelliteratuur natuurlijk ontelbare voorbeelden van stukken die handelen over schrijvers, acteurs, regisseurs en theater, maar bij de stem van de

zelfreferentialiteit gaat het dan ook speciaal over het proces van het maken van déze specifieke voorstelling of deze éne theatertekst.

De voorstelling *Gavriilo Prinzip* van theatergezelschap De Warme Winkel uit 2014 begint met een kwartierlange opsomming van dank aan alle mensen die deze avond mogelijk hebben gemaakt, inclusief de schrijvers en filmmakers, die de inspiratie hebben gevormd voor het materiaal van de voorstelling.

De bedankjes, die normaliter niet tot het kunstwerk behoren worden er hier expliciet in opgenomen. Tegelijkertijd geeft het aan dat dit kunstproduct in contact staat met tientallen andere mensen en kunstproducten, waardoor het niet meer duidelijk is af te kaderen, wie eigenlijk de makers zijn van dit materiaal.

Tijdens de dankmonoloog wordt achter de acteur een filmset opgebouwd waarin de volgende scènes zich zullen afspelen. Dat opbouwen had best plaats kunnen vinden voordat het publiek de zaal in kwam, maar deze typische handelingen die het proces van het theatermaken tonen, worden onderdeel van het kunstwerk: in het product wordt het proces getoond.

In de traditie van het dramatisch theater ging de tekst vooraf aan de enscenering en was daarmee ook hiërarchisch de belangrijkste discipline. Ze is daarmee als het ware weggepromoveerd uit de theaterpraktijk, uitgesloten van de dynamiek van de enscenering. Het opmerkelijke is dat als de tekst voorafgaat aan de enscenering daarmee automatisch een beeld van een individuele, autonome auteur wordt geconstrueerd, analoog aan dat waar Roland Barthes zich in zijn artikel 'De dood van de auteur' tegen afzet. Barthes liet zien dat in het romantische beeld van de auteur de schrijver altijd voorafgaat aan zijn tekst.

Die opvatting, van een voorstelling die voorafgegaan wordt door een tekst die weer voorafgegaan wordt door een auteur, heeft geleid tot een lineaire opvatting over schrijven en de zogenaamde productpedagogie, waarin je leert hoe je moet theaterschrijven door te bestuderen hoe goede toneelstukken in elkaar zitten.³⁶⁸

³⁶⁴ Ko van den Bosch, *Medea*, De Nieuwe Bibliotheek, Amsterdam 2011, p.7; ook vermeld in Berg & Overbeek & Christophe 2016:293

³⁶⁵ De Nieuwe Bibliotheek, Amsterdam 2009, p.7

³⁶⁶ De Nieuwe Bibliotheek, Amsterdam 2009, p.48

³⁶⁷ Storr 2009: 57-61

³⁶⁸ Zie daarvoor ook Hoofdstuk IV

Schrijven voor theater is een van de oudste vormen van creative writing, en schrijven voor film, televisie en nieuwe media een van de nieuwste. Toch hebben beide het kenmerk dat ze niet een definitief product vervaardigen, maar onderdeel uitmaken van een groter creatief proces, waarbij veel anderen betrokken zijn.

Wanneer we concluderen, dat het idee dat de theatertekst altijd voorafgaat aan de voorstelling, niet langer houdbaar is, beseffen we dat schrijf- en enceneringsproces niet meer te scheiden zijn. Dat heeft voor een poëtica van de linguïstische theatertekst drie belangrijke gevolgen:

- De theaterschrijver wordt theatermaker en de medemaker wordt een stem in het schrijfproces. De schrijver heeft voortdurend de andere disciplines en makers van de voorstelling in zijn of haar gedachten terwijl hij schrijft, en dat besef is terug te vinden als een stem in de theatertekst zelf, *de stem van de medemakers*.
- De theatertekst moet meer gezien worden als iets dat voortdurend en eindeloos in ontwikkeling is; het is meer een proces dan een afgerond eindproduct. Ook deze stem van het creëren is als *de stem van het proces* in de tekst te herkennen, de eerdergenoemde stem van de schrijvende.
- De stem van het proces kan zich ook manifesteren als verwijzend naar het eigen medium, de eigen discipline of het eigen kunstproduct. Deze *stem van de zelfreferentialiteit* die aan te treffen is in de theatertekst zelf, zien we in Hoofdstuk III over het schrijfproces terugkomen als stem van de zelfreflexiviteit.

II.2 Is de theatertekst een halfproduct?

“One might at this point legitimately wonder why any writer should ever bother to sit down and write something which is inherently incomplete.”³⁶⁹

In het tekstboekje van *Truckstop* van Lot Vekemans vraagt Ronald Klamer, artistiek leider van theatergezelschap Het Toneel Speelt, in een interview met de schrijfster of deze de theatertekst als literatuur ziet of als halfproduct waar de regisseur van alles mee kan en mag doen.

Vekemans omzeilt in haar antwoord op meesterlijke wijze het suggestieve onderscheid dat Klamer hier maakt. Zij geeft aan dat de theatertekst een halffabricaat is en dat ze dat ook wil, maar dat het óók een literaire tekst betreft. In de veronderstelling dat beide concepten niet verenigbaar zijn staat Klamer niet alleen.

Ook schrijfster en theaterwetenschapster Michelene Wandor is daar zeer stellig over in haar boeken over theaterschrijven, *The Art of Writing Drama* en *The Author is Not Dead, Merely Somewhere Else*.³⁷⁰

Twee beelden staan hier tegenover elkaar: de theatertekst als halfproduct ten dienste van de voorstelling en de theatertekst als literaire autonome eenheid. Beide beelden worden ook hier bepaald door de verhouding die de theatertekst heeft tot de voorstelling.

Wat betekent het eigenlijk, wanneer schrijvers zeggen dat ze een halfproduct schrijven, dat dat wat ze schrijven niet compleet is? En wat misschien nog wel belangrijker is: valt die incompleetheid in de theatertekst aan te wijzen?

Theaterauteur Sam Smiley zegt in zijn instructieboek *Playwriting: The structure of Action*:

“A written play, by itself, isn’t a completed work of art, but an important ingredient for the creation of drama.”³⁷¹

³⁶⁹ Wandor 2008B:18

³⁷⁰ Michelene Wandor, 2008A en Michelene Wandor, 2008B

³⁷¹ Smiley 2005 (1971):10

En scenarioschrijfgoeroe Robert McKee stelt over scenario's hetzelfde:

"A literary work is finished and complete within itself. A screenplay waits for the camera."³⁷²

Veel theaterschrijvers wijzen op die incompleetheid door de theatertekst een 'partituur' te noemen, die alleen werkelijk bestaat wanneer ze wordt uit- of opgevoerd.³⁷³ De Duitse theaterschrijver Tankred Dorst geeft aan, dat de regisseur degene is die het theaterstuk als het ware af moet schrijven.

In het dramatische theater bestaat op dit gebied al lang een grote paradox. Doordat de theatertekst voorafging aan de voorstelling werd ze gezien als een afgerond, compleet product,³⁷⁴ terwijl ze *tegelijktijd* een halfproduct is, dat door de voorstelling wordt 'afgemaakt'.

De term halfproduct werd veel gebruikt om het onderscheid te maken met andere literaire genres. Het hielp dus bij de bepaling van een poëtica van de theatertekst.³⁷⁵ Lang is het een nuttige term geweest om te wijzen op het feit dat de tekst altijd spel, regie, decor, kostuum en licht nodig heeft om 'af' te zijn. Het woord halfproduct tastte daarmee eigenlijk het klassieke primaat van de tekst in het theater aan. Dit primaat behandelde de ensce-ningspraktijk als een soort drukkerij, die de tekst nog even moet vormgeven en drukken. Nog steeds gaat als gevolg van dat idee menig toneelschrijversdebat over de vrijheid en de autonomie van de auteur ten opzichte van de regisseur. Hugo Claus klaagde er al over hoezeer die regisseurs toch aan zijn literaire teksten morrelden.³⁷⁶ Samuel Beckett wilde geen veranderingen aan zijn theaterteksten door theatermakers, maar als hij zijn eigen stukken regisseerde, veranderde hij de teksten dat het een lieve lust was.³⁷⁷ 'Trouw aan de tekst' is bij deze discussie het kernbegrip: de medemakers zouden trouw moeten zijn aan de theatertekst. Maar wat is het dan waar je in vredesnaam trouw aan bent? De bedoeling van de schrijver? (Alsof die als vaste betekenis en intentie in de tekst besloten ligt) Het literaire karakter van de tekst? (Alsof die onveranderbaar is, en in principe niet ligt in de enscenering). In de Bakhtiniaanse taalopvatting zagen we dat bedoeling en betekenis niet in een tekst besloten liggen, maar ontstaan binnen de communicatie en de uitwisseling van die tekst, in het geval van theater: binnen de voorstelling.

De strijd tegen de vastheid van bedoeling en betekenis opende bij Bakhtin de deur naar het denken in de meervoudigheid van stemmen, de meerstemmigheid.

Het willen verdedigen van de theatertekst ten opzichte van de regisseur (“hij is niet trouw aan mijn tekst, hij verandert er teveel aan!”), ten opzichte van de medemakers (“hij spreekt dat woord steeds verkeerd uit, en die andere zin vergeet hij voortdurend!”) en ten opzichte van de toepassing of de context (“die opdrachtgever / theatergroep / subsidiegever perkt mijn creativiteit in!”) duidt niet alleen op een grote identificatie van de auteur met zijn of haar eigen tekst, maar het lijkt de theatertekst te beschouwen als een afgerond, compleet stuk met een vaste intentie, bedoeling en betekenis. Michéle Wandor beschouwt de incompleetheid van de theatertekst als een groot cliché, waarmee het belang en de status van theatertekst en theaterauteur op een in haar ogen schandelijke manier ondergraven wordt.³⁷⁸ Is de theatertekst incompleet, is ze wellicht onaf?

De Franse filosoof (en theaterauteur!) Alain Badiou schrijft in zijn stellingen over theater³⁷⁹ veelvuldig dat de theatertekst *vanuit zijn kern* alleen maar incompleet of, zoals hij het noemt, onvolledig kán zijn.

“In de tekst of het gedicht is de theater-idee *onvolledig*. Ze blijft er in een soort eeuwigheid gevangen. Maar zolang de theater-idee slechts in haar eeuwige vorm rust, is ze juist *nog niet* zichzelf. Theaterkunst is allicht de enige kunst die een eeuwigheid moet vervullen met het kortstondige dat haar ontbreekt. Theater gaat van eeuwigheid naar tijd, en niet omgekeerd.”³⁸⁰

Belangrijk is hier, dat de enscenering nodig is om de tekst *zichzelf* te laten zijn, en volledig. Dat is nadrukkelijk iets anders dan dat de voorstelling een interpretatie is van iets volledig. Badiou geeft ook nadrukkelijk aan, dat regie géén interpretatie is, zoals men gewoonlijk gelooft.

³⁷² McKee 1999(1998):394

³⁷³ Wandor 2008B:16 geeft Ronald Hayman en Jean-Claude van Italie als voorbeelden

³⁷⁴ Ook Freeman 2007:79 noemt, zoals we eerder zagen, om die reden ‘compleetheid’ een belangrijk kenmerk van de klassieke toneeltekst

³⁷⁵ W.B.Worthen, *Print and the Poetics of Modern Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pag.4

³⁷⁶ Zie bijvoorbeeld zijn hilarische artikel ‘Toneelschrijver’, Claus 1958

³⁷⁷ Ook in Worthen genoemd

³⁷⁸ Wandor 2008B:16 vv

³⁷⁹ Badiou 2012(1998):260-261

³⁸⁰ Badiou 2012(1998): 260

“De theatrale handeling is een singuliere *vervollediging* van het theater-idee. Elke voorstelling is een mogelijke voltooiing van deze idee. (..) Theater is eerst en vooral een onvolledige eeuwige idee in de kortstondige proef van haar voltooiing.”³⁸¹

Badiou stelt dat in het theater geen boeken of stukken bestaan, maar alleen maar teksten en tekstfragmenten ten behoeve van de vluchtige theatergebeurtenis. Hij spreekt hier mijns inziens over een Bakhtiniaanse onvoltooibaarheid van de theatertekst.

“The structure of the theatre text, like that of the political text, is that of the not-all... (..) We can also say this as follows: there is no theatre *book* (if the book is the basis on which a text guarantees itself as the whole to which it belongs), whereas there are certainly books of prose, or of poetry. (..) it is not the existence of theatre texts that is the enigma but the fact that there can *only* be texts, and hence something that is of the order of the not-all, the incomplete, the suspended. Fragments for the aleatory event of theatre.”³⁸²

De principiële incompleetheid van de theatertekst bij Badiou lijkt op de ‘unfinalizability’ van Bakhtin, zoals ik die in het eerste hoofdstuk beschreef. We zagen daar dat de unfinalizability van een tekst samenhangt met de meerstemmigheid ervan, omdat stemmen voortdurend in gesprek zijn met elkaar, met andere teksten en andere stemmen, en dat dat gesprek als het ware nooit tot rust komt of verstomt. Dat dialogisme van de interplay van stemmen maakt de tekst tot een artefact, dat altijd verandert en altijd in beweging is, en dus nooit afgerond. Wanneer de theatertekst voortdurend in contact staat met allerlei andere teksten en stemmen, dan is het niet alleen onmogelijk die tekst vast te pinnen op één vaste betekenis of één auteur, maar dan is de tekst ook niet goed meer af te bakenen als een vast geheel.

Dit perspectief op de linguïstische theatertekst past goed in hoe theatertheoretici als Hans-Thies Lehmann³⁸³ en Erika Fischer-Lichte³⁸⁴ de structurele verandering van de performancetekst in het postdramatisch theater beschrijven: meer gedeelde dan overgedragen ervaring (in de zin van communicatie), meer proces dan product, en vooral: meer *event* dan ‘werk’ of ‘work’. Er is in het hedendaags theater veel meer aandacht voor de dynamische interactie tussen alle participanten, inclusief het publiek; een proces, dat je dialogisch zou kunnen noemen.

Het lijkt alsof we de compleetheid of afgerondheid van een tekst niet in absolute zin kunnen vaststellen, maar wel wanneer we de theatertekst bekij-

ken vanuit haar positie ten opzichte van de encenering. Met andere woorden: misschien kunnen we alleen vaststellen of de tekst een halfproduct is, wanneer we bekijken wat dan de andere helft is, waartoe het halfproduct zich verhoudt.

In zijn artikel ‘Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement’³⁸⁵ onderscheidt Marvin Carlson³⁸⁶ vier manieren waarop theatertekst en encenering zich tot elkaar kunnen verhouden:

De eerste is dat de voorstelling een *illustratie* is van de tekst. De tekst wordt beschouwd als een autonome literaire eenheid; de voorstelling verheldert, maar is in essentie niet eens nodig.

In de tweede is de voorstelling een *translatie* van de tekst. Aspecten van de tekst worden vertaald in andere theaterdisciplines, in andere tekens. De tekst blijft de bron en de basis van de voorstelling. Ronald Geerts³⁸⁷ noemt dergelijke voorstellingen ‘remediaties’.

Bij deze eerste twee verhoudingen wordt de encenering gezien als het uitdragen en voortdragen van de identiteit en de betekenis, die al in een tekst vastliggen. Dit beschouwt Worthen in zijn boek *Print and the Poetics of Modern Drama* als een

“Zombie-theory of drama.”³⁸⁸

Bij de derde verhouding is de encenering een *vervulling* van de theatertekst. De voorstelling is nodig om de tekst tot leven te laten komen, überhaupt te laten bestaan. Theaterwetenschapster Anne Ubersfeld zegt dat de voorstelling als het ware de gaten opvult, die nog in de tekst zitten.³⁸⁹ De encenering is een soort afmaakkunst.

³⁸¹ ibidem 261

³⁸² Badiou 2013:46

³⁸³ in zijn boek *Postdramatic Theatre*, zie vooral Lehmann 2006:82 en 85

³⁸⁴ in haar werk *The transformative Power of Performance: A New Aesthetics*

³⁸⁵ in: *Theatre Journal* 37 (march 1985), p.5-11

³⁸⁶ Professor in Theater en Vergelijkende literatuurwetenschap, Universiteit van Michigan

³⁸⁷ Geerts 2009

³⁸⁸ Worthen 2005:8

³⁸⁹ geciteerd in Geerts in Swyzen & Vanhoutte 2011:107

In de laatste verhouding tussen theatertekst en encenering is de voorstelling een *supplement* op de theatertekst. De voorstelling interpreteert noch vervolledigt de tekst, maar voegt er iets aan toe, waardoor tekst en encenering in dialoog met elkaar raken. De term supplement komt van Jacques Derrida, geïnspireerd door filosoof en schrijver Roger Laporte. Er spreken in de ‘voorstelling als supplement’ als het ware meerdere talen naast elkaar. Carlson, die veelvuldig in zijn werk Bakhtiniaanse concepten hanteert, spreekt bij zo’n encenering dan ook van een “heteroglossic stage”.³⁹⁰

Voor een productieve poëtica van de theatertekst lijkt deze vierde verhouding, de encenering als ‘supplement’, de meest bruikbare, omdat ze enerzijds het autonome, eigen karakter van de tekst behoudt, en anderzijds de tekst volledig gelijkstelt aan de andere disciplines en tekensystemen, waardoor ze maximaal ‘dienstbaar’ kan zijn aan de voorstelling.

Derrida legt het begrip supplement als volgt uit:

“een veelheid die een andere veelheid verrijkt, het toppunt van aanwezigheid”³⁹¹

Hij maakt hiermee niet alleen de encenering maar ook de theatertekst tot een veelheid, een supplement. De principiële incompleetheid en onafgerondheid van de theatertekst³⁹² wordt hier niet meer als een tekort gezien, dat (vooral bij Carlsons ‘vervulling’) door de encenering moet worden opgelost, maar juist als een extra kracht. Wanneer de theatertekst zelf ook een supplement is, een veelheid, kan ze juist de dialoog aangaan met de voorstelling.

Het onderzoek naar de poëtica van de liguïstische theatertekst laat zien dat de tekst in de hedendaagse theaterpraktijk mogelijk veel autonomer, zelfstandiger, en soms literairder is dan het well-made play, het dramatische toneelstuk. Van oudsher werd het toneelstuk een ‘halfproduct’ genoemd, maar juist in deze postdramatische tijden, gaat de term ‘halfproduct’ zichzelf tegenwerken, alsof de encenering de tekst moet ‘vervullen’.³⁹³ De term halfproduct tast de autonomie van de tekst aan en daarmee de literaire waarde. Bovendien devalueert het de encenering en de andere disciplines tot een soort afmaakkunst.

De theatertekst als veelheid moet eerder als een dubbelproduct dan als een halfproduct beschouwd worden. In de veelheid van het dubbelproduct zit de meerstemmigheid.

De onafgerondheid van de theatertekst hoeft helemaal niet te betekenen dat de tekst dan ook niet meer een autonoom literair kunstproduct is. Waar in het recente theater de theaterteksten steeds duidelijker ‘onaf’ zijn, (ook omdat schrijf- en ensceneringsproces steeds meer door elkaar heenlopen), lijken de teksten op een bepaalde manier wel autonomer te worden.³⁹⁴

De theatertekst zien als autonome eenheid én als incompleet ‘half’ product is alleen mogelijk, wanneer we die tekst denken als een supplement, een meerstemmige veelheid, een dubbelproduct.

Zowel in de theaterwetenschappelijke literatuur,³⁹⁵ in de instructieliteratuur over theaterschrijven, als bij studenten ‘Writing for Performance’ zien we een grote tegenzin om de theatertekst als onvolledig en onafgerond te beschouwen. Waar komt die tegenzin vandaan? Ligt die wellicht opgeslagen in onze ideeën over creativiteit?

De neiging tot het volmaakte lijkt zowel een culturele mythe te zijn als een hersenconcept. Neurobioloog Semir Zeki spreekt in zijn boek *Splendors and Miseries of the Brain; Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness* uit 2009³⁹⁶ over het ‘synthetische hersenconcept’. Neurobiologisch hersenonderzoek geeft aan, dat de hersens van een mens altijd een perfect ‘af’ concept proberen te maken, dat dan vervolgens bijna niet te realiseren valt. Dat geldt ook voor creatieve concepten. Die neiging tot perfectie leidt tot het idee van het autonome auteurschap en de afkeer van het onvoltooide, het onafgeronde.

Tegenover het synthetische eenheidsconcept van het denken (dat het afgeronde, het complete en het perfecte suggereert) staat echter de ambiguïteit en de meerduidigheid van het product.³⁹⁷ We associëren blijkbaar het onafgeronde en het incomplete met het imperfecte, het onvolmaakte.

³⁹⁰ Carlson 2006:1-19

³⁹¹ Derrida 1967:208, ook beschreven in: Swyzen & Vanhoutte 2011:110

³⁹² Geerts 2009:103

³⁹³ W.B.Worthen, *Print and the Poetics of Modern Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pag.4

³⁹⁴ zoals bijvoorbeeld over het werk van Heiner Müller wordt gezegd

³⁹⁵ en niet alleen bij Michelene Wandor

³⁹⁶ Semir Zeki, *Glanz und Elend des Gehirns; Neurobiologie im Spiegel von Kunst, Musik und Literatur*, Ernst Reinhardt Verlag München/Basel 2010, vertaling van *Splendors and Miseries of the Brain; Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness*, Wiley-Blackwell, London 2009

³⁹⁷ Zeki 2010:95

Het is daarbij van belang te beseffen dat de bouw van synthetische hersenconcepten vaak onbewust, maar in ieder geval voortdurend plaatsvindt, en dat die concepten zelf ook steeds veranderen. Deze voortdurend veranderende synthetische hersenconcepten zijn cruciaal voor de besluiten die we nemen. Vanuit de realiteit van onze ervaringen maken we een synthetisch eenheidsconcept en dat leggen we dan weer aan de werkelijkheid en aan onszelf op: als een ideale relatie of als een perfect kunstwerk. We lijken het object (een relatie, een kunstwerk, een theatertekst) alleen maar te kunnen beschrijven als een af, perfect object.

Dat is duidelijk te zien in het werk van Michelene Wandor. In haar ogen moet de theatertekst compleet en literair zijn, omdat anders het begrip theatertekst niet meer duidelijk te omschrijven valt, en er dan ook geen manier meer te bedenken is hoe je het schrijven ervan zou kunnen leren of trainen.³⁹⁸ Naar mijn mening komt ze op die wijze automatisch tot een productpedagogie (je leert theaterschrijven door te bekijken hoe goede theaterteksten in elkaar zitten) die met een hedendaagse poëtica van de theatertekst niet goed te combineren is.

Als de theatertekst principieel onafgerond is, vanuit de unfinalizability, dan moet ze ook eerder als een proces (in wording) dan als een (afgerond) product worden gezien, op de manier waarop Ronald Geerts het over theaterteksten heeft als kneedbare, fluïde “processen”.³⁹⁹ Een pedagogie hoe theaterschrijven te leren wordt op die manier dan ook een procespedagogie (je leert theaterschrijven door te bekijken op welke manieren je voortdurend aan teksten kunt werken).

Wanneer we niet naar de theatertekst kijken als halfproduct maar als dubbelproduct, komen twee stemmen in de tekst naar boven: *de stem van het genre* en *de stem van de (andere) disciplines*.

De postdramatische theatertheorie spreekt veel over de vermenging of verdubbeling van genres.⁴⁰⁰ Ik gaf al eerder het voorbeeld van *Geen lied* van Ramsey Nasr, dat zowel poëzie als theatermonoloog is.

Tekenend in het debat over de theatertekst als halfproduct is hoe Michelene Wandor fulmineert tegen monologen of regie-aanwijzingen, omdat die geen theatertekst zouden zijn maar eerder proza. Hiermee toont ze aan dat ze binnen de theatertekst geen andere genres of subgenres toe wil laten. De theatertekst zien als dubbelproduct daarentegen stelt de tekst wel open voor andere genres.

Wanneer we de theatertekst een dubbelproduct noemen, dan staat ze nog steeds, als supplement, ten dienste van de voorstelling, en dat doet ze door als tekst open te zijn voor andere disciplines en daar noch naïef noch arrogant tegenover te staan. Daarmee bedoel ik, dat een theaterauteur niet kan zeggen dat hij of zij in de tekst niet over de andere disciplines hoeft na te denken.

De Amerikaanse theaterauteur Thornton Wilder⁴⁰¹ vond, dat je in je tekst moet laten zien dat je een goed idee hebt wat de andere disciplines met je tekst kunnen doen.⁴⁰² In zijn ogen ben je dan een echte toneelschrijver in plaats van een schrijver voor toneel.

Het is normaal een tekst op ritme te herschrijven zodat hij op toneel beter geacteerd kan worden. En dat geldt ook voor de andere disciplines. De tekst wordt anders wanneer hij op band wordt uitgesproken, of in een extreem kleine ruimte, of geprojecteerd wordt op een scherm.

Ook in de theaterpraktijk van nu dient de tekst de voorstelling, maar haar dienstbaarheid is het zich *in de tekst* openstellen voor andere disciplines, voor het gebruik door andere disciplines, voor de dialoog en de verdubbeling met de andere disciplines. De andere discipline die als stem opgenomen wordt in het koor van de eigen tekst, opgenomen in de eigen schrijfstrategie.

Zoals we bij Bakhtin zagen dat de unfinalizability van een tekst juist de meerstemmigheid ervan impliceert, zo zien we bij de theatertekst dat de aanwezigheid van de stem van de andere disciplines ook maakt, dat die tekst als het ware nooit 'af komt'. Een voorbeeld hiervan is Tom Lanoye, die overigens zowel proza als theater schrijft:

“Een roman is iets anders dan toneel. Aan toneel blijf je altijd werken, ook al omdat je acteurs hebt naar wie je teksten toeschrijft, dat is onvermijdelijk. Zij gaan zelf nog rotzooien met je tekst, herinterpreteren, hier en daar schaven en schuiven, tot en met de laatste voorstelling, en zo hoort het ook, dat is de charme van toneel. Een roman is onherroepelijk een keer af.”⁴⁰³

³⁹⁸ Michelene Wandor, *The Art of Writing Drama; Theory and Practice*, Methuen Drama, London 2008B:24

³⁹⁹ Geerts 2009:2011

⁴⁰⁰ zie bijvoorbeeld Lehmann 1999

⁴⁰¹ 1897-1975

⁴⁰² beschreven in Leach 2010 (2008):24

⁴⁰³ geciteerd in: Hart 2007:107

De unfinalizability van een theatertekst kan in een voorstelling worden benadrukt doordat het helemaal niet noodzakelijk is dat ieder woord van de tekst ook werkelijk hoorbaar of zichtbaar is.

Bij het schrijven van een libretto voor opera beseft de schrijver heel goed dat delen van de tekst wel hoorbaar zijn maar niet verstaanbaar; we krijgen de precieze woorden niet altijd mee, wanneer ze gezongen worden.

In hun voorstelling van *Vieux Carré* van Tennessee Williams uit 2011 geeft The Wooster Group de volgende toelichting:

“De boventiteling maakt integraal deel uit van onze productie zodat u gefocust kunt blijven op het spel. De tekst is niet altijd duidelijk zichtbaar, maar wij hopen dat hij helpt als ondersteuning, zonder dat hij helemaal gelezen dient te worden.”⁴⁰⁴

In beide voorbeelden geeft de tekst mogelijkheden aan de andere disciplines, die in die tekst ook als stem meespreken.

In een poëtica van de linguïstische theatertekst hoeft niet gekozen te worden tussen autonome literaire tekst en incompleet product ten dienste van de voorstelling, of zoals Worthen het stelt: tussen ‘poetry’ and ‘performance’.

Of een tekst geschikt is voor theater wordt niet bepaald door die keuze, die door Badiou beschreven wordt als de afstand van de theatertekst tot de voorstelling. Bij de theatertekst als autonome complete tekst is de afstand tot de voorstelling heel groot en bij de theatertekst als incompleet halfproduct is die afstand juist heel klein:

“Paradox: we can thus write for theatre as much in the absolute haste of its urgency (the writer-comedians Shakespeare or Molière) as in the utmost indifference to representation (the early work of Claudel), because the decision will be made retroactively. The *distance* of a text to the theatre varies from zero to infinity, but that is not what decides whether a text is, artistically, a theatre text.”⁴⁰⁵

De theatertekst is geen halfproduct, maar ze is wel principieel incompleet en onafgerond. De incomplete theatertekst in dienst van de voorstelling kan heel goed óók nog een autonoom kunstwerk zijn, wanneer we die tekst beschouwen als een supplement ten opzichte van de encensering en vice versa. De combinatie van de theatertekst als autonome eenheid én als incomplete tekst ten dienste van de voorstelling is alleen mogelijk, wanneer we die tekst denken als een supplement, een meerstemmige veelheid, een dubbelproduct.

Wanneer we naar de theatertekst kijken als incompleet dubbelproduct, komen dus twee stemmen naar boven: *de stem van het genre* en *de stem van disciplines*.

⁴⁰⁴ Genoemd in: Swyzen & Vanhoutte 2011:5

⁴⁰⁵ Badiou 2013:50

11.3 Is de theatertekst literair?

“De toneelschrijfkunst is weliswaar een klassiek en belangrijk deelgebied van de literaire kunst, maar staat daar inmiddels ook terzijde van. De grote literaire gebeurtenissen voltrekken zich niet in het theater en de grote oeuvres van deze tijd zijn geen toneeloeuvres. Dat is ooit anders geweest, maar de artistieke en intellectuele dominantie van de roman en de poëzie is in onze tijd onmiskenbaar. (..) Na de alom aangevochten keuze voor de boze Oostenrijkse schrijver Elfriede Jelinek (Nobelprijs 2004), wier oeuvre ten dele eveneens uit toneelwerk bestaat, zij het van aanzienlijk minder gewicht dan dat van Pinter, draagt de Zweedse Academie opnieuw een aanvechtbare kandidaat voor. Daarmee erodeert het gezag dat de Nobelprijs voor de literatuur in een eeuw heeft opgebouwd. Dat is jammer.”

Uit bovenstaand hoofdredactioneel commentaar uit *de Volkskrant*,⁴⁰⁶ waarin het toekennen van de Nobelprijs 2005 aan Harold Pinter wordt besproken, blijkt dat er getwijfeld wordt of de theatertekst wel een literair werk is.

We hebben gezien, dat in het debat of de theatertekst nu een autonoom afgerond geheel is dan wel een incomplete tekst in dienst van de voorstelling, – de strijd tussen ‘poetry’ en ‘performance’ –, ⁴⁰⁷ regelmatig het al dan niet literaire karakter van de theatertekst erbij gehaald wordt.

Wat wordt daarmee bedoeld? Is de theatertekst een literaire tekst en kan men de theatertekst dan ook op literaire gronden beschrijven en beoordelen?

Dat er weinig theorie over de theatertekst is, verklaart theaterwetenschapper Christopher Balme onder andere doordat er zoveel teruggegrepen wordt op het perspectief van theoreticus Max Herrmann, die al in 1914 in zijn inleiding bij *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte* volledig van de toepasbaarheid van de theatertekst uitging:

“Het specifiek poëtische blijft voor ons echter geheel uitgesloten; het volledig onartistieke theaterstuk in de engere zin van het woord is ons inziens wellicht belangrijker dan het grootste dramatische meesterwerk van de wereld.”⁴⁰⁸

In 1960 noemde literatuurwetenschapper Roman Ingarden⁴⁰⁹ de theatertekst maar *nét* literair. Voor hem was het op het randje,

“(..) als literair kunstwerk een grensgeval.”⁴¹⁰

En nog heel recent blijven theaterwetenschappers dezelfde vraag stellen:

“Kan men, wanneer het gaat om het tonen van theater, nog wel spreken van literaire teksten of van literatuur?”⁴¹¹

Er lijkt een voortdurende strijd te zijn tussen diegenen, die de functie of toepasbaarheid van de theatertekst, -als “Vorlage” voor de voorstelling-, zien als de kwaliteit ervan, en anderen die het literaire gehalte van de tekst verbinden met aspecten van de tekst zelf, de zogenaamde tekstimmanente kenmerken.

We kennen *Die Zauberflöte* door de geniale muziek van Mozart. Bijna niemand weet meer dat de tekst voor die opera geschreven is door Emmanuel Schikaneder. Het is iedereen duidelijk dat een libretto in dienst staat van de componist. Misschien daarom is de naam van de librettist vaak onbekend en wordt zijn of haar tekst niet snel tot de literatuur gerekend.

De klassieke strijd of de theatertekst wel literair is, wordt vaak ingezet om teksten, die een niet-traditioneel karakter hebben, bijvoorbeeld postdramatisch zijn, of erg in dienst van andere disciplines zijn geschreven, te diskwalificeren als minderwaardig. Een dergelijk oordeel gaat uit van de eerder genoemde aanname dat wat onafgerond of incompleet is ook imperfect moet zijn. Dat een literaire tekst een afgeronde eenheid is, wordt daarbij als gegeven beschouwd.

Dit gevecht heeft grote gevolgen voor de manier om over theaterteksten te schrijven, ze te bespreken en te analyseren, en daardoor natuurlijk ook voor de pedagogie voor het schrijven van theaterteksten.

Wanneer de theatertekst wel als primair literair wordt beschouwd, vervalt de pedagogie vaak in de aanname dat het literaire schrijven in het algemeen niet te leren is.⁴¹² Tegelijkertijd valt op, dat er bijzonder veel instruc-

⁴⁰⁶ De Volkskrant 14 oktober 2005, ook geciteerd in Zonneveld 2009:3

⁴⁰⁷ Worthen

⁴⁰⁸ “Das spezifisch Dichterische aber bleibt für uns ganz ausser Betracht; das völlig unkünstlerische Theaterstück im engeren Sinne des Wortes ist für unsern Gesichtspunkt unter Umständen wichtiger als das grösste dramatische Meisterwerk der Welt.” Max Herrmann, geciteerd in Balme 2003:75

⁴⁰⁹ In zijn boek *Das literarische Kunstwerk*

⁴¹⁰ “(..) ein Grenzfall des literarischen Kunstwerk.” geciteerd in Balme 2003:771

⁴¹¹ “Kann man, wenn es um die Vorlage der theatralen Produktion geht, noch von literarischen Texten bzw. von Literatur sprechen?”, Englhart 2013:11

⁴¹² Dit geeft bijvoorbeeld ook Paul Dawson aan in *Creative Writing and the New Humanities*, London / New York 2005

tieliteratuur bestaat over theaterschrijven en scenarioschrijven, zeker in verhouding tot het schrijven van proza of poëzie. Dat suggereert weer dat het schrijven voor theater en film wél te leren valt. Het is goed mogelijk dat de toepasbaarheid van een theatertekst juist meer mogelijkheden en handvatten oplevert om het schrijven ervan te leren en over te dragen, en dat er daarom zoveel instructieboeken voor bestaan.

Literatuur is uiteraard een sociaal begrip: literair is wat door een bepaalde groep op een bepaald moment als literair wordt gezien. In dat opzicht is het verhelderend om te kijken naar de status, die de theatertekst binnen de literatuur bezit, of eigenlijk niet bezit. Teksten, die pas bestaan wanneer ze door anderen worden uitgesproken en vormgegeven, worden nauwelijks als literatuur beschouwd. Bespreking van theaterteksten ontbreekt bijvoorbeeld stelselmatig in handboeken voor literatuurgeschiedenis. Een tekstuitgave van een nieuwe theatertekst van Hugo Claus, Judith Herzberg, Thomas Verbogt of Esther Gerritsen wordt in Nederland nauwelijks door de literaire afdeling van de kranten besproken, terwijl dat met hun proza- of poëziewerk wel uitgebreid gebeurt.

Toen de Italiaanse theaterschrijver en -regisseur Dario Fo in 1997 de Nobelprijs voor Literatuur kreeg, riep men om het hardst, dat dit natuurlijk vooral een politieke beslissing was, en nauwelijks gebaseerd op literaire criteria. Eenzelfde reactie volgde bij Harold Pinter in 2005, en in iets mindere mate in 2004 bij Elfriede Jelinek.

In Nederland lijkt de literaire status van de theatertekst extra gering te zijn, omdat wij in ons literaire canon op Vondel na geen grote theaterschrijvers bezitten. Wij hebben geen Shakespeare of Goethe.

De lage status van theaterschrijven als literair genre berust vermoedelijk op het samenwerkende, uitwisselende, toegepaste karakter ervan, dat zozeer in strijd is met de nog steeds heersende mythe van de literaire schrijver als autonome, individuele kunstenaar.

In mijn boek *Het naakte schrijven* uit 2003⁴¹³ heb ik laten zien, hoe een te groot geloof in de mythen over kunstenaarschap, literatuur en schrijverschap een vloeiend schrijfproces belemmert. Het is mijns inziens voor de kwaliteit van je teksten veel beter je bewust te worden van de waanideeën die je in je hoofd hebt over wat goed literair schrijven eigenlijk zou moeten zijn, dan door wetten, weetjes en wijsheden over schrijven tot je te nemen. Ik kwam daarbij tot de volgende vier mythen: genialiteit, originaliteit, diepzinnigheid en lijden. Een beetje literair schrijver is volstrekt origineel, lijdt voor zijn tekst, gaat subtiel en vakmatig te werk en is zeker niet oppervlakkig of flauw, maar wijs en onpeilbaar diepzinnig.⁴¹⁴ Samen leveren

deze mythen de bouwstenen voor de mythe van de autonome, individuele auteur (en daarmee overigens ook voor het idee dat literair schrijven niet te leren is!). Binnen die overkoepelende mythe heb je niets en niemand nodig en creëer je vanuit jezelf. Een dergelijk beeld valt natuurlijk samen met de eis dat je niets van een ander gebruikt of jat, maar origineel bent.

In *Het naakte schrijven* geef ik een aantal schrijfstrategieën om los te komen van dit beeld van de autonome, individuele kunstenaar, en te schrijven als reactie op ander materiaal en op andere mensen.

De mythen van het literair schrijverschap spiegelen zich in de eisen waaraan een literaire tekst moet voldoen: origineel, persoonlijk, vakmatig en diepzinnig. Dit wil natuurlijk niet zeggen dat een literair werk deze eigenschappen niet zou kunnen bezitten, maar dat het niet zo is dat dit eigenschappen zijn, die het wezen van het literaire gehalte uitmaken.

In *Print and the Poetics of Modern Drama* wijst W.B.Worthen erop dat de vraag naar het literaire gehalte van de theatertekst eigenlijk een vraag is naar het materiaal waaruit de theatertekst en de voorstelling bestaan, en de mogelijke veranderlijkheid ervan:

“The action of modern drama, whether immediately and effectively stageable or apparently just “literary”, arises in the conflict between the materialities and mutabilities of the stage and the page.”⁴¹⁵

Het discours beschouwt de literaire tekst als een afgerond product, en haar literaire karakter als een vaste kern daarvan. Het drukken en uitgeven van theaterteksten, dat al bij Shakespeare plaatsvindt en doorloopt tot de teksten die René Pollesch bij zijn theateravonden gebruikt, suggereert dat de literaire kern van de tekst onveranderlijk is, welke editie, vormgeving of lettertype er ook gebruikt wordt. Hans-Thies Lehmann beschrijft dit als de

“fixierter Schreib-Spuren”⁴¹⁶

⁴¹³ In 2007 heruitgegeven door International Theatre & Film Books i.s.m. Hogeschool voor de Kunsten Utrecht

⁴¹⁴ Zie Christophe 2007:11-22

⁴¹⁵ Worthen 2005:73

⁴¹⁶ Lehmann 2004:27

van een tekst. Daarmee wordt de eis uitgesproken dat de kern (het stabiele, dat het literaire karakter zou zijn) van de tekst hetzelfde blijft bij verschillende ensceneringen, en bij het gebruik door verschillende media.

Lehmanns rake observatie is, dat in de hedendaagse theatertekst juist veel eerder van dynamisering sprake is. Hij geeft als voorbeeld elektronisch gegenereerde computerpoëzie die op toneel gezet wordt, en ik moet zelf denken aan de enorme bloei van *poetry-slams* in het theater: teksten zijn niet meer vast te pinnen op gefixeerde kenmerken, en hebben vaak een steeds veranderlijke vorm. Juist het levendige theater met haar gesproken woord is in staat die afgerondheid en onveranderlijkheid van een tekst, die zo vaak aan een uitgave op papier vastzit, aan te tasten.

“Lezen en schrijven maken zich los van het papier, van het drukwerk als permanent gefixeerd spoor.”⁴¹⁷

Juist theater lijkt de plek waar voortdurend de gefixeerde wordt afgebroken van de tekst als afgerond geheel met een vaste kern en betekenis. Het theater is, zoals we in Hoofdstuk I zagen, op zichzelf een praktijk van hybridizatie, waarin een veelheid van stemmen en betekenissen ontstaan of gecreëerd worden. Op die manier is theater een dialogische of deconstruerende praktijk genoemd, omdat juist de theaterpraktijk laat zien en horen dat iedere tekst meerdere stemmen heeft, die ook nog voortdurend met elkaar in gesprek zijn; dat in iedere tekst talloze andere stemmen en teksten doorklinken. Je zou kunnen beweren, zoals de Franse theaterhistorica Anne Ubersfeld het precies verwoordt, *dat theater geen literair genre is, maar een scenische praktijk*.⁴¹⁸

In deze opvatting van de theaterpraktijk wordt de tekst die in het theater ‘gebruikt’ wordt, bijna een icoon van deze dynamisering. Tot de poëtica van de theatertekst zou daarom moeten behoren dat de tekst zich openstelt voor of mogelijkheden geeft tot die dynamisering of hybridizatie.

Maar betekent dat dan dat de theatertekst niet literair is?

Theaterwetenschapster Theresia Birkenhauer lost dit in haar boek *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur* uit 2005 meesterlijk op. Zij stelt: het dramatische theater zou je literatuurtheater kunnen noemen: het toneelstuk had zijn eigen afgeronde, onveranderlijke literaire karakter en werd in het theater opgevoerd. In de tegenwoordige postdramatische theaterpraktijk is theater een plek waar literatuur kan werken, waar teksten juist doordat ze theatraal werken, tot literatuur worden. Wanneer een tekst werkt in het theater is het literatuur.

Wanneer we het theater zien als een praktijk van hybridizatie, waarin een veelheid van stemmen en betekenissen ontstaan of gecreëerd worden, is de kern van de theatertekst die ‘werkt’ een tekst die voor die praktijk de mogelijkheden biedt.

Een dergelijke tekst roept twee stemmen op, die Stefan Tigges ‘schrijfpraktijken’ noemt:⁴¹⁹ *de stem van de ontdramatisering* en *de stem van de herdramatisering*.

“De aandacht – zowel in de schrijf- als ook in de uitvoeringspraktijk – gaat vooral uit naar processen van ont-dramatisering en vormen van re-dramatisering, (..)”⁴²⁰

Tot de ontdramatiserende stem in een theatertekst gelden alle kenmerken die de strakke aspecten van de gesloten, dramatische representatiedramaturgie aantasten. Dat gebeurt al wanneer in een Griekse tragedie plotse-ling een koor optreedt, waarbij vele personages samen dezelfde tekst uitspreken. Dat gebeurt ook wanneer er in een zeventiende-eeuws stuk een personage plots een terzijde spreekt naar het publiek toe. En dat gebeurt in talloze strategieën in het huidige postdramatische theater, waarin bijvoorbeeld de stem en het lichaam worden gescheiden (zoals in *Rockaby* van Beckett, waarin de stem van het personage op toneel voornamelijk op band te horen is), of zelfs het hele begrip van personage ter discussie gesteld wordt.⁴²¹ Wanneer we *Hamletmachine* van Heiner Müller lezen is dat één doorlopende tekst, waar geen personages in voorkomen. Zo’n tekst heeft een ontdramatiserende stem in zich.

De Duitse muziektheatermaker Heiner Goebbels beschrijft hoe er, in de tekst die hij voor zijn voorstelling *Schwarz auf Weiss* uit 1996 gebruikte, “geluiden” zijn te horen uit teksten van Gertrude Stein, Heiner Müller, Elias Canetti, Franz Kafka, Alain Robbe-Grillet en Edgar Allan Poe. Goebbels stelt vast dat

⁴¹⁷ “Lesen und schreiben lösen sich von der Papierseite, vom Druck als dauerhaft fixierter Spur.”, Lehmann 2004:27

⁴¹⁸ Geciteerd in: in Swyzen & Vanhoutte 2011:107, noot 2

⁴¹⁹ Tigges, *Dramatische Transformationen; Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Transcript Verlag, Bielefeld 2008:9-27.

⁴²⁰ “Die Aufmerksamkeit – ob in der Schreib- oder Aufführungspraxis – gilt vor allem Prozessen der Entdramatisierung sowie Formen der Re-Dramatisierung, (..)”, Tigges 2008:25

⁴²¹ Zie bijvoorbeeld Daniël Moosmann, *In mijn theater geen personages!*, interne publicatie HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, Utrecht 2009

hij, voor zijn manier van theater maken, teksten nodig heeft die niet in eerste instantie voor theater geschreven zijn.⁴²² Juist in zijn opvoeringspraktijk heeft Goebbels veel ont dramatiserende stemmen nodig.

In de voorstelling *End* van Kris Verdonck uit 2008, die ik in mijn inleiding al noemde, wordt de hele tekst gesproken door één persoon. De theatertekst bevat geen dialogen en bestaat uit allemaal losse getuigenissen van catastrofale, rampzalige, bijna apocalyptische gebeurtenissen. Het doet denken aan de bodeverhalen uit de Griekse tragedies: niets wordt getoond op het toneel, alles verteld. Hiermee alleen al breekt de theatertekst met de klassieke dramaturgie, waarvan het adagium “show, don’t tell” nog vandaag de dag in het grootste deel van de theater- en scenariodramaturgie doorklinkt. Vanaf het prille begin van het maakproces van *End* is duidelijk dat Kris Verdonck tekst wil in zijn installatie. Hij wil vanuit het gekozen theatrale dispositief met tekst werken. Tegelijkertijd impliceert de keuze om op de grens van theater en beeldende kunst te werken ook, dat er vanaf het begin gevochten wordt tégen het ontstaan van een verhaal. Toegeven aan narrativiteit zou betekenen: kiezen voor theater. Nog voor er een letter op papier stond is het gevecht tegen de narrativiteit uitgangspunt van het schrijfproces, en wordt daarmee de stem van de ont dramatisering ook onderdeel van de uiteindelijke tekst.

De stem van (her)dramatisering klinkt in theaterteksten vooral in het tonen van de zogenaamde dubbelheid, kern van de dramatische dramaturgie. Subtekst invoegen in de tekst is daarbij een vrij eenvoudige vorm. De tekst biedt dan de mogelijkheden om andere disciplines (bijvoorbeeld lichaam, beweging, intonatie) een tweede stem te laten spreken die met de talige stem samen een dubbelheid vormt.

“Ik voel me uitstekend, tiptop, super!”

maar door de overdrijving gaan wij als publiek juist twijfelen en horen we een tweede stem van het personage dat zegt:

“Ik voel me eigenlijk verschrikkelijk slecht”

Deze tweede stem kan vervolgens door andere disciplines (spel, beweging, ruimte) getoond worden. Op die manier ontstaat het dramatisch conflict of de dramatische dubbelheid in of tussen de personages en wordt het drama versterkt.

We zien dat zowel de stem van de ont dramatisering als de stem van de (her) dramatisering beide de stemmen in een tekst vermeerderen, en dus een proces van hybridizatie bewerkstelligen. Dat geldt volgens mij ook voor de derde stem, die opkomt in het denken over de theatertekst als literaire tekst.

Wanneer het gaat over het literaire gehalte van een tekst, en zeker bij een theatertekst, dan wordt er ook vaak verwezen naar een poëtische of specifiek talige kwaliteit van de tekst. Wanneer bijvoorbeeld Luk van den Dries spreekt over de postdramatische theaterteksten van Heiner Müller,⁴²³

“waarin de klassieke dramatische geslotenheid explodeert tot fragment en het toneel-personage versplintert in masker en persona”,

dan noemt hij daarbij typisch poëtische vormkenmerken als het ontbreken van interpunctie, en de zeer dynamische bladspiegel. Bij theaterschrijvers is dit een heel gebruikelijke methode. Je ziet het in dialogen en monologen van bijvoorbeeld Gerardjan Rijnders, Judith Herzberg, Thomas Bernhard en Rob de Graaf. Bij theaterteksten doet de theaterauteur middels de lay-out een voorstel aan de acteurs en de regisseur voor hoe het ritme en de ‘adem’ van de tekst zouden kunnen zijn, want als je de tekst mét de lay-out leest ben je geneigd elke keer bij een nieuwe regel een nieuwe inzet te maken. Het is opmerkelijk dat de stem van het poëtische of *de stem van het talige* juist bijdraagt aan de theatrale zeggingskracht van de tekst en daarmee als het ware mogelijkheden schept voor de andere disciplines.

De vierde en laatste stem die opgeroepen wordt door de gedachtes over de theatertekst als literair artefact is de *de stem van co-creatie*.

Een literaire tekst is het werk van één auteur. Analyses van literaire teksten, met uitzondering van postmoderne tekstanalyses, zullen niet snel meerdere stemmen van de auteur in de tekst zoeken. Die mythe van één enkele stem lijkt samen te hangen met de romantische mythe dat een échte kunstenaar uniek en origineel is.

Tegelijkertijd zagen we, dat het een al lang voortdurend debat is of de theatertekst wellicht een meervoudig auteurschap kent. Michelene Wandor bijvoorbeeld verzet zich hevig tegen dit idee dat schrijven voor theater een collaboratieve kunst zou zijn. Volgens haar zou dat idee het beroep van schrijver

⁴²² Dit voorbeeld is te vinden bij Tigges 2008:15

⁴²³ Luk van den Dries, in: Swyzen & Vanhoutte 2011:127

terstond vernietigen.⁴²⁴ Ze stoelt daarbij op een schrijfproces, waarin iedereen in het theater ‘alles doet’. Dat mag wellicht in sommige performance-projecten in de jaren zeventig het geval zijn geweest, maar de laatste jaren is dat volstrekt niet de heersende schrijfpraktijk wanneer we het over schrijven als co-creatie hebben.

Het huidige beeld van theaterschrijven als collaboratieve kunst is, zoals we zagen, te zien als een praktijk van directe samenwerking met medemakers, die vanuit hun eigen discipline een bijdrage leveren aan de ontwikkeling van de tekst. Het is echter nog helderder om die co-creatie te zien als een geïnternaliseerde stem van de medemakers/medeschrijvers, zoals ik dat ook in Hoofdstuk III over het theaterschrijfproces zal doen.

Een mooi voorbeeld daarvan is de werkwijze van filosofe en theaterauteur Hélène Cixous. In de vier stukken, die ze tussen 1969 en 1975 met Théâtre du Soleil maakte, was sprake van een collectieve werkwijze door improvisatie en experiment. Die stukken

“bear the words ‘création collective’ where one would usually find the name of an ‘author’. One can therefore see that, in writing for the Theatre du Soleil, Cixous found herself in the position of being asked to take a very different approach to the work.”⁴²⁵

Een recenter voorbeeld is de Amerikaanse theater- en filmauteur Tony Kushner, die in 1993 in het nawoord bij het beroemde *Angels in America* schrijft:

“*Angels in America*, Parts One and Two, has taken five years to write, and as the work nears completion I find myself thinking a great deal about the people who left their traces in these texts. The fiction that artistic labor happens in isolation, and that artistic accomplishment is exclusively the provenance of individual talents, is politically charged and, in my case at least, repudiated by the facts. (..) over two dozen people have contributed words, ideas and structures to these plays: actors, directors, audiences, one-night stands, my former lover and many friends.”⁴²⁶

Waar Michelene Wandor theaterschrijven als collaboratiekunst een cliché noemt⁴²⁷ betitelt Kushner juist het tegenovergestelde als een mythe. Sprekend over theaterschrijven heeft hij het over:

“the myth of the Individual”,⁴²⁸

en hij haalt daarbij ook Bertolt Brecht aan:⁴²⁹

“In the lower right-hand corner of the title page of many of Brecht’s plays you will find, in tiny print, a list of names under the heading “collaborators”.”

Er zijn talloze voorbeelden te geven van theaterschrijvers, die aangeven dat juist zij niet alleen hun stukken schrijven. Natuurlijk vindt de samenwerking zoals bij Cixous en Kushner plaats met de medemakers van een voorstelling. Vaak zien we echter ook feitelijk meerdere schrijvers, die samen aan een theateraal project werken, zoals dat op het gebied van film en televisie allang gebruikelijk is. Aan soaps en televisieseries wordt vrijwel altijd door groepen auteurs geschreven.

Ook in het theater komt deze werkwijze af en toe voor.

Het doorlopende theaterproject *De Orde van de Dag* wordt door een wisselende groep theaterschrijvers ter plekke gemaakt. Een nieuwe generatie acteurs, schrijvers en muzikanten geeft hun visie op het allerlaatste nieuws in een show “ramvol theaterscènes, muziek, sketches en columns in moordend tempo”.⁴³⁰

Onder de titel *Met Man & Macht* is Nieuw Utrechts Toneel in 2017 een paar theateravonden begonnen om tot een aantal nieuwe koningsdrama’s te komen. Ze vroegen theaterauteur Jibbe Willems om die stukken in co-creatie te vervaardigen:

“De nieuwe Shakespeare is opgestaan! Al treffen we hem op deze dinsdag in een statige zaal in het Stadhuis van Utrecht juist zittend aan, geflankeerd door drie assistenten, die met hem meeschrijven aan zijn nieuwe meesterwerk. Per slot van rekening schreef de oude Shakespeare ook niet alles zelf, dus waarom zou Jibbe Willems dat wel moeten doen?”⁴³¹

⁴²⁴ Wandor 2008B:18-20

⁴²⁵ Blyth & Sellers 2004: 51

⁴²⁶ Tony Kushner, *Angels in America* p.283

⁴²⁷ Wandor 2008B:18-20

⁴²⁸ Tony Kushner, *Angels in America* p.283

⁴²⁹ Tony Kushner, *Angels in America* p.285

⁴³⁰ Website Orde van de Dag, ordevandedag.org

⁴³¹ Hans Smit, ‘We zijn allemáál Jibbe Willems’, in: Theaterkrant 18 oktober 2017

Tot slot is het ook taalfilosofisch hard te maken dat een kern van een theatertekst ligt in het feit dat ze een meervoudig auteurschap kent. We zagen in Hoofdstuk I al dat meerstemmigheid van een tekst co-creatie impliceert. Wanneer een tekst meerdere stemmen bevat, echo's bezit van andere teksten, andere schrijvers en andere makers, dan kunnen we met recht spreken van een meervoudig auteurschap, en daarmee van co-creatie.⁴³²

De stem van de co-creatie uit zich dus zowel in de stem van de medemarker, de stem van mede-auteurs, andere disciplines, de opdrachtgever, het publiek, of simpelweg de stem van andere teksten. Kushner sluit hiermee naadloos aan bij Bakhtins opvatting over meerstemmigheid:

"Marx was right: The smallest indivisible human unit is two people, not one; one is a fiction. From such nets of souls societies, the social world, human life springs. And also plays."⁴³³

De linguïstische theatertekst is niet literair in de zin dat ze een afgeronde autonome eenheid is met een vaste literaire kern. Ze is echter juist wel literair wanneer ze zich openstelt voor een scènische praktijk van hybridizatie en deconstructie.

We zien in de theatertekst vier stemmen opdoemen, die dit 'openstellen voor de scènische praktijk' bevorderen en ondersteunen: *de stem van de ont dramatisering*, *de stem van de herdramatisering*, *de stem van het talige*, en *de stem van de co-creatie*.

Juist bij theaterteksten zien we literatuur levend aan het werk. De encenseringspraktijk toont door zijn steeds wisselende enceneringen van de theatertekst hoeveel stemmen die teksten eigenlijk bezitten en hoe artistiek en dus literair deze producten eigenlijk zijn. Daar waar de tekst aan het theater de mogelijkheden geeft om stemmen te verdubbelen en betekenissen te vermeerderen, verhoogt ze daarmee haar literaire gehalte.

Wanneer een tekst werkt in het theater, is ze literair.

11.4 Heeft de theatertekst een adressant?

Wanneer een student theaterschrijven aan een tekst begint te werken, worden hem door docenten doorgaans twee basisvragen gesteld.

De eerste is: hoe komt deze tekst tot het publiek? Als geschreven tekst, als gesproken tekst? Als hoorspel, als luisterboek, als tekstboekje, als audio-tour, als theatervoorstelling? Dit is niet alleen de vraag in welk genre of subgenre er geschreven gaat worden, maar vooral op welke manier de toeschouwer of lezer met de tekst geconfronteerd wordt.

De tweede basisvraag is: tot wie richt de tekst zich? Dit is meer dan een vraag naar de doelgroep waarvoor geschreven wordt (bijvoorbeeld bij een stuk voor jeugdtheater), maar eerder welke richting iedere zin van de tekst heeft. Het is niet zo zeer de vraag ‘wie spreekt er?’, die we in Hoofdstuk I veelvuldig zagen, maar meer de vraag ‘tegen wie wordt er gesproken?’, een vraag die we tegenkwamen in Bakhtins begrip ‘adressivity’. De vraag is: wie is de adressant van de theatertekst?

W.B.Worthen stelt in *Print and the Poetics of Modern Drama* dat precies deze twee vragen onderdeel zouden moeten zijn van een poëtica van de theatertekst. Een tekst, en zeker ook een theatertekst, is, naast alle andere dingen, ook een communicatiemiddel, en daarin hebben we direct te maken met de verhouding van het kunstproduct tot de lezer of de toeschouwer.

In Hoofdstuk I zagen we dat ‘Adressivity’ betekent, dat iedere taaluiting, zelfs praten in jezelf, een “intended audience” heeft. In het theater uit zich deze adressivity ook in de richting van de tekst op het toneel.

Adressivity kan ons helpen de verschillende stemmen in een theatertekst en van daaruit in het theaterschrijfproces te onderscheiden en te herkennen.

Het unieke aan de theatertekst is dat de vraag naar de adressant, tot wie de tekst zich richt, altijd meerdere antwoorden kent. Het is nuttig voor een theaterschrijver zich van die verschillende richtingen bewust te zijn.

⁴³² Kushner signaleert dit ook: “The play is indebted, too, with writers I’ve never met.”, Tony Kushner, *Angels in America*, p.288

⁴³³ Tony Kushner, *Angels in America*, p.289, cursivering van mij, nc

Allereerst zagen we bij de bespreking van ‘Adressivity’ in Hoofdstuk I dat, als binnen de representatie van het dramatische theater, een tekst wordt uitgesproken door een personage, deze al vier verschillende richtingen kan hebben. Het personage richt zich tot een ander personage, het personage spreekt tegen zichzelf, het personage spreekt tegen God of de wereld, of het personage spreekt tegen het publiek. In het hedendaagse theater zien we steeds vaker dat een tekst of een onderdeel daarvan meerdere richtingen *tegelijkertijd* heeft. Zo bestaat de dramatische werking van veel recente theatermonologen uit het snel schakelen tussen en verdubbeling van deze spreekrichtingen.

In de theorie over het postdramatisch theater staat deze verdubbeling van spreekrichtingen centraal. De Duitse theaterwetenschapster Theresia Birkenhauer noemt de twee richtingen ‘tussen personages’ en ‘van acteur naar publiek’ de twee assen van het theater. De as tussen personages roept een fictioneel, gesloten verhaal op, wat ik hier noem: *de stem van de representatie*. De as van acteur naar publiek bevindt zich in de werkelijkheid van het hier en nu, *de stem van de presentie*. Birkenhauer beschouwt de verdubbeling van de assen als hét kenmerk van theatertaal.⁴³⁴ Die verdubbeling van richtingen of assen beschrijft in feite de meerstemmigheid van de theatertekst: omdat de tekst meerdere richtingen adresseert, spreken er in die theatertekst ook meerdere stemmen, zoals bijvoorbeeld de stem van de acteur en de stem van het personage.

In het hedendaagse theater zijn daar ook nog spreekrichtingen aan toegevoegd. Teksten voor poppen- en objecttheater zijn daarvoor het duidelijkste voorbeeld. Omdat tegenwoordig niet alleen de pop maar ook de poppenspeler zichtbaar is op het toneel en onderdeel uitmaakt van het stuk, groeit het besef dat naast het gewone fictieve verhaaltje óók altijd een tweede verhaal moet worden verteld: dat van de dialoog en de strijd tussen pop en poppenspeler. Er is dan dus een extra tekstrichting van pop naar poppenspeler en vice versa.⁴³⁵

Tegelijk kent de theatertekst ook nog adressanten, los van de richtingen van de spreektekst. Wanneer we een theatertekst lezen in een tekstboekje, richt die tekst zich in de eerste plaats niet tot het publiek maar tot de medemakers. Dat is natuurlijk het duidelijkst in de regie-aanwijzingen.

Het was literatuurwetenschapper Roman Ingarden die in de linguïstische theatertekst het onderscheid maakte tussen hoofdtypekst (gesproken tekst) en neventekst (alle andere aanwijzingen van de auteur).⁴³⁶ Als de neven-

tekst gericht is aan de medemakers, hoe kunnen we haar dan beoordelen? Als ze onderdeel uitmaakt van het kunstwerk, wat is dan een ‘goede’ of ‘juiste’ regieaanwijzing? Zijn het misschien gebruiksaanwijzingen, alsof het bij theaterteksten om machines handelt?⁴³⁷

Theaterschrijfstudenten tonen zich verward in hoe ze neventekst moeten gebruiken; theaterschrijfdocenten gaan er heel verschillend mee om. Sommigen zweren bij het weglaten van neventekst, anderen pleiten voor uitgebreide Ibseniaanse regieaanwijzingen.

In het dramatische theater worden regieaanwijzingen natuurlijk gebruikt om de noodzakelijke handelingen of gebeurtenissen te melden. Het is handig wanneer we in *Elisabeth II.* van Thomas Bernhard kunnen lezen dat op een bepaald moment in de slotscène het balkon instort met praktisch alle personages erop.

Tegelijkertijd geeft de regieaanwijzing vaak een moment aan waarop het personage kan schakelen van intentie of spreekrichting. De handeling die dan vermeld wordt is nauwelijks van belang, maar het moment is voor de dramatiek veelzeggend.

We zagen al eerder in dit hoofdstuk dat de theaterauteur ook middels de lay-out een voorstel aan de acteurs en de regisseur kan doen voor hoe het ritme en de ‘adem’ van de tekst zouden kunnen zijn. Veel theaterschrijvers schrijven hun tekst in korte afgebroken zinnnetjes onder elkaar zonder interpunctie.

“Where punctuation is missing, it is to indicate delivery, not to conform to the rules of grammar.”

zegt Sarah Kane in het begin van haar stuk *Blasted* als een ‘Author’s note’.⁴³⁸

⁴³⁴ Theresia Birkenhauer, *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*, 2005: 76-84

⁴³⁵ Zie voor een uitgebreidere beschrijving hiervan: Babiche Runday, ‘Een, twee, drie, vier, vijfde wand; Schrijven voor poppen- en objecttheater’, in: Caspers & Christophe, 2011:121-149

⁴³⁶ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, geciteerd in o.a. Storr 2009:14 en Balme 2003:77. Theatersemiotica Anne Ubersfeld heeft als alternatief voor de neventekst in 1991 de term ‘Didaskalien’ (zelfs de namen van de personages horen daartoe) voorgesteld, maar die is nooit ingeburgerd geraakt. Zie ook Balme 2003:77

⁴³⁷ Zo behandelt Annette Storr ze. Zie Storr 2009:77

⁴³⁸ Vermeld in Worthen 2005:83

Dat voorstel voor ritme en muzikaliteit van de schrijver aan de medemaking door middel van de neventekst komt duidelijk naar boven bij het gebruik van stiltes. Harold Pinter geeft in zijn stukken zelfs een indicatie voor de lengte van de stiltes, daar waar hij verschillende woorden gebruikt voor als er niet gepraat wordt. In de tijd van Pinter en Beckett ontstond het idee om de dramatekst bijna als muzikale partituur te zien. Regisseurs braken zich, juist in het teksttrouwe Engeland, er het hoofd over hoe ze te lezen en te gebruiken.⁴³⁹ Opvallend is dat Pinter het later juist een fout van hemzelf vond, aangezien iedereen deze door hem als puur muzikaal bedoelde aanwijzing 'stille' weer binnen de traditionele dramatische betekenisanalyse van de tekst trok, en dat daarmee de stiltes een door hem verfoeide metafysische uitleg kregen.

In het postdramatisch theater worden regieaanwijzingen af en toe onderdeel van de spreektekst. Op die manier worden de adressanten en de assen als het ware verdubbeld. Een tekst die bedoeld was voor de makers wordt plotseling tegen het publiek uitgesproken. Legendarisch is daarbij de theatersolo *Wittgenstein Incorporated* uit 1989, geschreven door Peter Verburg. Het stuk is een reconstructie van drie colleges die de Oostenrijkse filosoof Ludwig Wittgenstein voor de Tweede Wereldoorlog in Cambridge gaf voor een beperkt publiek van collega's en intimi. Wittgenstein liep heen en weer in de kamer terwijl hij hardop – improviserend – filosofeerde en anderen daarvan getuige liet zijn. In de voorstelling spreekt acteur Johan Leysen niet alleen de gedachten van Wittgenstein uit, maar ook alle regieaanwijzingen en de schaarse replieken van Wittgensteins toehoorders.⁴⁴⁰ Met deze verdubbeling van de adressanten spreekt ook de stem van de zelf-referentialiteit, omdat het stuk daarmee ook gaat over theatermaken zelf. Een andere manier om de adressanten te verdubbelen is door de regieaanwijzingen leesbaar voor het publiek te projecteren, zoals in Luc Percevals encensering van *Voor het Pensioen* van Thomas Bernhard uit 1998 is gedaan.

Af en toe presenteert een theatertekst zich nadrukkelijk als een ander genre, bijvoorbeeld als proza. Dan krijgt de toeschouwer het idee dat hij naast onderdeel van een collectief theaterpubliek ook nog aangesproken wordt als individueel lezer. Het werk van de Amerikaanse schrijfster Gertrude Stein (1874-1946) is daar een goed voorbeeld van.⁴⁴¹ Haar werk wordt vaak door postdramatische theatermakers, zoals Heiner Goebbels, gebruikt om een verdubbeling van adressant te bewerkstelligen.

Ook de opkomst van de zogenaamde ‘dramoletten’ als theatertekst heeft met die verdubbeling van adressanten te maken. Een dramolette is een mini-drama, een stuk van ongeveer 20 minuten. In de jaren tachtig van de vorige eeuw schreef Thomas Bernhard enkele van deze minidrama’s, die echter óók bedoeld waren om te lezen en te publiceren. Vaak trad Bernhard zelf als personage erin op. Deze teksten, met titels als *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*,⁴⁴² waren juist niet voor opvoering bedoeld en functioneerden als een soort column om heel direct iets persoonlijk over een actueel onderwerp te zeggen. Door zichzelf en zijn collega’s als personage op te voeren spreekt ook hier de stem van de zelfreferentialiteit.

Bij de bespreking van Bakhtins ideeën in Hoofdstuk I kwam nog een specifieke vorm van adressant naar boven: de door Bakhtin zelf genoemde ‘superadressee’, die in ieder van onze teksten spreekt. We zagen daar, dat ‘superadressee’ weer zo’n typisch duo van twee tegengestelde stemmen in het schrijfproces oproept: *de stem van de innerlijke criticus* en *de stem van de zelfreflexiviteit*.

Bakhtin omschrijft de superadressee als:

“an invisibly present third party who stands above all the participants in the dialogue”
(..), an absolutely just responsive understanding”,⁴⁴³

Eigenlijk heb je als je schrijft altijd een ander in je hoofd, en degene voor wie je schrijft is weer een ander dan degene tot wie je je richt in het schrijven. Psychologe Rachel Pollard beschrijft de superadressee in haar boek *Dialogue and Desire; Mikhail Bakhtin and the Linguistic Turn in Psychotherapy* als volgt:

“Both Lacan and Bakhtin observed that all speech presupposes the existence of a “third” who is not present. For Bakhtin this is the superaddressee, whose responsive understanding or approval we assume or hope for. For Lacan, the “third” is the Other (..) or Freud’s ego ideal, part of the Symbolic Order, the hoped-for source of both narcissistic identification and recognition and in whose image we try unsuccessfully to create ourselves.”⁴⁴⁴

⁴³⁹ Worthen 2005:81

⁴⁴⁰ Gegevens uit de website van het Belgische theatergezelschap Kaaaitheater.

⁴⁴¹ Zie Worthen 2005:71

⁴⁴² Verschenen in 1990. Claus Peymann was de toenmalige artistiek leider van het Burgtheater in Wien, dat veel van Bernhards stukken opvoerde.

⁴⁴³ Bakhtin, *Speech Genres*, 2010 (1979):126

⁴⁴⁴ Pollard 2008, Kindle Book 1023/4341

De twee stemmen die door de superadressee worden opgeroepen, innerlijke criticus en zelfreflexiviteit, staan centraal in ieder schrijfproces en zeker in dat van het schrijven voor theater. Ze worden uitgebreider besproken in Hoofdstuk III.

Juist de theatertekst kenmerkt zich, doordat ze meerdere adressanten kent. Dat kunnen verschillende spreekrichtingen zijn, maar ook theatrale assen. Ook hoofd- en neventekst van een theatertekst hebben verschillende adressanten. Bij de theatertekst treedt zeer vaak een verdubbeling op van adressanten. Die verdubbeling van adressanten leidt tot meerstemmigheid van de tekst. De stemmen die daarbij opkomen zijn: *de stem van de representatie, de stem van de presentie, de stem van de zelfreferentialiteit, de stem van de innerlijke criticus, en de stem van de zelfreflexiviteit.*

11.5 Is de theatertekst een tekstsoort?

Wanneer we een poëtica van de linguïstische theatertekst maken, moeten we ook kijken of de verschillende soorten teksten die de afgelopen 2500 jaar geschreven zijn daar wel onder kunnen vallen. En daarvoor is het weer nodig dat we een beeld krijgen van de theaterteksten die er op dit moment geschreven worden.

In de inleiding gaf ik al aan, dat de laatste jaren na of náást het dramatische toneelstuk en de postdramatische ruimere theatertekst zich *een derde categorie teksten* lijkt te ontwikkelen, die facetten van de eerdere twee in zich draagt.

Het is nog te vroeg om van een nieuwe stroming te spreken, maar in die categorie teksten zien we naast processen van ont dramatisering ook tegelijkertijd strategieën van herdramatisering plaatsvinden.⁴⁴⁵

In hun boek *Junge Stücke* uit 2014 over hedendaagse Duitse theaterteksten wijzen Andreas Enghart en Artur Pelka ook op zo'n nieuwe categorie teksten. In hun ogen lijken jonge theaterauteurs compromissen te sluiten tussen dramatische en postdramatische dramaturgie, en hun keuzes daarbij worden niet zozeer ideologisch, maar vooral praktisch bepaald.⁴⁴⁶

Deze derde categorie theaterteksten kenmerkt zich door een eigen dramaturgie en is zoals iedere dramaturgie gebaseerd op een mens- en wereldbeeld. Het mens- en wereldbeeld van deze teksten lijkt te passen in hedendaagse concepten, die de afgelopen 25 jaar, na de bloei van het postmodernisme, zijn ontwikkeld.

Zo is er, zowel in de filosofie, in het hersenonderzoek als in technologische ontwikkelingen, hedentendage een spanning voelbaar tussen eenheid en fragmentatie, waar onze hedendaagse maatschappij juist met haar diversiteit een antwoord op moet formuleren. Die spanning zien we in het theater terug in de strijd tussen dramatische of gesloten dramaturgie (eenheid

⁴⁴⁵ De termen komen van Tigges 2008:24. Hij schrijft: "Aan de andere kant wordt de vraag opgeroepen, of het theatrale gebruik van taalmateriaal te begrijpen is als een consequente onthechting van het dramatische, of dat hier niet toch – ook al is het alleen in gefragmenteerde vorm – weer (deel)dramatische strategieën worden opgeroepen." "Andererseits stellt sich auch die Frage, ob die theatrale Nutzung von Sprachmaterial als eine konsequente Loslösung vom Dramatischen zu verstehen ist oder ob hier nicht auch wieder – wenn auch nur in fragmentarischer Form – (teil-)dramatische Strategien aufgerufen werden.", Tigges 2008:25

⁴⁴⁶ Enghart & Pelka 2014:21

van betekenis, personage en plot) en postdramatische of open dramaturgie (fragmentatie van betekenis, personage en plot). De filosoof Fred Evans wijst in 2008 in zijn boek *The Multivoiced Body; Society and Communication in the Age of Diversity*⁴⁴⁷ op een inspirerende manier op deze spanning:

“We require, in other words, a notion of unity that affirms the very heterogeneity that would appear to solve it.”

Bij zijn bespreking van een boek over de tekst in het postdramatisch theater wijst theaterwetenschapper Klaas Tindemans erop, hoe belangrijk het is dat voor de beschrijving van theaterteksten ook nieuwe wereldbeelden worden gehanteerd.⁴⁴⁸

Evans beschrijft zo’n nieuw wereldbeeld, waarin eenheid en fragmentatie samen worden gebracht, en hij doet dat met behulp van het concept *meerstemmigheid* van Bakhtin. Juist vanwege de dubbelheid van dramaturgieën, de gelijktijdigheid van concepten als eenheid en fragmentatie, lijkt de derde categorie theaterteksten goed te beschrijven vanuit meerstemmigheid.

Filosofisch gezien is dit meerstemmige wereldbeeld, zoals we al zagen in Hoofdstuk I, gebaseerd op het principe van een veelvoudig mensbeeld. De mens is niet langer een keurige eenheid – een ‘round character’, zouden we in het dramatische theater zeggen -, en ook niet een gefragmenteerde chaos – het verdwenen personage uit het postdramatisch theater – maar een mens met een veelheid van stemmen, die wel een samenhang tonen maar geen eenheid vormen.

Theaterwetenschapper Hans-Peter Bayerdörfer laat in een buitengewoon helder artikel zien⁴⁴⁹ hoe de meest recente (Duitse) theaterteksten gebaseerd zijn op deze radicaal andere opvatting over mens, subject en persoonlijkheid.

“Het ‘ik’, dat meervoudig is geworden, heeft als het ware bezit genomen van het personage op toneel. De ik-sprekende en jij-sprekende delen zijn op zo’n manier met elkaar verweven, dat de persoon zich als meervoudig en soms als gespleten presenteert.”⁴⁵⁰

In het theater leidt dat heel concreet niet tot bijvoorbeeld een schizofreen personage, maar tot een vorm waarin één personage door meerdere mensen tegelijk wordt neergezet.

Bij de beschrijving van *de stem van het personage* in Hoofdstuk III zal ik een aantal voorbeelden geven van hoe je als schrijver een meerstemmig

personage in je tekst kan opnemen. Het is belangrijk dat die meerstemmigheid niet alleen een insceneringstrategie kan zijn, maar ook echt onderdeel van de theatertekst zelf, zoals ook Bayerdörfer benadrukt:

“De verveelvoudiging van personages, die school maakte na de groepspersonages van Faust en Gretchen in Einar Schleefs productie in Frankfurt in 1990 of na Christoph Marthaler Mephisto-collectief in de Hamburgse ‘Wurzel’-Faust uit 1993, is in de dramatis personae van de hedendaagse stukken textueel geïntegreerd.”⁴⁵¹

Dit meerstemmige mensbeeld levert in de hedendaagse theaterteksten naast andersoortige personages ook andere en nieuwe vertelstructuren op.⁴⁵²

In het begin van Hoofdstuk III zal ik uitgebreider ingaan op hoe het concept van meerstemmigheid als mens- en wereldbeeld ingrijpt op creativiteitstheorieën, op het schrijfproces in het algemeen (de meervoudige auteursinstantie) en het theaterschrijfproces in het bijzonder.

De manier van de Duitse filosoof Peter Sloterdijk om de recente tijd te beschrijven als derde periode na het modernisme en het postmodernisme⁴⁵³ kan wellicht ook van nut zijn in onze poging om een derde categorie theaterteksten te beschrijven.

De eerste periode verbindt Sloterdijk met het concept van de beschouwer, de ‘beobachter’. Dit concept gaat ervan uit, dat het subject een ondeelbaar geheel is, en dat iedere mens ergens het idee heeft dat hijzelf of zichzelf ook het enige subject is, dat er bestaat. Binnen dat idee staat iedereen los van de wereld en beschouwt deze voortdurend.

⁴⁴⁷ Evans 2008

⁴⁴⁸ Klaas Tindemans in: *Etcetera; tijdschrift voor podiumkunsten*, jaargang 29, nr.127, December 2011, p.66/67

⁴⁴⁹ Hans-Peter Bayerdörfer, ‘Erzähldramatik: Spieltexte jenseits der Gattungsgrenzen’, in Enghart & Pelka 2014:29-64

⁴⁵⁰ “Das multipel gewordene Ich hat von der Rollenfigur der Bühne gleichsam Besitz ergriffen.

Die Ich-erzählenden Partien sind mit den Du-anredenden in der Weise verschränkt, dass sich die Person als mehrteilig, bishin zu Gespaltenheit szenisch präsentiert.”, Enghart & Pelka 2014:42

⁴⁵¹ “Die Verfielfachung der Gestalten, wie sie etwa nach den Gruppenpersonen von Faust und Gretchen in Einar Schleefs Frankfurter Inszenierung von 1990, oder nach Christoph Marthalers Mephisto-Kollektiv in Hamburger ‘Wurzel’-Faust von 1993 auf den Bühnen Schule gemacht hat, ist in die *dramatis personae* der heutigen Stücke textlich eingewandert.”, Enghart & Pelka 2014:42

⁴⁵² Zie daarvoor Enghart & Pelka 2014:42

⁴⁵³ Onder andere in een interview 25/4/2017

De tweede periode kenmerkt zich door het concept van de creatieve, productieve, deelnemende mens, die zich in een veelheid van interne, creatieve krachten bevindt. Sloterdijk noemt bij deze periode de filosoof Gilles Deleuze en diens begrip ‘multiplicity’, en in zijn boek *Schuim* ook nog filosoof Bruno Latour.

Ook Sloterdijk ziet in de derde periode een compromis of een samengaan van de eerste twee periodes. Dit concept van de derde periode heeft hij uitgewerkt in zijn boek *Du muss dein Leben ändern* uit 2009. Hij brengt daar een ode aan het oefenen, het proberen, het eeuwige worden en ontwikkelen. Dit eindeloze groeiproces is een combinatie van beschouwen en creëren.

Wanneer we deze combinatie van beschouwen en creëren bekijken bij de derde categorie theaterteksten, dan komen met name *de stem van de zelf-reflexiviteit* en *de stem van de innerlijke criticus* op. Beide stemmen duiden op reflectie en beschouwing en spelen niet alleen tijdens het schrijfproces, maar zijn ook aan te wijzen in de theaterteksten zelf, zoals ik al eerder dit hoofdstuk liet zien.

Ook al is deze derde categorie theaterteksten nog niet duidelijk beschreven, ze moet in de poëtica van de linguïstische theatertekst een duidelijke plek krijgen, aangezien juist deze teksten de dramatische en postdramatische dramaturgie met elkaar kunnen verbinden, en op een heel nieuwe manier betekenis kunnen genereren.

Na het ‘I own the meaning’ van de dramatische toneeltekst (“ik als maker bepaal wat ik met mijn stuk te zeggen heb”)⁴⁵⁴ en het ‘no one owns the meaning’ van de postdramatische theatertekst (“iedereen mag zelf bepalen wat de tekst betekent”) lijken de teksten uit de derde categorie met ‘we own the meaning’ te verwijzen naar een collectief spreken⁴⁵⁵ niet naar een gefragmenteerde apolitieke leegte, niet naar het dramatische verhaal als metafysische oplossing, maar eerder naar een voortdurende dynamische beweging tussen deze polen.

Deze driedeling komt van Bakhtinkenner Michael Holquist,⁴⁵⁶ die de ideeën van Bakhtin ziet als basis van dit ‘We own the meaning’. Bij de bespreking van Bakhtins gedachtengoed in Hoofdstuk I zagen we dat betekenis niet vastligt in bijvoorbeeld een theatertekst maar ontstaat door een oneindig dialogisch proces, dat in de opvoering van een tekst nog verder uitgebreid wordt.

Hierbij zien we overigens ook het duidelijke verschil tussen het denken van Bakhtin en het denken van de Franse filosoof Derrida. Op het gebied van semiotiek is grote verwantschap tussen hen, en met name tussen

Bakhtins ideeën over hybridizatie en dialogisme en Derrida's concept van deconstructie.⁴⁵⁷

In een artikel van Panchappa Waghmare⁴⁵⁸ zegt deze:⁴⁵⁹

"Bakhtin's theory of dialogism is sometimes used as an equivalent term to deconstruction. Derrida's theory of free play or dissemination is deeper probing of intertextuality that dialogism emphasizes. It presupposes a sense of immediate presence, simultaneous logo-centrism and phonocentrism."

Maar Waghmare laat ook zien waar de verschillen zitten tussen Bakhtin en Derrida. Derrida sluit met zijn deconstructivisme beter aan bij het "No one owns the meaning" en juist Bakhtin met zijn dialogische kijk op het "We own the meaning." Of, zoals Waghmare het formuleert:

"The basic difference between Bakhtin and Derrida is that the former does not reject altogether the concept of an original self as the latter does."

Dit onderscheid heeft ook politieke consequenties, zeker wanneer we kijken naar de hedendaagse theatertekst. De postdramatische theatertekst wordt nog steeds vaak gezien als een betekenisloze, postmoderne jumbo puzzel, die daardoor buiten de politieke context blijft.

In de instructieliteratuur over dramaschrijven zie je dat heel goed in *New Playwriting Strategies; A Language-Based Approach to Playwriting* van Paul Castagno uit 2001, dat – overigens op basis van de ideeën van Bakhtin – tot een prachtige beschrijving komt van postdramatische schrijftechnieken, maar nergens de link legt naar betekenis of zeggingskracht. De eerste jaren van de BA-opleiding 'Writing for Performance' in Utrecht⁴⁶⁰ leden aan hetzelfde euvel. Er was zoveel aandacht voor het afbreken van de dramatische dramaturgie en bijbehorende schrijfstrategieën, dat de opleiding in

⁴⁵⁴ Panchappa Waghmare zegt: "Meaning in this sense is a product of intention willed by a sovereign or transcendent ego."

⁴⁵⁵ Swyzen & Vanhoutte 2011: 14

⁴⁵⁶ Hoofd van het Literature Department op de Universiteit van Yale

⁴⁵⁷ Zie onder andere Tim Herrick, *The philosophical affiliations of Mikhail Bakhtin and Jacques Derrida: From Kant to phenomenology*, PhD Thesis University of Sheffield 2004 en Julio Peiro Sempere, *The Influence of Mikhail Bakhtin on the Formation and Development of the Yale School of Deconstruction*, Cambridge 2014

⁴⁵⁸ Waghmare is assistant professor in Engelse literatuur in Burla Mahila Mahavidyalaya

⁴⁵⁹ Waghmare 2011:3

⁴⁶⁰ Onder mijn leiding 1992-2001

haar pedagogie het antwoord op betekenis en ‘eigen stem’ schuldig moest blijven. In de derde categorie teksten zien we, zo signaleert onder meer Hans-Peter Bayersdörfer,⁴⁶¹ een hernieuwde aandacht voor en focus op ethiek, engagement en politiek theater.

We zagen dat deze hedendaagse theaterteksten de dramatische en de post-dramatische dramaturgie moeiteloos weten te combineren. Inmiddels zijn er in theaterteksten van de derde categorie al voorzichtig kenmerken te ontwaren op dramaturgisch en op talig nivo.

Bayersdörfer noemt in zijn artikel de volgende vijf kenmerken, waarvan we de eerste drie al eerder in dit hoofdstuk zijn tegengekomen:

- de focus op ethiek, engagement en politiek theater.
- verdubbeling van het personage op het toneel, gebaseerd op het concept van de meerstemmige identiteit. Er is niet langer een één-op-één relatie van één personage, één lichaam en één stem. Ik geef daarvan meer voorbeelden in Hoofdstuk III, waar ik de stem van het (meerstemmige) personage bespreek.
- een verdubbeling van spreektekst en leestekst. Daarmee doelt hij op de tendens om teksten die wel tot het stuk, maar niet tot de gesproken woorden behoren (zoals de regieaanwijzingen) in de enscenering te laten klinken. Ik heb daar voorbeelden van gegeven in Hoofdstuk II.4. Daar zagen we dat de regieaanwijzingen een andere adressant hebben dan de spreektekst, zodat de meerstemmige theatertekst dan een verdubbeling kent van adressanten.
- een focus op het documentaire en het gebruik van documentair materiaal. We zien hier in de tekst een verdubbeling ontstaan van fictie en werkelijkheid. Theaterauteur Maud Lazaroms bespreekt in haar artikel ‘Tegen het vergeten in; Schrijven voor documentair theater’⁴⁶² schrijftechnieken om bestaand materiaal in een theatertekst te verwerken. Daarbij komen *de stem van de herinnering* en *de stem van de intertekstualiteit* op.
- een herontdekking van de grote verhalen, de mythes en de herliteralisering van taal. Een voorbeeld hiervan zijn de stukken die het Nederlandse theatergezelschap De Warme Winkel gemaakt heeft rond het werk van schrijvers als Rainer Maria Rilke, Thomas Bernhard en Junichiro Tanizaki. In die theaterteksten is sprake van *de stem van intertekstualiteit*. De teksten laten een mengeling zien van fictie, bestaande literatuur (van de behan-

delde schrijvers) en teksten in het hier en nu. De theaterteksten zijn dan een hybridizatie of een deconstructie van het literaire werk van de behandelde schrijvers, maar bezitten tegelijkertijd ook een verhaal.

Er lijkt dus een derde categorie theaterteksten te bestaan, waarin de tekst niet meer alleen als fictiebouwwerk gezien wordt (dramatisch), noch als louter gefragmenteerd tekstlandschap⁴⁶³ (postdramatisch). Vele hedendaagse theaterschrijvers proberen op die manier dramatische teksten te schrijven met de verworvenheden van het postdramatische theater.⁴⁶⁴

De stukken van de Duitse theaterauteur Dea Loher, in Nederland veel gespeeld door het RO-theater in Rotterdam, zijn hier een voorbeeld van. Personages verdwijnen niet geheel, maar blijven als meerstemmig bestaan, zij het niet langer in een gesloten vertelling, niet meer in een symbolische of metaforische traditie, maar als reflectie op die traditie, en in dialoog met andere beelden en teksten.⁴⁶⁵

Luk van den Dries geeft Luc Perceval en Ivo van Hove als voorbeelden van regisseurs, die voorstellingen maken, waarin eigenzinnige soundscapes, tekstmontages en verknipping van teksten nog steeds in dienst staan van een verhaal.⁴⁶⁶

“Hun theatrale taal blijft thematisch verankerd”.

We zien dat de derde categorie theaterteksten zich kenmerkt door een verdubbeling van dramaturgieën, genres, tekstsoorten, en personages. Met name als gevolg van twee belangrijke ontwikkelingen, namelijk intermedialiteit

⁴⁶¹ in: Englhart & Pelka 2014:40. Ook Tom Helmer trekt in theatertijdschrift *TM* van Maart 2012 deze conclusie: “Het lijkt erop dat het idee om theatervoorstellingen zich in het heden te laten afspelen met als doel direct in te kunnen haken op een bepaald maatschappelijk discours, volledig is doorgebroken. (...) Het is zeer toe te juichen dat de theatergezelschappen niet alleen via het repertoire reflecteren op de werkelijkheid, maar dat ze de auteursrol ook naar zich toe trekken en onze leefwereld op scheppende wijze gaan verbeelden.”

⁴⁶² in: Caspers & Christophe 2011:149-182

⁴⁶³ De term is van o.a. Lehmann 2006, gebaseerd op Gertrude Stein. Ze wordt ook uitgebreid besproken in Swyzen & Vanhoutte 2011

⁴⁶⁴ Zoals theaterauteur Tom Lanoye “Ik ben een post-Heiner Mülleriaan. Dat wil zeggen: ik geloof in drama. Als we het drama per se gaan veroordelen tot een gepasseerd station, dan zou ik vreselijk hartzeer hebben. (...) Dus ja: ik ga op zoek naar nieuwe manieren om drama te schrijven.”, in: Johan Reyniers, ‘Tom Lanoye: ‘Ik geloof in drama.’, interview, in: *Etcetera: tijdschrift voor podiumkunsten*, jaargang 29, nr.127, December 2011, p.29

⁴⁶⁵ De observatie's uit deze paragraaf zijn gedaan door Storr 2009:29

⁴⁶⁶ in: Swyzen & Vanhoutte 2011:126

en overschrijding van genres en disciplines, bezitten hedendaagse teksten dat wat Andreas Enghart en Artur Pelka een 'veelvuldige esthetiek' noemen.⁴⁶⁷

De stemmen die in die verdubbelingen opkomen zijn: *de stem van het personage, de stem van de zelfreflexiviteit, de stem van de innerlijke criticus, de stem van de herinnering, en de stem van de intertekstualiteit.*

Precies doordat deze derde categorie teksten zich kenmerkt door vermenig en verdubbeling kunnen ze gelden als basis en voorbeeld van een algemene poëtica van de linguïstische theatertekst.

II.6 Is de theatertekst hybride?

“Het is zeer hybride. Omdat het als toneelstuk is besteld, heb ik het opgenomen in mijn lijst van stukken. Maar het is evengoed een novelle. Het bestaat uit een aantal losse monologen en dialogen die verknipt kunnen worden. (..) Ik zou erg teleurgesteld zijn als iemand het ooit zou monteren zoals het geschreven is. Je moet er iets mee dóen.”⁴⁶⁸

Tom Lanoye spreekt hierboven over zijn stuk *Fort Europa, Hooglied der versplintering* uit 2005. Hij schrijft zijn theatertekst opzettelijk als een mengvorm van meerdere tekstsoorten en genres.

De debuutbundel van de Nederlandse schrijver en acteur Ramsey Nasr, *27 gedichten & Geen lied* (2000), is hier een extreem voorbeeld van. Nasr werd met deze bundel genomineerd voor de C. Buddingh'-Prijs voor nieuwe Nederlandse poëzie. *Geen lied*, de monoloog aan het einde van de bundel, kreeg de Taalunie toneelschrijfprijs 2000, en Nasr werd voor het spelen van die tekst bekroond met de Mary Dresselhuysprijs 2000.

Opvallend aan deze twee voorbeelden is dat de tekstsoort pas vastgelegd wordt door hoe de tekst gebruikt is en blijkbaar niet door tekstimmanente kenmerken. Lanoye noemt zijn tekst een toneelstuk, omdat dat de opdracht was, en Nasrs monoloog heet pas een theatertekst omdat hij is opgevoerd en daarom verkrijgt hij er ook de toneelschrijfprijs voor. Zou Nasrs monoloog niet zijn uitgegeven, dan had hij nooit naar een poëzieprijs kunnen meedingen.

Theaterteksten kunnen we hybride noemen, daar waar ze meerdere genres of tekstsoorten vermengen of verenigen. Tom Lanoye, die zowel in zijn toneel als in zijn proza mengvormen van genres toepast, kent wel aan ieder genre eigenheden toe.

⁴⁶⁷ Zie: Englhart & Pelka 2014:12-13

⁴⁶⁸ Toneelschrijver Tom Lanoye in: Johan Reyniers, 'Tom Lanoye: 'Ik geloof in drama.', interview, in: *Etcetera; tijdschrift voor podiumkunsten*, jaargang 29, nr.127, December 2011, p.30

“Ik probeer altijd genres door elkaar te mengen, daar hoef ik geen schema’s voor te maken. Ik meng dus toneelachtige scenes en veel dialogen enerzijds met beschrijvingen en beschouwingen anderzijds.” (...) Ik zoek altijd naar mengvormen, naar hybride vormen, ik zoek soms per hoofdstuk naar andere stemmen, naar een andere stijl, een andere retorica.”⁴⁶⁹

Ik noemde ook het voorbeeld van dramaturg Ivo Kuyt, die, wanneer hij de postdramatische theatertekst *Beeldbeschrijving* van Heiner Müller ‘hybride’ noemt, vooral doelt op de veelheid aan tekstsoorten die erin zit.⁴⁷⁰ Clara Ervedosa beschrijft het in haar boek over Thomas Bernhard meer als een vermenging van stijlen:

“Doordat verschillende stijlen vermengd worden, kan het taalgebruik in dit opzicht een zeer belangrijke rol spelen.”⁴⁷¹

In haar studie over Heiner Müller, *Attentate auf die Geometrie*, noemt de Duitse schrijfster en wetenschapster Kristin Schulz dit soort teksten, waarin meerdere tekstsoorten of stijlen aanwezig zijn, ‘Zwittertexte’ – letterlijk vertaald: hermafrodiete of meerslachtige teksten – en ze geeft het voorbeeld van Heiner Müllers *Hamletmaschine* uit 1977.

Die hybriditeit lijkt echter niet alleen bij postdramatische theaterteksten te horen, maar kenmerk te zijn van theaterteksten in het algemeen. Het mengen van tekstsoorten en genres is van alle tijden, zoals we bijvoorbeeld zien in koorteksten binnen de Griekse tragedie.

De ‘Zwittertexte’ van Schultz lijken op het begrip ‘dubbelproduct’, dat ik eerder in dit hoofdstuk tegenover het oude begrip ‘halfproduct’ plaatste. De theatertekst als dubbelproduct, waar de tekst zowel een autonome tekst is als een toegepaste tekst voor een voorstelling, zowel ‘poetry’ als ‘performance’, is in feite een hybride tekst.

Zoals ik schreef, is de combinatie van de theatertekst als autonome eenheid én als incomplete tekst ten dienste van de voorstelling alleen mogelijk, wanneer we de theatertekst denken als een supplement, een meerstemmige veelheid, een dubbelproduct, en daarbij komt onder andere *de stem van de tekstsoort* naar boven.

We zagen in Hoofdstuk I dat Bakhtin in het begrip hybriditeit meer ziet verdubbelen dan alleen tekstsoorten of genres. Als teksten meerstemmig zijn of heteroglossia bevatten, zijn ze voor hem ‘hybride’, wanneer ze tot één spreker behoren...

“...waarin zich echter in werkelijkheid twee uitingen, twee manieren van spreken, twee stijlen, twee ‘talen’, twee horizonnen van betekenis en oordeel vermengen.”⁴⁷²

Eigenlijk is de gangbare definitie van hybriditeit ‘een mix van twee types’.⁴⁷³ Toch lijkt Bakhtin, als we bovenstaand citaat bekijken, alle soorten verdubbelingen in een tekst onder het begrip ‘hybride’ te scharen, en dat is ook wat heden ten dage veel met die term gebeurt.

Nikos Papastergiadis⁴⁷⁴ koppelt in zijn artikel ‘Restless Hybrids’ het begrip van hybriditeit expliciet aan de verdubbeling van stemmen in een tekst.

“The language of hybridity becomes a means for critique and resistance to the monological language of authority. The hybrid tekst always undoes the priorities and disrupts the singular order by which the dominant code categorizes the other. In Bakhtin’s schema the “doubleness” of the hybrid is composed not through the integration of differences but via a series of dialogical counterpoints, each set against the other, allowing the language to be both the same and different. This clearly constitutes a turning point in the debates on hybridity.”⁴⁷⁵

Het is interessant dat Papastergiades aangeeft hoe een verdubbeling van stemmen ontstaat doordat er aan één stem een tegenstem wordt toegevoegd.⁴⁷⁶ Dit principe komen we vaak tegen in een theatertekst.

Theaterauteur Gerardjan Rijnders kreeg bij het schrijven van zijn stuk *Woord* uit 2004 van theatermaker Rieks Swarte, die hem voor dit project vroeg, allemaal gegevens en feiten over de stad Cordoba, waar het stuk over zou moeten gaan. Hij merkte bij het schrijven echter, dat hij daar nog iets taligs mee wilde laten contrasteren. In een boekenzaak in Cordoba vond hij vervolgens

⁴⁶⁹ geciteerd in: Hart 2007:99

⁴⁷⁰ Ivo Kuyl, ‘De invloed van scenisch verloop op poëtische teksten. Beschrijving van en reflectie op een onderzoekswerkshop van De Tijd’, in: Swyzen & Vanhoutte, *Het statuut van de tekst in postdramatisch theater* 2011:140

⁴⁷¹ “Der Sprachgebrauch kann in dieser Hinsicht eine äusserst wichtige Rolle spielen, indem verschiedene Stile vermischt werden.”, Ervedosa 2008: 112

⁴⁷² Bakhtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt am Main, 1979, p.195, geciteerd in Spielmann 2010:104; “...in der sich in Wirklichkeit aber zwei Äusserungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei ‘Sprachen’, zwei Horizonnen von Sinn und Wertung vermischen.”

⁴⁷³ Zo formuleert Hall 2005:70 het bijvoorbeeld

⁴⁷⁴ Professor in the School of Culture and Communication at The University of Melbourne

⁴⁷⁵ Nikos Papastergiadis, ‘Restless Hybrids’, in: Rasheed Araeen, Sean Cubitt & Ziauddin Sardar (Hg.), *The third Tekst Reader on Art, Culture and Theory*, London/New York, 2002, p.170vv., geciteerd in Spielmann 2010:105

⁴⁷⁶ Dat principe van de countervoices zal ik in Hoofdstuk III gebruiken bij het ontwikkelen van een theaterschrijfprocesmodel

een oud boekje over Mozes, en liet hij een personage voortdurend zinnen uit dat boekje zeggen. Zo zette hij twee tekstsoorten naast elkaar.⁴⁷⁷

De tekstsoorten, stijlen, genres of stemmen die in een hybride theatertekst verdubbeld worden, kunnen samenhangen met de dramaturgie of dramaturgieën van die theatertekst. De Duitse criticus, journalist en schrijver Diedrich Diedrichsen onderscheidt op die manier drie soorten taal om de theaterteksten van René Pollesch te beschrijven.⁴⁷⁸

De eerste soort taal noemt hij de “maatschappelijk noodzakelijke leugenaachtige taal van het subalterne”. Hij doelt daarmee op de verschillende taalcodes, die we de hele dag in de wereld moeten gebruiken, en die boordevol subteksten zitten, omdat we nooit kunnen uitspreken wat we werkelijk bedoelen. Ik lees daarin *de stem van de representatie*, de taal die we gewend zijn in de gesloten, dramatische dramaturgie te hanteren.

De tweede soort taal is de “betekenisvreugdige, door eerlijkheid in extase geraakte taal”. Daarmee wijst Diedrichsen op de taal die we kennen van reallife-, bekentenis- en emotie televisie: de taal die suggereert helemaal in het hier en nu te zijn. Ik hoor *de stem van de presentie*, de taal waarin de postdramatische theatertekst zich vaak direct richt tot het publiek.

Tot slot wijst hij op een derde soort taal in Pollesch’ theaterteksten: de geheel vreemde en kunstmatige taal van academische teksten. Diedrichsen denkt, dat juist omdat die teksten niet de pretentie hebben om ‘fictioneel’ danwel ‘echt’ te zijn, ze de mogelijkheid bezitten om op toneel tot persoonlijke taal te worden.

Deze verdubbeling van tekstsoorten uit verschillende dramaturgieën lijkt ook een kenmerk te zijn van de dramaturgie van de derde categorie teksten, waar ik eerder op wees.

Hier lijken ook de eerder genoemde *stem van het talige* en *de stem van de kunstmatigheid* op te komen.

Sinds de opkomst van het postdramatische theater is de taal als dominante discipline van het theater weggevallen, en daarmee zijn in het theater alle disciplines gelijkwaardig geworden.

“words may be spoken live, recorded, or presented visually .. (where) text is merely one element of the work, not privileged above other element or disciplines, and which interrogates the interpretative conventions and formulae of traditional forms of theater”⁴⁷⁹

We zagen al, dat er daardoor een nieuwe verhouding ontstaat tussen theatertekst en encenering, een “krankzinnige verhouding”, zoals Theresia Birkenhauer het noemt.⁴⁸⁰

Vele theatertheoretici⁴⁸¹ benoemen het interpreteren en enceneren van een theatertekst door makers een herschrijfproces.

“Performance as reproduction of writing”⁴⁸²

Omgekeerd wordt het schrijfproces ook als een vorm van encenering gezien. Natuurlijk heeft het gelijkstellen van schrijven en enceneren belangrijke implicatie’s voor de manier waarop auteurs tot hun theaterteksten komen, voor hun schrijfproces.

Zoals gezegd schrijven steeds meer theaterschrijvers hun teksten in directe samenwerking met de andere theaterdisciplines op of aan de rand van de theatervloer.⁴⁸³ De rollen van regisseur en schrijver zijn vaak niet meer duidelijk gescheiden.⁴⁸⁴

Voor een poëtica van de linguïstische theatertekst heeft het gelijkstellen van schrijven en enceneren echter ook gevolgen voor de theatertekst zelf, voor het product.

We zagen eerder⁴⁸⁵ dat de theatertekst de voorstelling dient doordat ze zich *in de tekst* openstelt voor andere disciplines, voor het gebruik door andere disciplines, voor de dialoog en de verdubbeling met de andere disciplines.

⁴⁷⁷ Dit schrijfproces van Rijnders wordt beschreven in Moosmann 2007:125

⁴⁷⁸ Diedrich Diedrichsen ‘Maggies Agentur’, in: *Prater Saga* von Rene Pollesch, Alexander Verlag Berlin, pag.7-21

⁴⁷⁹ John Lennord & Mary Luckhurst, *The Drama Handbook*, Oxford University Press, Oxford 2002, pag. 269

⁴⁸⁰ Birkenhauer 2008

⁴⁸¹ Zoals Birkenhauer 2005:315vv

⁴⁸² Worthen 2005:4

⁴⁸³ In 2007 verscheen er binnen het lectoraat Theatrale Maakprocessen van de HKU *De toneelschrijver als theatermaker* van Daniela Moosmann over het schrijfproces van toneelauteurs die hun stukken op of aan de rand van de theatervloer maken. Schrijvers als Gerardjan Rijnders, Adelheid Roosen, René Pollesch, Arne Sierens en Rob de Graaf worden in dit boek onderzocht en beschreven. Zie ook het boek *Autoren-regie; Theater und Texte* von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch van Karin Nissen-Rizvani, Bielefeld 2011

⁴⁸⁴ “Where the 20th century saw a gradual shift in power from the writer to the director, with directors assuming an increasing control over the ultimate interpreter of the text, postmodernism has heralded a reconfiguration of the once-sacrosanct split between the roles. The writer IS the director and the written IS the done.”, Freeman 2007:74

⁴⁸⁵ in Hoofdstuk II.2

Wanneer we de theatertekst als hybride zien, betekent dat dat ook andere disciplines in de tekst verschijnen en in de tekst verdubbeld worden. In haar studie over de hybride theaterteksten van Thomas Bernhard lijkt Clara Ervedosa daar op te wijzen:⁴⁸⁶

“Het mengen (van stijlen en tekstsoorten, NC) kan ook worden bereikt door de grenzen van disciplines en kunsten te overschrijden.”

Wanneer in het theater gesproken wordt van disciplines, en daarbij begrippen als multi-, inter- of transdisciplinariteit gebruikt worden, dan wordt doorgaans gedoeld op drie gebieden:

- 1: theaterdisciplines, zoals spel, tekst of vormgeving
- 2: algemene kunstdisciplines, die binnen theater hun plek kunnen hebben, zoals muziek, beeldende kunst en dans
- 3: externe disciplines uit niet-artistieke domeinen, zoals wetenschap en technologie

Een goed voorbeeld voor een verdubbeling van disciplines bij de hybride theatertekst is de muziek. Literatuurwetenschapper Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht heeft de teksten van Thomas Bernhard onderzocht met begrippen en concepten vanuit de muziekwetenschap.⁴⁸⁷ Zij leest in zijn teksten, onder andere in *Der Ignorant und der Wahnsinnige* uit 1972, veel muzikale structuren, zoals de technische opera-structuur ‘polyptoton’, waarin de muziek van de ene stem in een andere stem herhaald wordt.⁴⁸⁸ Juist doordat hier de theatertekst onderzocht wordt als een andere discipline, en ook met de criteria van die andere discipline, wordt in de tekst *de stem van de andere discipline* leesbaar en herkenbaar.

En wanneer een theatertekst de stem van andere disciplines bevat biedt ze daarmee extra mogelijkheden voor een productieve enscenering.

De linguïstische theatertekst is een hybride artefact dat uit heteroglossia bestaat, een meerslachtige ‘Zwittertext’. Ze is hybride omdat er een voortdurend proces van hybridizatie ontstaat: stemmen (tekstsoorten, stijlen, genres, dramaturgieën, disciplines) komen op, ontstaan en worden verdubbeld.

We zien in de hybride theatertekst, naast *de stem van de tekstsoort*, *de stem van de representatie* en *de stem van de presentie*, *de stem van het talige* en *de stem van de kunstmatigheid* ook nog *de stem van de discipline* opkomen.

11.7 Heeft de theatertekst een auteur?

Op de School of Theatre van HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht volgen alle derdejaars BA-studenten van vijf verschillende opleidingen⁴⁸⁹ samen een aantal interdisciplinaire projecten. Theatervormgevers, acteurs, theaterschrijvers, theaterdocenten en Interactive Performance Designers werken daarin intensief met elkaar samen. Studenten en docenten ‘Writing for Performance’ betwifelen regelmatig, of het vakmanschap en het ambacht van het theaterschrijven in zo’n project wel genoeg plek krijgen. De samenwerking met de ander – collegaschrijver, medemakinger, opdrachtgever, context – krijgt snel het aureool van iets onechts. Dát is niet het echte werk, dat is niet het echte schrijven.

Samenwerken wordt voor de theaterschrijver op die manier slechte compromissen sluiten; denken aan je publiek wordt verwerpelijke commercie; opdrachtgevers en subsidiegevers tasten je artistieke zeggenschap aan; kunst in opdracht is mindere kunst dan autonome kunst; technologie vervreemdt ons van onszelf en wat we zouden willen zeggen als kunstenaar.

In dergelijke samenwerkingsprojecten, die wel degelijk de werkwijze van de huidige theaterpraktijk weerspiegelen, komen voor de theaterschrijver blijkbaar zowel het artistieke kunstenaarschap als het ambachtelijke werk onder druk te staan, en dat roept vervolgens direct vragen op over wat het auteurschap van de theaterschrijver eigenlijk inhoudt.

Bij het beschrijven van de ‘eigen stem’ (of zoals ik het noemde: de “eigen stemmen”) van de theaterauteur in Hoofdstuk I zagen we al het grote belang om te bepalen wie eigenlijk de auteur is van een theatertekst. Een poëtica van de theatertekst hoort een helder beeld te scheppen hoe het auteurschap van zo’n tekst is opgebouwd. Is de theatertekst in de eerste plaats

⁴⁸⁶ “Die Vermischung kann sich aber auch durch Überschreitung der Grenzen von Disziplinen und Künsten vollziehen.”, Ervedosa 2008: 112

⁴⁸⁷ Liesbeth Bloemsaat-Voerknecht; *Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register* Königshausen & Neumann, Würzburg 2006

⁴⁸⁸ In Nederland doet Willem Capteyn een vergelijkbaar onderzoek naar vormen in de klassieke muziek en in de (film) dramaturgie, ten behoeve van het schrijven. Capteyn is scenarioschrijver en was van 1995 tot 2003 studieleider van de opleiding scenarioschrijven aan de Nederlandse Film en Televisie Academie

⁴⁸⁹ BA Theatre Design, BA Acting, BA Writing for Performance, BA Theatre & Education en BA Interactive Performance Design

een kunstuiting of eerder een proeve van ambachtelijke bekwaamheid? En wanneer dat laatste het geval is, welke eigenschappen van de tekst moet je dan realiseren om die bekwaamheid te bewijzen?

Aan de ene kant heerst nog vaak het beeld van de theaterschrijver als een individuele autonome kunstenaar, die met name iets nieuws en origineels produceert. Tegelijkertijd wordt het schrijven, bijvoorbeeld in veel instructieliteratuur en masterclasses, benaderd als een ambacht met veel voor iedereen geldende vaste regels en afspraken. Er wordt nog altijd een tegenstelling gesuggereerd tussen kunstenaarschap en vakmanschap, waarbij bijvoorbeeld verondersteld wordt dat bij de ambachtsman geen ‘eigen artistieke stem’ te vinden zou zijn.⁴⁹⁰

Socioloog Richard Sennett laat zien dat kunst vaak het persoonlijke en het nieuwe oproept en het ambacht juist het onpersoonlijke en het niet-originele. Een ambachtelijk stoelenbouwer hoeft met zijn werk niet een persoonlijke expressie te tonen noch iets origineels op te leveren.

“Dit contrast vormt nog altijd onze denkwijze: kunst lijkt aandacht te trekken naar werk dat uniek of op z’n minst opvallend is, terwijl kunstnijverheid staat voor meer anonimie, collectief en continu werk. Maar we moeten dit contrast wantrouwen. Originaliteit is ook een sociaal etiket en originelen vormen eigenaardige banden met andere mensen.”⁴⁹¹

Filosoof Peter Sloterdijk stelt het eigenlijk nog scherper. Kunst wil graag bijzonder en uniek zijn, omdat ze hunkert naar bewondering.

“Wat de kunst van het ambacht onderscheidt, is haar besluit de artistieke bekwaamheid in het werkstuk (opus) tentoon te stellen. (...) Zulke objecten dulden geen dagelijks gebruik meer, ze laten de gebruiker buigen onder de dwang van bewondering die erin besloten ligt.”⁴⁹²

Dit resoneert met de opvatting van Sennett dat ambacht het leveren van goed werk is, *omwille van het werk zelf*, en niet om er persoonlijke bewondering voor te vergaren.

Sennetts betoog over ambacht en vakmanschap helpt ons om in het auteurschap van de theatertekst niet kunstmatig de techniek (metafoor voor ambacht) en de passie (metafoor voor de kunst) te scheiden.

We zien die kunstmatige scheiding vooral plaatsvinden in onze houding tegenover het in het theater bekende begrip *Well made play*. Vele theater-

schrijfopleidingen meten de kwaliteit van hun studenten af aan de vaardigheid om een ‘Well made play’ te construeren. Wanneer de theatertekst goed in elkaar zit, letterlijk ‘goed gemaakt’ is, is het ook een kwalitatief hoog toneelstuk. De proeve van bekwaamheid wordt tot een leidend artistiek criterium, dat zeggingskracht en expressie eigenlijk ontkent. Zoals ik in mijn tekst over de ‘eigen stemmen’ van de theaterschrijver al betoogde, worden dan de stem van stijl en de stem van expressie (of zoals boven genoemd: techniek en passie) kunstmatig gescheiden, terwijl we zagen, dat juist de veelheid van stemmen en de interplay tussen die stemmen, de specifieke ‘eigen stem’ van de theaterauteur bepalen.

‘Well made play’ wordt een theatergenre genoemd, dat als ‘la pièce bien faite’ is ontstaan door het werk van twee negentiende eeuwse Franse toneelschrijvers, Eugène Scribe en Victorien Sardou. Scribe schreef 425 toneelstukken, die helaas allen in vergetelheid zijn geraakt. De stukken zijn technisch helder en vaardig, maar daarin volstrekt voorspelbaar.

Het ‘Well made play’ werd de heersende term voor een goed, afgerond stuk in de dramatische dramaturgie, en werd tijdens de opkomst van het postdramatische theater genadeloos bekritiseerd. Men ging zich met John Freeman in zijn boek *New performance / New writing* afvragen

“what writing for performance might mean when one is not trying to write a well-made play.”⁴⁹³

In een prachtige lezing omschrijft auteur David van Reybrouck het ‘well made play’ als volgt:

“Het zijn, zoals de Vlaamse auteur Paul Pourveur ze onlangs noemde, ‘consistente verhalen’, verhalen zonder innerlijke tegenspraak, verhalen die kloppen, die volgens de regels van de kunst bedacht werden, waar de personages eenduidig zijn en plotontwikkelingen rechtlijnig. Het zijn kruiswoordraadsels, horloges, *well-made plays*. Kundig gemaakt en vlijtig gecomponeerd, radarwerkjes, ja.”⁴⁹⁴

⁴⁹⁰ Sennett 2008:79

⁴⁹¹ Sennett 2008:79

⁴⁹² Sloterdijk 2011:307

⁴⁹³ Freeman, 2007:1

⁴⁹⁴ uitgesproken tijdens De Toneelschrijfdagen #6, Het Sterke Verhaal; ‘Alles zat erin!’, in: *Boekwerk No3 van Platform Theaterauteurs* p.91-104, Uitgeverij IT&FB, Amsterdam 2008

Van Reybrouck lijkt zich vooral te storen aan het ontbreken van wat ik meerstemmigheid zou noemen. Er is volgens hem geen “innerlijke tegenspraak”, dus geen elkaar tegensprekende stemmen in de tekst. Personages zijn “eenduidig”, dus bezitten niet meerdere stemmen. Bakhtin zou ‘Well made plays’ dan ook als monologisch bestempeld hebben.

Ook theaterschrijver Stefan Hertmans bestrijdt die eenstemmigheid van het ‘Well made play’ op inspirerende en poëtische wijze,⁴⁹⁵ en wijst daarbij op de inherente volheid van de taal, waarmee ook hij volgens mij op een meerstemmigheid doelt: juist de theatertaal breekt betekenis en structuur af (“als gesproken woord dat doodt”), en creëert tegelijkertijd nieuwe betekenissen en stemmen (“als gesproken woord dat (...) geeft”). We herkennen in zijn beschrijving het proces van hybridizatie, het ontstaan en verdubbelen van stemmen in de taal:

“Het betekent juist dat ze zich zo radicaal mogelijk engageert in de verborgen wetten die het spreken op een *bühne* gijzelen, tekenen, binden en vrijlaten. Wetten die men graag wegmoffelt ten voordele van *the well written play*, maar die, wanneer men de mogelijkheid van taal in het theater grondig door wil denken, in eerste instantie niet als *written* maar als *spoken*, als gesproken woord dat doodt en geeft tegelijkertijd, laten zien dat het geneesmiddel van de taal een onmogelijk geschenk aan de toeschouwer is. Het geschenk dat ook een vergif is, zoals Plato over de geschreven taal zegt, wordt naakt en kwetsbaar en tegelijk alomvattend geëtaleerd op scene, als het *pharmakon*: zonderbok en geneesmiddel, gif en geschenk, eeuwig tekortschieten dat geen leegte maar een volheid is, de volheid van het in de eigen geschiedenis, tijd en samenleving ingeschreven denken.”

In de overgang van de dramatische naar de postdramatische dramaturgie stond de opvatting over het auteurschap van de theaterschrijver als individueel, autonoom en singulier schepper van een afgerond, nieuw kunstwerk hevig onder druk.

Wanneer Heiner Müller in zijn *Hamletmaschine* uit 1977, icoontekst van de start van het postdramatische theater, in een regie-aanwijzing de foto van de auteur van het stuk laat verscheuren, valt hij (met *de stem van de zelf-referentialiteit*) de heersende opvatting van het auteurschap in het theater meedogenloos aan.

Theaterwetenschapper Luk van den Dries laat zien⁴⁹⁶ hoe in die tekst van Müller de aanval op de autonomie van de tekst hand in hand gaat met een aanval op het individuele auteurschap, en dat theatermaker Jan Decorte dat in zijn encensering van *Hamletmachine* uit 1981 juist bereikte door vormen van wat ik meerstemmigheid zou noemen: mediale pluriformiteit, multifocaliteit in bijvoorbeeld belichting en intertekstuele vertakking.

Literatuurwetenschapper Martha Woodmansee⁴⁹⁷ zegt in haar artikel ‘Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität’ uit 2000, dat het nog altijd heersende idee van een individueel singulier auteurschap de hedendaagse schrijfprocessen en schrijfpraktijken onvoldoende weerspiegelt. Ze heeft het daarbij niet specifiek over theaterschrijven, maar over schrijven in brede zin.

Allereerst geeft ze een historisch overzicht van dat concept van het romantische, individuele auteurschap.

Tot 1750 was de auteur een handwerker tussen velen die samen zorgden dat het boek gemaakt werd. Maar dan komt, als nevenproduct van de literair-romantische opvatting dat een schrijver origineel is en een breuk met zijn verleden, ook het concept van de unieke, singuliere, eenmalige schepper, die zijn afgeronde perfecte werk schrijft.

Het eerste theoretische werk waarin dit concept geschetst wordt is *Conjectures on Original Composition* van Edward Young uit 1759, en de literaire tekst die voor dat concept cruciaal was, is het essay *Supplementary to the Preface* van William Wordsworth uit 1815. In bijna iedere zin benadrukt Wordsworth daar het originele, het nieuwe, het nog nooit tevoren getoonde als teken van genialiteit in de schone kunsten. Woodmansee noemt dat terecht een mystificering van het schrijverschap.⁴⁹⁸

Vanaf de negentiende eeuw zorgde een dominant romantische traditie ervoor dat het artistieke proces van creatie verbonden werd aan de notie van een individueel kunstenaarschap, en dat het hoogste bereikbare creatieve niveau voorbehouden was aan het individu.⁴⁹⁹

Daarna schetst Woodmansee juist de geschiedenis van het collectieve schrijven, en ze start daar bij de 13e-eeuwse Fransiskaner St. Bonaventura. Deze onderscheidde scriptor, compiler, commentator en auctor, waarbij in alle vier gevallen teksten van anderen werden gebruikt en overgeschreven en er een oplopende hoeveelheid eigen teksten doorheen werd gevlochten. Woodmansee geeft ook nog de 18e-eeuwse geschiedschrijver Samuel Johnson als voorbeeld, die al zijn werken in collectieve samenwerking vervaardigde.

⁴⁹⁵ Stefan Hertmans, in: Swyzen & Vanhoutte 2011:174

⁴⁹⁶ in: Swyzen & Vanhoutte 2011:135

⁴⁹⁷ Woodmansee heeft overigens ook *The Genius and the Copyright* uit 1984 geschreven. Ze is een Amerikaanse professor in literary theory aan de Case Western Reserve University in Cleveland, Ohio

⁴⁹⁸ Woodmansee 2000 (1992):301

⁴⁹⁹ Zie bijvoorbeeld *The Mirror and the Lamp* van M.H.Abrams uit 1953

Ze verwijst ook naar de studie van Andrea Lunsford en Lisa Ede uit 1990, genaamd *Singular Texts / Plural Authors*,⁵⁰⁰ waarin aangetoond wordt dat op allerlei terreinen het auteurschap meervoudiger wordt en het schrijven collectiever, ook het creatieve schrijven, en dat de schrijfpedagogie daar hopeloos bij achter blijft.

“Het schrijnende van hun onderzoekingen is echter het feit, dat, ongeacht welke collectieve tendens de overhand zal krijgen, zowel de theorie als de praktijk van een schrijfpedagogie (compositielessen) nog steeds uitgaat van de veronderstelling, dat schrijven in essentie en noodzakelijkerwijs een singuliere en individuele handeling is.”⁵⁰¹

Met Lunsford en Ede laat Woodmansee zien⁵⁰² dat geesteswetenschappen, kunst en literatuur de laatste bastions zijn van dit dogma van het singuliere individuele schrijfproces en het enkelvoudige auteurschap.

Hoewel dit singuliere, individuele auteurschap eigenlijk niet meer houdbaar is, blijft het, ook bij het schrijven voor theater, een hardnekkige aanname. In de tijd van het postdramatisch theater ontstonden tegelijkertijd verschillende beelden rond een nieuw auteurschap, dat ik meervoudig of collectief zou noemen.

Het adagium van Roland Barthes, ‘de dood van de auteur’ werd in het theater aanvankelijk uitgelegd als een focus op collectiviteit: de grenzen tussen de disciplines vervaagden, teksten ontstonden door een gezamenlijk proces, zoals bijvoorbeeld bij theatercollectieven als het *Werkteater*. Het is echter zeer de vraag of er niet een groot verschil is tussen het verdwijnen van de auteursinstantie (‘de dood van de auteur’) en het concept van een meervoudig auteurschap.

In zijn recente promotieonderzoek naar de rol van de auteur in hedendaags live performance stelt Jesse Schwenk dat je door de ontwikkeling in theater en performance eigenlijk niet meer van auteurschap of van schrijver zou moeten spreken. In een recente conferentie over auteurschap in het theater spreekt hij over:

“The problem of the idea of the author in live performance or Why writing is not a useful metaphor for authorship in live performance”⁵⁰³

Schwenk deelt mijn stelling, dat, omdat het theater eerder een event is dan een stuk, eerder een doorlopend, interactief, dialogisch proces dan een afgerond product, het individueel auteurschap in het theater niet langer houdbaar is:

“given that the theatre performance event is less and less regarded as an art form that can contain the discourse of an individual artist,..”⁵⁰⁴

Juist de groeiende interactiviteit in het postdramatische theater tast dit singuliere auteurschap aan. Het concept van de individuele, autonome schrijver schetst de kunstenaar als God, die volledige controle heeft over wat en hoe hij creëert. In de interactiviteit wordt een deel van die controle per definitie uit handen gegeven, omdat we bijvoorbeeld vooraf niet kunnen weten hoe het publiek zelf zal reageren en welke invloed ze zal uitoefenen op de voorstelling.

De Engelse theaterschrijfster en -theoretica Michelene Wandor, die de ‘dood van de auteur’ een van de meest ridicule, manipulatieve ideeën van het postmodernisme vindt en op haar beurt vurig het individueel auteurschap bepleit, ontkent de neiging van de schrijver om betekenis en effect bij lezer en toeschouwer te willen controleren. Controle over betekenis en effect van de tekst is als schrijver volgens haar onmogelijk, omdat een groot deel van het schrijfproces onbewust is. Ze steunt daarmee onder andere op Andrew Bennett en zijn boek *The author* uit 2005.

“Authorial control” wordt vaak als een basisenkenmerk van het auteurschap beschouwd, met ‘author’ verbonden, terwijl er aan de andere kant wordt betoogd, dat die controle onmogelijk is. Velen halen daarbij juist Bakhtin aan, die door de meerstemmigheid laat zien, dat de meerdere perspectieven in een tekst niet ondergeschikt zijn aan één “authorial controlling purpose”. Wandor geeft aan dat dit ook voor het schrijven voor theater geldt:

“The text, therefore, articulates liberating and often subversive discourses beyond the author’s authority.”⁵⁰⁵

⁵⁰⁰ Lunsford & Ede 1990

⁵⁰¹ “Das Bedrängende ihrer Untersuchungen besteht jedoch in der Tatsache, dass ungeachtet der sich durchsetzenden kollektiven Tendenzen sowohl die Theorie als auch die Praxis einer Pädagogik des Schreibens (Kompositionsunterricht) noch immer unter der Voraussetzung operieren, dass Schreiben wesentlich und notwendig ein singulärer und individueller Akt sei.”, Woodmansee 2000 (1992):309

⁵⁰² Woodmansee 2000 (1992):309

⁵⁰³ Schwenk 2011; Paper in Conference *Authoring Theatre*, Central School for Speech and Drama London juli 2011

⁵⁰⁴ Paper in Conference *Authoring Theatre*, Central School for Speech and Drama London juli 2011. Jesse Schwenk is docent/onderzoeker aan de University of Glamorgan.

⁵⁰⁵ Wandor 2008A:165

Het verdwijnen van de “authorial control” wijst in mijn ogen niet op het verdwijnen van de auteursinstantie, maar juist op het ontstaan van een meervoudig auteurschap. We zullen bovendien zien, dat ook daar waar de theaterauteur geen controle over zijn schrijfproces heeft, er wel degelijk auteurstemmen kunnen spreken in een theatertekst.

Zo zullen we in Hoofdstuk III bijvoorbeeld de stem van het lichaam, de stem van het onzegbare en de stem van de vernietiging tegenkomen.

In de heersende opvattingen over het auteurschap van theaterteksten worden vaak stemmen van anderen in de eigen tekst ontkend of onderdrukt. Zoals ik eerder al in Hoofdstuk I betoogde, is ook taal filosofisch hard te maken dat een kern van een theatertekst ligt in het feit dat ze een meervoudig auteurschap kent. Meerstemmigheid van een tekst impliceert co-creatie. Wanneer een tekst meerdere stemmen bevat, echo's bezit van andere teksten, andere schrijvers en andere makers, dan kunnen we met recht spreken van een meervoudig auteurschap. Dat zien we ook in meerdere stemmen binnen één tekst. Juist bij de theatertekst die een voorbeeld is van hybridizatie en van meerstemmigheid, is een meervoudig auteurschap essentieel.

Dit concept van meervoudig auteurschap past bovendien zeer goed bij de hedendaagse derde categorie dramateksten, die ik in Hoofdstuk II.5 beschreef.

Wanneer we de semiotische indeling van Michael Holquist, die ik daar gebruikte, opnieuw hanteren, kunnen we de vorm van auteurschap verhelderen.

De eerste categorie, de dramatische toneelstukken, lijken volgens Holquist semiotisch te zeggen: “I own the meaning”. Daarbij past een individueel auteurschap.

De tweede categorie, de postdramatische theaterteksten, ontkennen de “authorial control” en zeggen “No one owns the meaning”. Daarbij lijkt, indachtig de ‘dood van de auteur’, het auteurschap te verdwijnen.

De derde categorie theaterteksten, met, zoals we zagen, een menging van dramatische en postdramatische kenmerken, heeft als adagium “We own the meaning”. Hierbij lijkt een meervoudig auteurschap te passen.

Bij een meervoudig auteurschap van de theatertekst zijn externe stemmen (van bijvoorbeeld medemaker, toeschouwer, opdrachtgever, andere teksten, andere schrijvers) geïnternaliseerd in het schrijfproces en herkenbaar als stemmen in de tekst.

Dat de theatertekst een dubbelproduct is, omdat ze bijvoorbeeld ook de stem van de andere disciplines in zich draagt, is uiteraard van invloed op de positie van de theaterauteur.

Ook het schrijfproces zelf, zoals we dat in Hoofdstuk I zagen als de stem van de schrijvende en de stem van de onpersoonlijke schrijver en in dit hoofdstuk als *de stem van de zelfreferentialiteit*, is als deel van het auteurschap in de tekst te herkennen.

In een internationale conferentie over auteurschap in het theater, gehouden in 2011 in de Central School for Speech and Drama van de University of London werd het meervoudige auteurschap vaak gerelateerd aan de hedendaagse ontwikkelingen in het theater, en met name aan de technologische aspecten daarvan:⁵⁰⁶

“Theatre and performance have long been preoccupied with the problem of authorship.”
(..) And what forms of authorship are being innovated via the appropriation of social networking platforms, new technology and the involvement of non-theatre participants in performance work by companies such as Blast Theory, Rimini Protokoll and The Builders Association?”

Het meervoudig auteurschap van theaterteksten voorkomt een kunstmatige scheiding tussen ambachtelijke bekwaamheid en artistieke kunstuiting, tussen de techniek en de passie, of zoals ik het in Hoofdstuk I noemde: de stem van de stijl en de stem van de expressie. Zoals de veelheid van stemmen en de interplay tussen de stemmen de ‘eigen stem’ van de theaterauteur bepaalt, zo kan een meervoudig auteurschap zowel ambacht als artistieke expressie bevatten.

Van oudsher wordt de auteursinstantie bij het theaterschrijven in de praktijk nog uitgelegd als rol: in dit project vervult die persoon de rol van de schrijver, zoals we ook de rollen hebben van regisseur, acteur of vormgever. Co-creatie wordt daarin nog te vaak gezien als samenwerking tussen verschillende rollen. Wanneer men vanuit vaste rollen tot samenwerking moet komen, zal men zelden co-creatie bereiken, en zal men de samenwerking zelf ook niet zien als onderdeel van het auteurschap, onderdeel van het ambacht of van de kunstuiting.

We lossen de mythe van de individuele kunstenaar niet op door te zeggen dat een individu geen kunst zou kunnen produceren. Op dezelfde manier lossen we het probleem van interdisciplinaire co-creatie niet op door te vluchten in een concept van het samenwerken tussen rollen.

⁵⁰⁶ Algemene publiciteitstekst van de conferentie

Voor een meervoudig auteurschap van de theatertekst lijkt een andere, meer dynamische metafoor nodig te zijn dan die van 'rol'. De auteur ontstaat eigenlijk eerder als een soort 'relatie' tussen verschillende makers, disciplines, media, en teksten. In het volgende hoofdstuk zullen we zien dat zich dat in het theaterschrijfproces toont als het snel bewegen tussen de verschillende stemmen in het schrijfproces.

Jesse Schwenk heeft dit concept van de theaterauteur als 'relatie' in zijn onderzoek uitgewerkt:

"The creativity of this author (the author-as-relation) is the creativity of the activity of the group; its intelligence as expressed through its relations, its organization, the experiences it offers its participants."⁵⁰⁷

Het meervoudig auteurschap maakt, hoe vreemd dat ook mag klinken, ook het personage tot onderdeel van de auteur. Dit is zeer verbonden met Bakhtins concept van outsideness.⁵⁰⁸

Creativiteit is volgens Bakhtin een alledaagse activiteit, die door haar sociale, dialogische opvatting lijkt te passen in hoe we met de wereld omgaan. De taak van de kunstenaar is in zijn ogen om een buitenstaander te zijn, dat wat Sloterdijk een 'beobachter' noemde.

"to find a fundamental approach to life from without", to define others in ways they cannot do for themselves"⁵⁰⁹

De kunstenaar die creëert, dat is het proces van 'self-other relations', en ook van de relatie tussen auteur en held. De auteur is degene die handelt, de held is degene waar de auteur over praat, het levende voorwerp van discours. En, wat belangrijk is: de auteur bevat in zijn of haar bewustzijn beiden. De auteur vermeerdert zich in medemakers, maar dus ook in personages en held:

"We (as an artist, nc) must feel another consciousness besides our own creative or cocreative consciousness, feel its forms, its salvific power, its axiological weight and beauty. In an artistic event there are two participants: one passively real (the hero), the other active (the author/contemplator)."⁵¹⁰

Het dagelijks bewustzijn van de theaterauteur splitst zich in scheppende instantie en een outside, een reflexiviteit, een buitenstaander, een 'watcher on the hill'. Deze dagelijkse splitsing is de creatieve daad. In het theaterschrijfproces spiegelt deze splitsing zich in de splitsing tussen de auteur en de held.

Hier komen in het meervoudig auteurschap *de stem van zelfreferentialiteit* en *de stem van het personage* op.

De theatertekst heeft een meervoudig auteurschap. Zoals de veelheid van stemmen en de interplay tussen de stemmen de 'eigen stem' van de theaterauteur bepalen, zo kan een meervoudig auteurschap zowel ambacht als artistieke expressie in zich bevatten.

Bij een meervoudig auteurschap van de theatertekst zijn externe stemmen (van bijvoorbeeld medemaker, toeschouwer, opdrachtgever, andere teksten, andere schrijvers) geïnternaliseerd in het schrijfproces en herkenbaar als stemmen in de tekst.

Ook *de stem van de zelfreferentialiteit* en *de stem van het personage* vormen een onderdeel van het meervoudig auteurschap.

De auteur van een theatertekst is op deze manier niet zozeer een rol, maar eerder een 'relatie' tussen verschillende makers, disciplines, media, en teksten.

⁵⁰⁷ Schwenk 2011; Paper in *Conference Authoring Theatre*, Central School for Speech and Drama London juli 2011

⁵⁰⁸ Ik baseer me hierbij mede op Haynes 1995:71-74:

⁵⁰⁹ Mikhail Bakhtin, *Art & Answerability: Early Philosophical Essays*, University of Texas Press, Austin 1990:192

⁵¹⁰ Haynes 1995:73

11.8 Is de theatertekst intertekstueel?

“Maar waarom zouden er te midden van
louter zinloosheid
niet ook toneelschrijvers zijn”

Bovenstaand citaat zijn de slotregels van *Totaal Thomas* van theatergezelschap De Warme Winkel uit 2006.⁵¹¹ Deze theatertekst is een reactie op het werk van theaterauteur Thomas Bernhard. In de tekst wordt gebruik gemaakt van de letterlijke teksten van vier van Bernhards stukken. Door de hele tekst klinkt op die manier de stem van Bernhard en zijn teksten. Bovenstaand citaat ademt de lay-out, de stijl en het vrolijke cynisme van Thomas Bernhard, en toch is het een tekst van De Warme Winkel. Dit klinken van de ene tekst in een andere tekst wordt wel intertekstualiteit genoemd, en het lijkt alsof juist theaterteksten intertekstueel zijn.

Teksten zijn geen afgesloten eenheden. In Hoofdstuk I gaf ik al op diverse plekken aan dat een tekst niet één betekenis kan hebben, ook al omdat ze per definitie onvoltooid is, en voortdurend in dialoog staat met andere teksten. Bakhtin vocht in alle fases van zijn werk tegen die eenheid van betekenis en de eenheid van het subject.⁵¹²

Voor het begrijpen van het concept van intertekstualiteit is van belang, dat de talige eenheid wordt ontmaskerd als een mythe, een waanidee. Bakhtin-kenner Michael Holquist benadrukt ook de politieke lading hiervan.⁵¹³

“I will argue that monolingualism has no ontological status in itself, but rather is an illusion of unity resulting from ignorance or religious credibility. The foundational principle of dialogism is that nothing exists in itself. The naive belief of so-called ‘lost tribes’ that their language is the only one, the historical search for an adamic language that existed before Babel, various claims for the superiority of a particular ‘national’ language, the Islamic belief the Koran exists only in Arabic, are all based on a prior conviction that humans are capable of an immaculate oneness.”

Holquist geeft allerlei bronnen en voorbeelden uit verschillende kennisdomeinen, die ondersteunen dat het concept van eenheid, en speciaal die van talige eenheid, op een illusie berust.⁵¹⁴

Wanneer er binnen de theaterwetenschap, de theaterpraktijk en de instructieliteratuur over een theatertekst wordt gesproken, dan gaat men snel van de aanname uit, dat het een afgeronde eenheid is, waarin alles met alles samenhangt. Hans-Thies Lehmann breekt in zijn werk die eenheid van de hedendaagse theatertekst af:

“De eenheid van de tekst is schijn, de illusie ervan het resultaat van conventies. Brecht gaf niet voor niets de voorkeur aan de term ‘stukkenschrijver’, omdat de auteur ‘stuk-werken’ produceert.”⁵¹⁵

Het begrip intertekstualiteit is op veel manieren gebruikt om meerstemmigheid en dialogisme in teksten aan te wijzen. In de inleiding van hun artikel ‘Spaces of Polyphony’ beschrijven Clara-Ubaldine Lorda en Patrick Zabalbeascoa een tekst als⁵¹⁶

“een dialoog tussen de tekst en eerdere uitingen”.

Die dialoog vindt in theaterteksten op verschillende manieren plaats. Allereerst wordt intertekstualiteit in theater opgevat als letterlijke meerstaligheid: in een theatertekst worden meerdere talen naast en door elkaar gebruikt. Zo heeft Peter Brook talloze theatervoorstellingen gemaakt met acteurs uit verschillende landen en culturen, die op toneel hun eigen taal spreken.

In *Der kommende Aufstand nach Friedrich Schiller* van theatergezelschap Andcompany&co uit 2012 werden Nederlands, Engels, Duits en Frans door elkaar heen gesproken, met name om het internationale en chaotische karakter van de revolutie te benadrukken. Er ontstond op die manier “resonantie door meertaligheid”.⁵¹⁷

⁵¹¹ De Warme Winkel, *Totaal Thomas*, De Nieuwe toneelbibliotheek, Amsterdam 2011

⁵¹² Terug te vinden in het eerste hoofdstuk van *Dialogism* van Michael Holquist, Holquist 2002 (1990):1-14

⁵¹³ Congres Multilingual 2.0 University of Arizona 13 april 2012

⁵¹⁴ Michael Holquist: “I will reference some of the work done across a number of fields---psychology (Paul Bloom, Daniel Kahneman), in biology (Robert Pollack), Reading Science (Stanislas Dehaene), cryptography and information theory (Claude Shannon, Alan Turing), political history (Ernest Gellner), and, of course, linguistics (Kenneth Pike, Noam Chomsky, Mark Baker), all of which demonstrates that oneness is a conceptual phantasm.”, uitgesproken op: Congres Multilingual 2.0 University of Arizona 13 april 2012

⁵¹⁵ Lehmann 2004:26; “Die Einheit der Texte ist Schein, die Illusion davon Produkt der Konvention. Brecht bevorzugte nicht umsonst den Namen ‘Stückeschreiber’, weil der Autor Stück-Werke hervorbringt.”

⁵¹⁶ Lorda & Zabalbeascoa 2012:3

⁵¹⁷ Jurgen van Nieuwenhuysse, recensie in *Cobra.be* 15/5/2012

Marvin Carlson geeft in zijn boek *Speaking in Tongues; Languages at Play in the Theatre* uit 2006 een aantal voorbeelden van deze meertaligheid in het theater.⁵¹⁸

Vaak wordt dit verschijnsel ‘polyglossia’ genoemd, zowel door Bakhtin, als ook door Hans-Thies Lehmann wanneer deze spreekt over theatervoorstellingen. Polyglossia levert binnen de theatertekst een mix op van verschillende talen en tekstsoorten, met duidelijk artistieke motieven.

“Apart from collage and montage, the principle of polyglossia proves to be omnipresent in postdramatic theatre. Multi-lingual theatre texts dismantle the unity of national languages. In *Roman Dogs* (1991) Heiner Goebbels created a collage made up of spirituals, texts by Heiner Müller in German and by William Faulkner in English (*The Sanctuary*), and French Alexandrine verses from Corneille’s *Horace* (performed by the actress Cathérine Jaumiaux). These verses were being sung more than recited, the language perpetually tipping over from beautiful perfection into broken stuttering and noise. Theatre asserts a polyglossia on several levels, playfully showing gaps, abruptions and unsolved conflicts, even clumsiness and loss of control. Certainly the employment of several languages within the frame of one and the same performance is often due to the conditions of production: many of the most advanced creations of theatre can only be financed through international co-productions, so even for pragmatic reasons it seems obvious to bring the languages of the participating countries to prominence. But this polyglossia also has immanent artistic reasons.”⁵¹⁹

Naast meertaligheid wordt intertekstualiteit in theater vaak gebruikt als containerbegrip voor waar een tekst andere teksten citeert of ernaar verwijst.

Tweeëneenhalf duizend jaar geleden, als met de Griekse tragedies het westerse theater een aanvang neemt, wordt al niet een origineel verhaal bedacht, maar een bestaande mythe op een eigen manier naverteld. Iedere tragedieschrijver schrijft zijn eigen *Oedipus*, *Medea* of *Orestes*. De moedermoord van Electra, bijvoorbeeld, wordt door elke tragicus anders belicht. Voor Aeschylus is die het gevolg van een noodlottige vloek, voor Sophocles de vervulling van het goddelijke recht, voor Euripides de uitkomst van een menselijk drama. En of het nu William Shakespeare is, die rond 1600 alle verhalen voor zijn koningsdrama’s ontleent aan oude geschiedkronieken, of Bertolt Brecht die in de twintigste eeuw Chinese verhalen plundert voor zijn leerstukken, het lijkt wel alsof het juist bij theaterteksten volstrekt normaal is om wat men leest direct te gebruiken bij wat men schrijft, en in de eigen tekst naar andere teksten te verwijzen.

“Works of art beget works of art”⁵²⁰

Met deze regels verdedigt William Butler Yeats aan het eind van de negentiende eeuw de Engelse toneelschrijver Oscar Wilde, wanneer die beschuldigd wordt in zijn toneelstuk *Salome* andere literaire werken geplagieerd te hebben. Men beweerde dat Wilde bij het schrijven van *Salome* het gedicht *Herodias* van J.C. Heywood, de roman *A Rebours* van Huysmans of Flauberts *Hérodiade* als directe inspiratiebron had gebruikt.⁵²¹

Paul Claes vertelt in *Echo's echo's* hoe Herman Meyer een heel boek heeft besteed aan hoe romanciers andere teksten citeren en gebruiken, *Das Zitat in der Erzählkunst*.⁵²² Claes zegt dat Meyer én Bakhtin het ‘citaat als tweede stem’ kenmerkend voor de roman vonden, maar geeft dan zelf juist een theatertekst van Walter van den Broeck, *Tot Nut van 't Algemeen*⁵²³ als voorbeeld, waarbij in de dialoog dichtregels van Sappho zijn verborgen.⁵²⁴

Hoewel de tendens om bij theaterteksten teksten van anderen te gebruiken of te citeren onafhankelijk is van tijden en stromingen, zien we in het postdramatische theater daarin nog een verheving plaatsgrijpen.

In het postmodernisme is de mythe van originaliteit ontkracht. Elk beeld dat we van de werkelijkheid hebben, wordt bepaald door taal, zodat dé werkelijkheid in feite niet bestaat. We kunnen nooit origineel zijn en een nieuwe wereld scheppen, maar slechts reageren op al bestaande teksten. Postdramatische theaterteksten zijn om die reden vaak eclectisch, wat wil zeggen dat de schrijver uit andere teksten gebruikt wat hij nodig heeft.

Intertekstualiteit als het gebruiken en citeren van en het verwijzen naar al bestaande teksten komt nergens zoveel voor als juist bij theaterteksten. Er bestaan weinig prozawerken die romans als *Don Quichotte* of *Les Misérables* opnieuw navertellen of gebruiken, maar wel tientallen versies van *Oedipus* of *King Lear*, en zelfs veel verschillende theaterversies van *Don Quichotte* en *Les Misérables*.

⁵¹⁸ Zie daarvoor met name Hoofdstuk I, Carlson 2006:20-61

⁵¹⁹ Lehmann 2007:147

⁵²⁰ “Kunstwerken brengen kunstwerken voort”, geciteerd door Rita Geys in haar inleiding bij de vertaling van Oscar Wildes *Salome*, Houtekiet, Antwerpen/Barn 1992, p.46

⁵²¹ Ibidem, p.44

⁵²² Het boek van Meyer stamt uit 1961

⁵²³ Uit 1980

⁵²⁴ Claes 2011:77

Er bestaan duizenden theaterbewerkingen van romans en nauwelijks proza-bewerkingen van theaterteksten.

Deze grote mate van intertekstualiteit hangt samen met de eerder genoemde ‘unfinalizability’ van de theatertekst, waardoor ze in voortdurend contact staat met andere teksten en schrijvers, en met het feit dat de theatertekst een hybride dubbelproduct is.

In haar boek *Dramatis Persona: Exit* over het langzaam verdwijnen van het personage in het hedendaags theater zegt Heidi Wunderlich heel terecht dat intertekstualiteit tot modeterm en containerbegrip verwordt, wanneer het alleen maar doelt op het feit dat een tekst zich tot andere teksten verhoudt of naar andere teksten verwijst.

Dan valt bijvoorbeeld het hele gebied van tragedies als bewerking van mythen, en sowieso iedere vorm van bewerking of hervertelling binnen het begrip, maar blijft er niet veel meer over dan een gezelschapspel voor theaterwetenschappers om in theaterteksten oer- of bronteksten terug te vinden.

Volgens Wunderlich kan intertekstualiteit daarentegen ook als constructieprincipe gehanteerd worden, eigenlijk als een manier waarop theaterteksten gestructureerd en gecomponeerd worden. Dat betekent dat *de stem van de intertekstualiteit* dan als een stem in het schrijfproces functioneert.

In Hoofdstuk I zagen we dat Julia Kristeva het begrip intertekstualiteit gebruikte voor de dialogische activiteit. Na Kristeva is ‘intertekstualiteit’ vaak gebruikt om in een werk citaten uit andere bronnen te zoeken of verwijzingen op te sporen naar andere teksten, maar zichzelf verwees met het begrip ook duidelijk naar de invloed die andermans teksten hebben op het eigen schrijfproces. Ook dit lijkt te wijzen op intertekstualiteit als constructieprincipe, als stem in het schrijfproces.

Wunderlich verwijst naar andere secundaire literatuur, waarin de stem van de intertekstualiteit wordt gezien als een verzameling van meerstemmige schrijfstrategieën. Ze neemt er drie over van Lachmann en Shahadat:⁵²⁵

1. Participatie

De tekst wordt als het ware herinnerd en in de eigen tekst ingebracht. De tekst van buiten gaat participeren in de nieuwe tekst. Van belang is dat lezer en toeschouwer op de een of andere manier die basistekst tekst ook kent of herinnert.

In het instructieboek *New Playwriting Strategies* laat Paul Castagno deze schrijftechniek zien om bestaande, algemeen bekende liedjes in te passen

in een theatertekst. In de voorstelling *Morgen gaat het beter* van theatergezelschap ELS Inc uit 2004 in de regie van Arie de Mol heb ik als schrijver oud-Hollandse liedjes verweven in de theatertekst.

2. *Transformatie*

Een andere, bestaande tekst wordt als het ware ingelijfd in de nieuwe eigen tekst en daartoe ook volledig veranderd en bewerkt. Herinnering of herkenning bij de toeschouwer van de oorspronkelijke tekst is dan niet nodig. Wunderlich geeft zelf hier het voorbeeld van personages, die een extra laag krijgen, doordat ze lijken op of verwijzen naar eerdere personages. Zij noemt dat nadrukkelijk verdubbeling.

Dat gebeurde bijvoorbeeld bij *Het liedje van verlangen*, dat ik in 1996 schreef voor Veemtheaterproducties. De regisseur Mart-Jan Zegers vroeg mij een hedendaags stuk te schrijven met de personages van de drie zusters uit het gelijknamige stuk van Tsjechov. De personages van Tsjechov waren op die manier het uitgangspunt van het schrijfproces, en de drie actrices konden met de Tsjechov-personages alvast met de repetities beginnen terwijl ik de tekst nog moest schrijven. In het boek *Het naakte schrijven* heb ik één van de drie bedrijven uit dat stuk opgenomen en bij iedere regel aangegeven welke externe teksten en ideeën ik daarbij gebruikt heb en hoe ik ze heb getransformeerd tot mijn ‘eigen’ tekst.⁵²⁶

Bij studenten ‘Writing for Performance’ wordt dit principe van transformatie getraind door bijvoorbeeld de opdracht te geven om een monoloog te schrijven voor een historisch personage. Het is dan onnodig dat de kijker al informatie bezit over dat personage.

3. *Tropik*

Deze schrijfstrategie is de meest radicale vorm van intertekstualiteit, waarin de bestaande tekst in fases van imitatie en verwerping wordt uitgewist en omgeschreven. Tropik is een uiterst kritische omgang met de bestaande tekst, en reageert daar dan ook heel direct op.

Het toneelstuk *Totaal Thomas* van theatergezelschap De Warme Winkel is zo’n voorbeeld van een theatertekst waar, in de manier waarop met het toneelwerk van Thomas Bernhard omgesprongen wordt, eigenlijk alle drie de intertekstuele schrijfstrategieën te herkennen zijn.

⁵²⁵ En dat is vooral Lachmann & Shahadat, ‘Intertextualität’ 1992:679-682

⁵²⁶ Christophe 2003:80-93

Wunderling geeft aan, dat er nog een 4e manier ontbreekt, die specifiek lijkt voor het postdramatische theater. Hierbij wordt het oude materiaal, of breder nog: de bestaande teksten, gebruikt als speels associatiemateriaal. Dit gebeurt op zo'n manier dat de twee teksten (de gebruikte bestaande tekst en de 'nieuwe' theatertekst) een, zoals Kristeva al aangaf, dialoog met elkaar aangaan, door de manier waarop ze elkaar beïnvloeden.⁵²⁷ Ook dat doet De Warme Winkel veelvuldig bij haar theaterteksten.

Voor mij wordt daarmee ook de uiteindelijke theatertekst niet meer speciaal als de doeltekst of de eindtekst beschouwd. Dat duidt te veel op een eenrichtingsverkeer van een tekst, die sporen van andere, bestaande teksten in zich draagt, maar niet op een echte dialoog, waarbij *beide* teksten door de confrontatie kunnen veranderen van inhoud of betekenis.

Die dialogische beïnvloeding is de brede opvatting van intertekstualiteit, die Kristeva vanaf het begin heeft aangehangen. Kristeva vond dat de term veel te veel alleen werd gebruikt voor verwijzen en citeren. Ze beschreef zelf ooit de tekst als "een mozaïek van citaten" en van die definitie kwam ze nauwelijks meer af.

De opvatting waarin twee teksten en twee tekensystemen dialogisch op elkaar inwerken, en ook de nieuwe tekst als het ware kwetsbaar en dynamisch wordt, zag zij niet meer terug in de manier waarop het begrip gebruikt werd, reden waarom ze in 1974 het begrip 'intertekstualiteit' terugtrok en verving door 'transpositie'.

De ruimere opvatting van intertekstualiteit van Kristeva had, in navolging van Bakhtin,⁵²⁸ ook betrekking op meer dan alleen teksten. Kristeva breidde het bijvoorbeeld uit naar psychoanalyse en taaltheorieën, waardoor de term gekoppeld blijft aan de sociale meerstemmigheid waar Bakhtin over spreekt.⁵²⁹

In Hoofdstuk I beschreef ik hoe Bakhtin in ieder woord meerdere stemmen ziet, en spreekt van 'double voiced words'. Hij noemt dan vijf manieren waarop dat in teksten voorkomt en ik laat daar zien hoe juist die vormen vaak terug te vinden zijn in theaterteksten. Een ervan beschrijft Bakhtin als volgt:

"Any discourse with a sideward glance at someone else's word."⁵³⁰

Met deze vorm doelt Bakhtin op het hele gebied van intertekstualiteit, dat we herkennen in tekstkenmerken als stilering, parodie en dialoog. Paul Claes verbindt precies op dit punt intertekstualiteit en meerstemmigheid met elkaar:

“‘Al deze verschijnselen’, zo zegt hij (Bakhtin, nc), ‘hebben één kenmerk gemeen: het woord heeft er een dubbele oriëntatie – als gewoon woord richt het zich op het object van het verhaal, als ander woord richt het zich op het spreken van de ander.’”⁵³¹

Woorden die in een andere context worden gezet, worden meerstemmig. Grosso modo onderscheidt Bakhtin zelf drie wijzen van tweestemmigheid. In deze drie vormen van woordverdubbeling en ‘twee’-stemmigheid herkennen we drie vormen in het theater:

1. *Stilering*

Woorden kunnen gewoon aangehaald worden, en daarmee herhaald. We zien in theaterteksten (zoals in die van Samuel Beckett, Rainald Goetz of Thomas Bernhard)⁵³² vaak veel meer herhaling dan in andere tekstsoorten. Veelvuldige herhaling in het spreken holt de betekenis uit, en doet door de klank en het ritme een tweede betekenis ontstaan.

Dit principe is het makkelijkst te begrijpen door het voorbeeld te geven van een bekende oefening voor acteurs, waarin deze in de ruimte steeds dezelfde zin tegen elkaar zeggen, bijvoorbeeld “De paus komt om vier uur op de thee”. Als je die zin steeds herhaalt snap je na een tijd de betekenis van de afzonderlijke woorden niet meer. Door de stilering ontstaat een tweede stem.

2. *Parodie of satire*

Woorden kunnen geparodieerd worden, waardoor het oorspronkelijke woord zijn aanvankelijke betekenis verliest, al blijft die toch nog doorklinken. In de satire worden teksten op zo’n manier gesproken of geschreven dat er een nieuwe context voor die teksten ontstaat, waardoor er kritiek geleverd kan worden op de oorspronkelijke context. Door de parodie ontstaat een tweede stem en betekenis.

⁵²⁷ Wunderlich 2001:30

⁵²⁸ Tomke Wieser 2012:58–79, en ook Doorman & Pott 2014(2000)

⁵²⁹ Een voorbeeld van die brede opvatting van intertekstualiteit is te vinden in Pollard 2008 (Kindle Book 1077/4341) waarin onder anderen Eugenie Georgaca en Leiman & Stiles, psychoanalytische begrippen als ‘introjection’ en ‘projection’ beschrijven als vormen van intertekstualiteit

⁵³⁰ Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, 2011(1984):199, uitgebreid beschreven en van commentaar voorzien in Morson & Emerson 1990:147

⁵³¹ Claes 2011:43

⁵³² Goede voorbeelden zijn: *Rockaby* van Beckett, *Koliek* van Goetz of *Schijn bedriegt* van Bernhard

3. *Dialogoog*

Bij Bakhtin kunnen woorden in dialoog treden met de rest van de roman, bijvoorbeeld in de vorm van een polemieek of repliek. In de dramatische theatertekst herkennen we dit in het principe van de subtekst: een woord heeft een betekenis, maar door de context van dat woord in de rest van de tekst betekent het woord óók nog iets anders.

Drie keer hardop achter elkaar “ja” zeggen, als iemand vraagt of het goed met je gaat, creëert de extra betekenis “nee, ik maak het helemaal niet goed, maar durf of kan dat niet zeggen”. De subtekst voegt een tweede betekenis toe en daarmee een tweede stem.

In de theatertekst *A Brief History of Hell* van het theatergezelschap Abattoir Fermé uit 2012 zijn al deze intertekstuele tekstkenmerken te herkennen. De groep schrijft op hun website:

“Perfekte timing voor de nieuwste creatie *A Brief History of Hell*, een kleurrijke satire over hedendaagse beeldende kunst.

In *A Brief History of Hell* wordt er gepraat, veel gepraat, waanzinnig getaterd en wansmakelijk gelachen over bubbels met bubbels, over galeries, over obsessie, over kopen en verkopen, over perfectionisme en verzamelmanie, over sushi, over ego's, over hebben, hebben, hebben, over zijn, over schoonheid, over seks en baby's, over eenzaamheid, over liefde, over verf, over pellicule en soms ook wel eens over kunst en leven.

Stef Lernous schreef de tekst en regisseert.”⁵³³

A Brief History of Hell is een satire op de kunstwereld, dus vertelt naast de tekst in ieder woord ook nog eens het commentaar, zodat de tekst duidelijk maakt dát het geklets pretentieuze gebabbel is.

Een voorbeeld van woordverdubbeling als basis van intertekstuele tekstkenmerken is ook de theatertekst *De casanova's van de vastgoedfraude* van theatergezelschap De Verleiders uit 2012, geschreven door George van Houts.

“Toptheater is het. Omdat het op een heldere manier inzicht geeft in de ingewikkelde handel en wandel van de gladde zakenboys, maar ook omdat het soms onvervalst cabaret is, vlijmscherpe satire, ontregelende stand-upcomedy en de wetten van het theater brutaal tart. De vijf acteurs vertolken een aantal hoofdrolspelers, maar stappen ook af en toe uit hun rol. Dan zijn ze de acteurs die over hun eigen mores praten of worstelen over de materie.”⁵³⁴

Naast de satire, die tot woordverdubbeling leidt, zien we in dit stuk nog meerdere verdubbelingen optreden. Het cabaret en de stand-upcomedy, die genoemd worden, zijn een extra *stem van het genre* en kun je dus opvatten als een genreverdubbeling.

Doordat de acteurs in deze voorstelling ook tot het publiek spreken, komen de fictieteksten in een ander, tweede daglicht te staan. Wanneer woorden in dialoog kunnen gaan met de rest van het werk, dan verwijst dat in het theater duidelijk naar de meerdere assen. De *stem van de assen* klinkt en er is sprake van asverdubbeling.

Niet alleen de theatertekst maar ook het schrijfproces van de theaterauteur zou je intertekstueel kunnen noemen. Zoals Paul Castagno in zijn instructieboek *New Playwriting Strategies* aangeeft, reageert een theaterschrijver in zijn teksten altijd op de ander en op de teksten van een ander.⁵³⁵ De theaterauteur verandert, kanaliseert en synthetiseert de aanwezige stemmen van zichzelf en van bronnen (bestaande verhalen of teksten) om zo naast-elkaar-plaatsing, confrontaties en samenvoegingen te bepalen. De schrijver gaat dus met iets in dialoog.

“In order to accomplish this effectively, the new playwright must become a master strategist as well as an imaginative creator.”⁵³⁶

Vaak komt bij de intertekstualiteit van een theatertekst *de stem van zelfreferentialiteit* op. De personages uit *Totaal Thomas* hebben de voornamen van de acteurs, zoals dat ook bij stukken van Thomas Bernhard voorkomt. Dat is in feite een verwijzing naar *de stem van de assen*, omdat de voornamen van de acteurs verwijzen naar de theaterwerkelijkheid waarin acteurs vanuit zichzelf een publiek aanspreken.

Het klinken van de ene tekst in een andere tekst wordt wel intertekstualiteit genoemd, en juist theaterteksten zijn intertekstueel. Door de intertekstualiteit van theaterteksten wordt de eenheid en het afgeronde ervan afgebroken. De grote mate van intertekstualiteit in theaterteksten hangt samen met de eerder genoemde ‘unfinalizability’ ervan, waardoor ze in voortdurend contact staan met andere teksten en schrijvers, en met het feit dat de theatertekst een hybride dubbelproduct is.

⁵³³ Te lezen op de website van Abattoir Fermé, <https://www.abattoirferme.be>

⁵³⁴ Hein Janssen, in: *De Volkskrant* 6/10/2012

⁵³⁵ Castagno 2001:35

⁵³⁶ Castagno 2001:35

Intertekstualiteit kan optreden als ‘polyglossia’, letterlijke meertaligheid, en als het verwijzen naar of citeren van andere, reeds bestaande teksten. Intertekstualiteit kan in de theatertekst ook als constructieprincipe gezien worden.

Dat betekent dat *de stem van de intertekstualiteit* als een stem in het schrijfproces opgevat kan worden.

Intertekstualiteit is in veel tekstkenmerken van de theatertekst te herkennen, zoals in participatie, transformatie, tropiek, associatie, stilerings, parodie, satire en dialoog.

Bij deze kenmerken zagen we *de stem van zelfreferentialiteit*, *de stem van de assen*, en *de stem van het genre* opkomen. Deze tekstkenmerken leiden allemaal tot verdubbelingen en maken de theatertekst daarmee meerstemmig.

11.9 Is de theatertekst meerstemmig?

“Mentale meerstemmigheid”

Heiner Müller⁵³⁷

Als de theatertekst meerstemmig is, en dus onderdeel van een poëtica van de linguïstische theatertekst, welke stemmen worden dan precies verdubbeld of vermeerderd, en hoe hangen die meerdere stemmen dan dialogisch met elkaar samen?

Literatuurwetenschapper Volker Klotz geeft in 1960 al aan dat in het meer open drama, zoals hij het formuleert, de taal pluralistischer wordt, en hij gebruikt daarbij de term “Polyperspektive”.⁵³⁸ Hij lijkt daarmee te bedoelen dat een theatertekst meerdere stijlen en vormen naast elkaar kan bevatten. Het is duidelijk dat hij nog niet wijst op de verdubbeling van de theaterassen of de adressanten, die we eerder beschreven als basis van meerstemmigheid. Dat laatste wordt weer wel gedaan door bijvoorbeeld Gerda Poschmann⁵³⁹ en Birgit Haas,⁵⁴⁰ wanneer ze de postdramatische theatertekst “multiperspektivisch” noemen.

Theaterwetenschapster Theresia Birkenhauer is de eerste geweest, die het theater werkelijk meerstemmig genoemd heeft, en bij haar is die meerstemmigheid de basis van de esthetiek.

“Het theater wordt aangeduid als een plek van gelijktijdigheid van verschillende stemmen, een ruimte waarin het spreken vanuit verschillende perspectieven gehoord en gezien wordt – en juist deze meerstemmigheid is de reden voor zijn esthetische, zijn filosofische potentie.”⁵⁴¹

⁵³⁷ “Psychische polyphonie”; zo omschreef theaterschrijver Heiner Müller zijn eigen teksten, in: Heiner Müller, ‘Contexts and History’, in *German Studies Review*, vol. 22, 1994, nr. 1, pag. 181.

Het is ook de titel van een artikel van Marvin Carlson over theater in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Fall 1986, p.35-47, maar daar worden Bakhtin of Müller niet in genoemd

⁵³⁸ Klotz 1999 (1960):165-172

⁵³⁹ Poschman 1997:296

⁵⁴⁰ Birgit Haas 2007:18

⁵⁴¹ “Das Theater ist markiert als Ort der Gleichzeitigkeit verschiedener Stimmen, ein Raum, in dem das Sprechen aus verschiedenen Perspektiven gehört und gesehen wird – und eben diese Vielstimmigkeit begründet sein ästhetisches, sein philosophisches Potential.” Theresia Birkenhauer, ‘Ein Zögern, die Bühne in Besitz zu nehmen’, in: *Texte zur Spielzeit 2002-2003*, hg. vom Schauspielhaus Hamburg, Hamburg 2003, geciteerd in: Storr 2009:60

In hun boek *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater* gebruiken ook Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte veelvuldig het begrip meerstemmigheid, maar ze reserveren dat begrip vooral voor de voorstelling en niet voor de theatertekst zelf.⁵⁴²

Dat geldt voor veel theatertheoretici. In 2012 speelden de Münchner Kammerspiele in de regie van Johan Simons drie stukken van Sarah Kane, *Gesäubert / Gier / 4.48 Psychose*. Recensent Loek Zonneveld noemt met name *Gier* een duistere polyfonie, zonder personages,

“..een spel voor vier stemmen waar geen mensen meer aan de pas lijken te komen maar eerder encyclopedische turven vol verbale terreur, spreekwoordenboeken met communicatieve clichés. Je ziet en hoort in deze duistere polyfonie hoe behendig en gedreven de alleskunnners van Simons’ ensemble zijn in het op de tast zoeken naar halve zinnen en gestamelde woorden.”⁵⁴³

Beschrijvingen van meerstemmigheid in ensceneringen kunnen ons helpen bij het bepalen van wat een meerstemmige theatertekst kan betekenen. Het artikel ‘Stimm-Maskeraden. Zur Politik der Polyphonie’ van Jenny Schrödl is in dat opzicht heel informatief⁵⁴⁴ ook al gaat het alleen over de fysieke stem als onderdeel van een theatervoorstelling. Schrödl laat zien dat de stem in het postdramatische theater een eigen autonome plaats heeft ingenomen als theatraal materiaal, en niet meer alleen functioneert als medium voor de dramatische taal van een personage. Tegelijkertijd blijft de essentiële samenhang van stem en identiteit bestaan. Wanneer Beckett in *Rockaby* of in *Eh Joe* personage en stem uit elkaar haalt, doordat de stem via de luidsprekers klinkt, komt onmiddellijk de vraag naar identiteit op: wie spreekt er hier, en wat is precies de identiteit van het personage?⁵⁴⁵

“Door de combinatie van en de wisseling tussen verschillende manieren van spreken, stempatronen en -citaten binnen het spreken zelf, wordt een meerstemmigheid opgewekt, die de indruk wekt van verschillende identiteitskenmerken en meerdere persoonlijkheden.”⁵⁴⁶

Schrödl noemt dit ‘solistische meerstemmigheid’ omdat de meerstemmigheid van de theatertekst zich dan alleen nog binnen de personages afspeelt. Door allerlei technieken, die we in dit hoofdstuk al voorbij zagen komen, vertegenwoordigt bij het personage iedere stem binnen de meerstemmigheid een karaktereigenschap van één persoon, zonder dat er een leidende of dominante stem is of dat er sprake is van een psychologische eenheid.

Meerstemmigheid lijkt pas werkelijk als zodanig te functioneren wanneer ze niet ondergeschikt gemaakt wordt aan de eenheid van psychologie of identiteit.

Schrödl geeft daarbij de Duitse actrice Sophie Rois als voorbeeld,

“(..) wiens stem eveneens een meerstemmigheid vertoont, wanneer ze zich beweegt tussen verschillende akoestische parameters en registers.”⁵⁴⁷

Deze actrice laat dit met name zien in de voorstellingen van René Pollesch, wiens postdramatische teksten blijkbaar om deze solistische meerstemmigheid vragen.

Binnen het theaterpersonage tast de meerstemmigheid dus de eenheid van de identiteit aan. Schrödl⁵⁴⁸ definieert meerstemmigheid daarmee als een kritische maakstrategie om normatieve opvattingen over identiteit en subject te destabiliseren. In haar opvatting is meerstemmigheid een praktijk van deconstructie, van Bakhtiniaanse hybridizatie. Meerstemmigheid wijst dan op een ander mensbeeld, op het “vloeibare subject”, zoals Kristeva het zou noemen.

“Met de meerstemmigheid wordt identiteit uiteindelijk niet als stabiel en constant, onveranderlijk begrip gepresenteerd, maar eerder als een variabele, een al bestaande of juist nog in wording zijnde categorie (..) veeleer trekt de voortdurende beweging de aandacht.”⁵⁴⁹

⁵⁴² Swyzen & Vanhoutte 2011:6

⁵⁴³ Loek Zonneveld, ‘Duistere polyfonie’, in: *De Groene Amsterdammer*, jrg. 136, nr.8 23 februari 2012, pag.42

⁵⁴⁴ Jenny Schrödl, in: Kreuder & Bachmann & Pfahl & Volz 2012:145-158

⁵⁴⁵ Storr 2009:55 beschrijft deze “Trennung von Optischen und Akustischen”, de scheiding van de stem en het lichaam

⁵⁴⁶ “Durch die Kombination und den Wechsel von diversen Sprechweisen, Stimmustern und –zitate innerhalb eines Sprechakts wird eine Vielstimmigkeit erzeugt, die den Eindruck verschiedener Identitätsmerkmale und mehrere Persönlichkeiten evoziert.”, Jenny Schrödl, in: Kreuder & Bachmann & Pfahl & Volz 2012:146

⁵⁴⁷ “(..) deren Stimme ebenfalls eine Polyphonie aufweist, insofern sie sich zwischen verschiedenen akustischen Parametern und Registern bewegt.”, Jenny Schrödl, in: Kreuder & Bachmann & Pfahl & Volz 2012:147

⁵⁴⁸ Jenny Schrödl, in: Kreuder & Bachmann & Pfahl & Volz 2012:149

⁵⁴⁹ “Mit der Polyphonie wird Identität schliesslich nicht als stabile und konstante, unveränderliche Grösse präsentiert, sondern als variable, im Fluss oder im Werden befindliche Kategorie (..) vielmehr tritt die fortwährende Bewegung in den Vordergrund der Aufmerksamkeit.”, Jenny Schrödl, in: Kreuder & Bachmann & Pfahl & Volz 2012:152

Dit veranderende mensbeeld is ook voor het theaterschrijfproces van belang, zoals ik in het volgende hoofdstuk zal laten zien. Ik noem dit meerstemmige mensbeeld, naar een gangbaar concept in de psychologie, een 'Dialogic Self':

"The dialogical self, far from being a static or fixed identity, is therefore a self in a process of constant movement between different positions in dialogue."⁵⁵⁰

Ook Lehmann gebruikt het begrip meerstemmigheid binnen de encenering en niet als een aspect van de theatertekst. Hij hanteert hiervoor de woorden "polylogue" en "polyglossia", dat laatste als variatie op Bakhtins begrip "heteroglossia". We zien hier het verschijnsel dat Lehmann en anderen meerstemmigheid primair als afbraak en fragmentatie zien. Hij gebruikt hier Kristeva's begrip om het beeld van de autonome maker, "an order centred on one logos", te ondergraven:

"The 'polylogue' (Kristeva) of the new theatre, however, often breaks away from such an order centred on one logos. A disposition of spaces of meaning and sound-spaces develops which is open to multiple uses and which can no longer simply be ascribed to a single organizer or organon – be it an individual or a collective. Rather, it is often a matter of the authentic presence of individual performers, who appear not as mere carriers of an intention external to them – whether this derives from the text or the director."⁵⁵¹

Ook dramaturg Ivo Kuyl noemt dezelfde afbraak en in feite de onhoudbaarheid van eenheid, wanneer hij spreekt over postdramatisch theater⁵⁵²

"In het postdramatische theater daarentegen benadrukt men dat de werkelijkheid objectief onkenbaar is en dat zij pluriform, contradictisch en paradoxaal is. Voor zover er eenheid en waarheid is, worden die geïnterpreteerd als het product van retorische ingrepen die leiden tot de onderdrukking van de schijn, het fragmentarische en het onlogische. Hoe meer de toeschouwer oog krijgt voor de materiele voorwaarden van de betekenisproductie, hoe meer hij zal ontdekken dat bijvoorbeeld de eenheid van rol, speler, personage, stem en lichaam illusoir zijn. Het on gezegde en het ongedachte van de tekst, zoals dit geïncarneerd wordt door zaken als adem, intonatie en articulatie, mimiek en gestiek, ritmering en muzikalisering komen bloot te liggen."

Lehmann benadert de meerstemmigheid als versplintering en niet als multipliciteit, als vermeerdering. Bakhtins meerstemmigheid – en Kristeva's intertekstualiteit, die zich op Bakhtin baseert – verwijzen naar mijn mening niet

naar de versplintering, maar naar de beweging tussen de fragmenten, de dialogische dynamiek, dus eerder op montage en verbanden, dan op isolatie, selectie en fragment. Wanneer we, ook in de theatertekst, naar meerstemmigheid kijken, moeten we ons richten op het ‘meer’ in de meerstemmigheid.

Dat is ook de basis van de hedendaagse derde categorie theaterteksten, die ik als voorbeeld geef van meerstemmigheid. We zien in die teksten bijvoorbeeld een verdubbeling van dramaturgieën (dramatische én postdramatische dramaturgie) en van theaterassen.

Binnen het begrip meerstemmigheid is er altijd weer de vraag naar de eenheid. Dat is ook de veelvuldige kritiek op postdramatische theaterteksten: in hun fragmentatie vormen ze geen eenheid meer en kan er daarom geen betekenis meer aan worden toegekend. Meerstemmigheid zou op die manier relativisme betekenen: door de meervoudigheid zou het niets meer zeggen. Bakhtin stelt zelf, dat zowel relativisme als dogmatisme al het authentiek dialogisme wegmaaien, door het onnodig (relativisme) dan wel onmogelijk (dogmatisme) te maken.⁵⁵³

In mijn ogen is deze spanning tussen eenheid en fragmentatie bijvoorbeeld ook te zien in kunstvakopleidingen, tussen vakmanschap en samenwerking. De neiging van vele opleidingen, ook schrijfopleidingen, is om zich terug te trekken op de pseudo-eenheid van vakmanschap en monodisciplinariteit danwel zich juist te richten op de fragmentatie van interdisciplinariteit.

Eerder noemde ik de filosoof Fred Evans, die in zijn boek *The Multivoiced Body* uit 2008 een nieuw, hedendaags mens- en wereldbeeld beschrijft, waarin eenheid en fragmentatie sámen worden gebracht. Hij doet dat met behulp van Bakhtins meerstemmigheid. In Hoofdstuk I noem ik dat mensbeeld het ‘Polyphonic Self’, of ook wel het uit de psychologie bekende ‘Dialogic Self’.

Het ‘dialogische zelf’ wordt ervaren als een veelvuldig zelf, bestaand uit vele stemmen, waarbij de eenheid wordt gevoeld in de unieke wijze waarop er voortdurend tussen de stemmen bewogen wordt.

⁵⁵⁰ Pollard 2008

⁵⁵¹ Lehmann 2006:32

⁵⁵² Ivo Kuyl, in: Swyzen & Vanhoutte 2011:136

⁵⁵³ Bakhtin PDP:69, door mij geparafraseerd

Wanneer de eenheid van een meerstemmig kunstproduct, in ons geval de theatertekst, wordt bepaald door de dialogische beweging tussen de stemmen, de 'Interplay of voices', dan is die eenheid dus een dynamisch principe. In hun boek over Bakhtin noemen Gary Saul Morson en Caryl Emerson dat de 'eenheid van het proces'.

"True unity of the work is the unity of the dynamic process, not the unity of a finished product, unity of Creative Eventness."⁵⁵⁴

Als de eenheid van de meerstemmige theatertekst een dynamisch proces is, dan is meerstemmigheid een artistieke strategie, een 'theorie van creativiteit'.⁵⁵⁵ Op die manier is de meerstemmigheid van de theatertekst ook te herkennen en te trainen in het theaterschrijfproces, zoals ik in Hoofdstuk III en IV zal laten zien.

De meerstemmigheid van de theatertekst behoort niet tot één specifieke dramaturgie, maar is een wezenskenmerk van iedere theatertekst.

In de meerstemmige theatertekst treden er binnen één tekst verdubbelingen op op vele gebieden zoals

- meerdere theaterassen
- meerdere tekstsoorten
- meerdere tekststijlen en tekstgenres
- meerdere theaterdisciplines
- meerdere teksten
- meerdere dramaturgieën
- meerdere adressanten
- meerdere woordbetekenissen

De eenheid van de meerstemmige theatertekst zit in de beweging tussen de stemmen, in het creatieve proces.

De hedendaagse theaterpraktijk kent vele voorbeelden van meerstemmige theaterteksten. Wanneer Robert Leach de theatertekst van nu beschrijft, noemt hij kenmerken, die wij in dit hoofdstuk al als aspecten van meerstemmigheid zagen:

"So a new kind of play emerges, drama as performance materiaal. Martin Crimp calls for 'each scenario in words – the dialogue – (to) unfold against a district world – a design – which best exposés its irony'. Crimps own plays, and others like *4.48 Psychosis* by Sarah Kane are literally no more than sequences of words, with no speakers identified. These works are teasing, unstable, ironic and self-reflexive. The drama is an exploration in which the audience must make the meanings"⁵⁵⁶

Het ‘onstabiele’ wijst naar Bakhtins ‘unfinalizability’, de ‘ironie’ kwamen we tegen bij de talige meerstemmigheid, en de ‘zelfreflexiviteit’ noemde ik in dit hoofdstuk de stem van de zelfreferentialiteit.

Ik geef nu drie korte voorbeelden van hedendaagse theaterteksten die veel kenmerken laten zien van wat ik de meerstemmige theatertekst noem.

Sarah Kane, 4.48 Psychosis

De theatermonoloog *4.48 Psychosis* uit 2000 wordt door Annette Storr in haar boek *Regieanweisungen* geanalyseerd als voorbeeld voor het moderne theaterschrijven, en in haar beschrijving⁵⁵⁷ komen vele meerstemmige aspecten naar boven:

- Een kernvraag bij deze tekst is voortdurend: “Wie spreekt hier?”, omdat de tekst niet meer automatisch aan een personage verbonden is.⁵⁵⁸ Het is deze vraag, die we ook in de theoretische beschrijving van Hoofdstuk I steeds weer zagen terugkomen.
- Het fictieve personage kent geen eenheid, en als er al sprake is van een personage, gaat het om een verdubbeling. Dat wordt ook duidelijk, door dat menige encenering van *4.48 Psychosis* de tekst verdeelde over vier personen op het toneel of hanteerde als een “partituur voor een vrouwelijke stem”.
- De tekst kent vele verschillende perspectieven, die Storr in haar boek stemmen noemt.
- Ook laat de tekst zich niet vastpinnen op één dramaturgie. Waar de Nederlandse regisseur Thibaud Delpout in 2011 de tekst aanpakte als een well made play, daar wordt het werk door vele regisseurs en theaterwetenschappers gezien als een schoolvoorbeeld van postdramatisch theater.

4.48 Psychosis is een monoloog en juist deze vorm lijkt meerstemmigheid makkelijk te verbeelden dan wel op te roepen. Theaterauteur David van Reybrouck benadrukt de meerstemmigheid van de theatermonoloog:

⁵⁵⁴ Morson & Emerson 1990:258

⁵⁵⁵ Morson & Emerson 1990:257 en Haynes 2013:144

⁵⁵⁶ Leach 2010 (2008):62; cursivering van mij, nc

⁵⁵⁷ Zie Storr 2009:57-61

⁵⁵⁸ Zie bijvoorbeeld ook hoe Theresia Birkenhauer precies deze vraag als uitgangspunt neemt bij de analyse van Heiner Müllers teksten en enceneringen, Birkenhauer 2005:33

“Het genre van de monoloog is mij zo dierbaar omdat het als geen ander de polyfonie van een individu kan laten horen. Elke waarachtige mens is een Corsicaans bergdorp met ruzie, elke mens heeft zijn eigen interne vendetta, elk lichaam gaat gebukt onder een langdurige bloedwraak van verlangens en idealen. In zijn oegenschijnlijke eenvoud is de monoloog daarom een verbijsterend rijk genre.”⁵⁵⁹

De negentiende eeuwse Duitse theaterschrijver en dichter Friedrich Hebbel⁵⁶⁰ zei al dat theatermonologen alleen goed zijn, wanneer ze innerlijke meerstemmigheid en dualisme laten zien.⁵⁶¹

Tegelijkertijd worden monologen vaak niet beschouwd als drama, maar eerder als proza, als een soort “performed short story”, zoals Michelene Wandor het noemt.

“The monologue makes no useful contribution whatsoever to learning how to write drama.”⁵⁶²

Juist doordat de monoloog ook de stem van het vertellende proza laat horen, bevordert het in de theatertekst de verdubbeling van tekstsoorten, en dus de meerstemmigheid.

Het is dan ook niet toevallig dat de theatrale monoloog in het postdramatische theater in opkomst kwam.⁵⁶³ Door het dialogische principe in één personage te tonen, wordt het mogelijk een ‘Dialogic Self’ te laten zien.

In de theatermonoloog *Not I* van Beckett uit 1973 praat het personage (op het toneel alleen te zien als een mond) in de derde persoon *over* zichzelf, alsof ze het over iemand anders heeft – Bakhtins ‘outsideness’. Het lijkt alsof er een tweede stem van buiten bijkomt.

“The discrepancy between the one who speaks and the character on stage is a theme that haunted Beckett throughout his career. This raises the question whether his monologues can be attributed to the character who articulates them, or whether they are rather an alien text improper to this character. Such an assumption means, then, that Beckett’s monologues (...) could not strictly be called monologues, since the character actually discusses, comments on and mostly disagrees with a text coming from elsewhere. (...) Beckett seems to suggest that if a monologue is a play for only one voice, there is no such thing as a monologue.”⁵⁶⁴

Stefan Hertmans, *Kopnaad*

Kopnaad uit 1992 heeft als veelbetekenende ondertitel “Een tekst voor vier stemmen”. Van personages is eigenlijk nauwelijks sprake meer. In het stuk spreekt duidelijk de stem van de intertekstualiteit, aangezien het een

onderdeel is van een drietal theaterteksten waarin Hertmans zich verhoudt tot de ideeën en de teksten van de dichter Friedrich Hölderlin.

Wanneer Hertmans schrijft over zijn eigen theaterteksten⁵⁶⁵ is dat een verademing, omdat hij vanuit de tekst en de schrijver spreekt, en niet primair vanuit de encensering. Hij beschrijft zelf aspecten van zijn stukken, die ik meerstemmig zou noemen.

Zo zegt hij als schrijver te kiezen voor theater juist vanwege de dubbelheid van wat hij noemt de “taalstroming”: in de normale theatertekst kunnen andere stemmen of tekstsoorten ingevoegd worden. In het werk van Hölderlin herkent Hertmans een tweede taal, die eigenlijk vreemd is aan de eigen taal, een taal die in iedere mens de plek verwoordt waarin hij zich altijd uitgesloten voelt, de stem van het onzegbare, die in al onze taaluitingen altijd ook meesprekt. Hertmans geeft deze tweede stem vele namen: het tragische, het schizofrene, de vervreemdende objectiviteit. Ook hierin herkennen we weer Bakhtins ‘Outsideness’.

“door de personages van *Kopnaad* (1992) loopt een stuwende, niet te temmen taal waarin imaginative, ideologie, grote lyriek (in een niet langer individualiseerbare poëtica) en ontwrichtende psychologie de doem lijken te verklanken van de vroege moderniteit: de ontdekking van een vervreemdende objectiviteit.”⁵⁶⁶

Martin Crimp, *Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino*

In het Holland Festival van 2015 was de voorstelling *Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino* te zien in de regie van de Britse regisseuse Katie Mitchell.⁵⁶⁷ - De theatertekst voor die voorstelling werd geschreven door Martin Crimp en is een bewerking van *Phoenician Women*, een tragedie van Euripides. In de tekst wordt de fictionele vertelling van de Griekse tragedie vrij precies gevolgd. Dat maakt deze theatertekst op zich al intertekstueel.

⁵⁵⁹ David van Reybrouck, *Twee monologen*, Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam 2011, p.9

⁵⁶⁰ 1813-1863

⁵⁶¹ Schütte 2002:136

⁵⁶² Wandor 2008A:208

⁵⁶³ Zie Kerkhoven 2002, Jans 2009, Lehmann 1999 en 2004A

⁵⁶⁴ Laurens de Vos, in: Wallace 2006:113

⁵⁶⁵ In: Swyzen & Vanhoutte 2011:171-176

⁵⁶⁶ In: Swyzen & Vanhoutte 2011:172

⁵⁶⁷ Gezien: Amsterdam 21 maart 2015

- In de tekst wordt bovendien voortdurend getoond dát er een verhaal verteld wordt. Door het vertellen te laten zien en horen (personage Jokaste zegt regelmatig: "...zegt Jokaste") ontstaat er een tweede stem, die de representatie ontkracht, en altijd toont dat de tekst óók een vertelling is. Hier klinkt de stem van de zelfreferentialiteit. Doordat de regieaanwijzing uitgesproken wordt (Jokaste: "...zegt Jokaste"), wordt de tekst ook gericht op meerdere adressanten.

- Jokaste blijft een personage, maar verdubbelt zich. In haar teksten klinkt de stem van de vrouw, de stem van de verteller van het verhaal, én een stem die als het ware van buiten (analoog aan Bakhtins 'outsideness') over zichzelf praat.

Het koor van de sfinxen benadrukt in haar teksten de extra stem van de verteller. Het koor dwingt de personages voortdurend hun verhaal nogmaals te beleven door het te vertellen. Het koor souffleert de personages hun tweede 'vertelstem': het koor zegt regelmatig tegen Jokaste, terwijl die spreekt: "...zegt Jokaste".

- Er vindt in het stuk een verdubbeling van dramaturgieën plaats. Binnen de dramatische dramaturgie is een belangrijke ontwikkeling in het verhaal dat de zoon van Kreon sterft. Tegelijkertijd verstrijkt binnen de postdramatische dramaturgie de tijd voor Kreon helemaal niet. De structuur van de vertelling is dat er twee soorten tijd tegelijkertijd plaatsvinden, en daarmee ook twee dramaturgieën.

II.10 Voorstel voor een meerstemmige poëtica van de linguïstische theatertekst

Vanuit het concept van meerstemmigheid heb ik in dit hoofdstuk kenmerken gegeven, die de bouwstenen kunnen zijn van een poëtica van de linguïstische theatertekst. Deze kenmerken zal ik in het volgende hoofdstuk gebruiken om het theaterschrijfproces te beschrijven.

Deze poëtica is, zoals eerder gezegd beschrijvend en niet voorschrijvend. Ze legt bloot welke mogelijke stemmen meespreken in de theatertekst, en door die lijst van stemmen wordt duidelijk wat er verdubbeld wordt in de meerstemmigheid, oftewel: wat het ‘meer’ is in meerstemmigheid.

Het idee dat de theatertekst voorafgaat aan de voorstelling is niet langer houdbaar. Schrijf- en enceneringsproces zijn niet meer te scheiden. Daardoor is in de theatertekst *de stem van de medemaker* te herkennen.

De theatertekst is meer een proces dan een afgerond eindproduct. Het maken of creëren zelf is in de tekst als *de stem van het proces* te herkennen. Deze stem van het proces kan zich ook manifesteren als verwijzend naar het eigen medium, de eigen discipline of het eigen kunstproduct, als *de stem van de zelfreferentialiteit*.

De theatertekst is geen halfproduct, maar ze is wel principieel incompleet en onafgerond. De incomplete theatertekst in dienst van de voorstelling kan heel goed óók nog een autonoom kunstwerk zijn, wanneer we die tekst beschouwen als een supplement ten opzichte van de encenering en vice versa. De combinatie van de theatertekst als autonome eenheid én als incomplete tekst ten dienste van de voorstelling is alleen mogelijk, wanneer we die tekst denken als een supplement, een meerstemmige veelheid, een dubbelproduct.

Wanneer we naar de theatertekst kijken als incompleet dubbelproduct, komen twee stemmen naar boven: *de stem van het genre* en *de stem van de disciplines*.

De linguïstische theatertekst is niet literair in de zin dat ze een afgeronde autonome eenheid is met een vaste literaire kern. Ze is echter juist wel literair wanneer ze zich openstelt voor een scènische praktijk van hybridizatie en deconstructie.

We zien in de theatertekst vier stemmen opdoemen, die dit ‘openstellen voor de scènische praktijk’ bevorderen en ondersteunen: *de stem van de ont dramatisering*, *de stem van de herdramatisering*, *de stem van het talige*, en *de stem van de co-creatie*.

Juist bij de theatertekst zien we literatuur levend aan het werk. De ensce- ningspraktijk toont door zijn voortdurende herinterpretaties van de thea- tertekst hoeveel stemmen die teksten eigenlijk bezitten en hoe artistiek en dus literair deze producten eigenlijk zijn. Daar waar de tekst aan het thea- ter de mogelijkheden geeft om stemmen te verdubbelen en betekenissen te vermeerderen, verhoogt ze daarmee haar literaire gehalte. Wanneer een tekst werkt in het theater, is ze literair.

Juist de theatertekst kenmerkt zich, doordat ze meerdere adressanten kent. Dat kunnen verschillende spreekrichtingen zijn, maar ook theatrale assen. Ook hoofd- en neventekst van een theatertekst hebben verschillende adressanten. Bij de theatertekst treedt vaak een verdubbeling op van adres- santen. Die verdubbeling leidt tot meerstemmigheid van de tekst. De stem- men die daarbij opkomen zijn: *de stem van de representatie, de stem van de presentie, de stem van de zelfreferentialiteit, de stem van de innerlijke criti- cus, en de stem van de zelfreflexiviteit.*

De theatertekst kenmerkt zich door een verdubbeling van dramaturgieën, genres, tekstsoorten, en personages. Met name als gevolg van twee belang- rijke ontwikkelingen, namelijk intermedialiteit en overschrijding van gen- res en disciplines, bezitten hedendaagse teksten een veelvuldige esthetiek. De stemmen die in die verdubbelingen opkomen zijn: *de stem van het per- sonage, de stem van de zelfreferentialiteit, de stem van de innerlijke criticus, de stem van de herinnering, en de stem van de intertekstualiteit.*

In de hedendaagse theaterteksten lijkt een derde categorie teksten zich te ontwikkelen, die, doordat ze zich kenmerken door vermenging en verdub- beling, uitstekend kunnen gelden als basis en voorbeeld van een poëtica van de linguïstische theatertekst.

De linguïstische theatertekst is een hybride artefact dat uit heteroglossia bestaat, een meerslachtige ‘Zwittertext’. Ze is hybride omdat er een voort- durend proces van hybridizatie ontstaat: stemmen (tekstsoorten, stijlen, genres, dramaturgieën, disciplines) komen op, ontstaan en worden ver- dubbeld.

We zien in de hybride theatertekst, naast *de stem van de tekstsoort, de stem van de representatie en de stem van de presentie, de stem van het talige en de stem van de kunstmatigheid* ook nog *de stem van de disciplines* opkomen.

De theatertekst heeft een meervoudig auteurschap. Zoals de veelheid van stemmen en de interplay tussen de stemmen de “eigen stem” van de thea- terauteur bepaalt, zo kan een meervoudig auteurschap zowel ambacht als artistieke expressie in zich bevatten.

Bij een meervoudig auteurschap van de theatertekst zijn externe stemmen (van bijvoorbeeld medemaker, toeschouwer, opdrachtgever, andere teksten,

andere schrijvers) geïnternaliseerd in het schrijfproces en herkenbaar als stemmen in de tekst.

Ook *de stem van de zelfreferentialiteit* en *de stem van het personage* vormen een onderdeel van het meervoudig auteurschap.

De auteur van een theatertekst is op deze manier niet zozeer een rol, maar eerder te zien als een 'relatie' tussen verschillende makers, disciplines, media, en teksten.

Het klinken van de ene tekst in een andere tekst wordt wel intertekstualiteit genoemd, en juist theaterteksten zijn intertekstueel. Door de intertekstualiteit van theaterteksten wordt de eenheid en het afgeronde ervan afgebroken. De grote mate van intertekstualiteit in theaterteksten hangt samen met de eerder genoemde 'unfinalizability' ervan, waardoor ze in voortdurend contact staan met andere teksten en schrijvers, en met het feit dat de theatertekst een hybride dubbelproduct is.

Intertekstualiteit kan optreden als 'polyglossia', letterlijke meertaligheid, en als het verwijzen naar of citeren van andere, reeds bestaande teksten.

Intertekstualiteit kan in de theatertekst ook als constructieprincipe gezien worden.

Dat betekent dat *de stem van de intertekstualiteit* als een stem in het schrijfproces opgevat kan worden.

Intertekstualiteit is in veel tekstkenmerken van de theatertekst te herkennen, zoals participatie, transformatie, tropiek, associatie, stileren, parodie, satire en dialoog.

Bij deze kenmerken zagen we *de stem van zelfreferentialiteit*, *de stem van de assen*, en *de stem van het genre* opkomen. Deze tekstkenmerken leiden allemaal tot verdubbelingen en maken de theatertekst daarmee meerstemmig.

De meerstemmigheid van de theatertekst behoort niet tot één specifieke dramaturgie, maar is een wezenskenmerk van iedere theatertekst.

In de meerstemmigheid treden er verdubbelingen op op vele gebieden:

- meerdere theaterassen
- meerdere tekstsoorten
- meerdere tekststijlen en tekstgenres
- meerdere theaterdisciplines
- meerdere teksten
- meerdere dramaturgieën
- meerdere adressanten
- meerdere woordbetekenissen

De eenheid van de meerstemmige theatertekst zit in de beweging tussen de stemmen, in het creatieve proces. Meerstemmigheid wordt hiermee een theorie van creativiteit.

Voor een meerstemmige poëtica van de linguïstische theatertekst is een passende, nieuwe metafoor nodig om theaterteksten te beschrijven; een metafoor die de beweeglijkheid, het dynamische en procesmatige van de poëtica goed weergeeft.

Teksten voor het dramatische theater worden eigenlijk nog steeds gezien als een afgerond ding, een *identiteit*. De theatertekst probeert de lotgevallen van een hoofdpersoon duidelijk te maken, wat alleen al blijkt uit de talloze stukken met de naam van de hoofdpersoon als titel.

Bij teksten voor het postdramatische theater worden vaak metaforen gebruikt, die op een *ruimte* duiden. Misschien was *In Kolonos*, de Oedipus-bewerking van Claus uit 1986 al een vroege verwijzing naar een nieuwe dramaturgie, en haalde hij daarom de identiteit uit de titel van Sophocles' *Oedipus in Colonos*, en behield hij de ruimte, de plek waar de oude Oedipus sterft.

Hans-Thies Lehmann gebruikte, in navolging van schrijfster Gertrude Stein, het woord 'landschap' om de theatertekst te beschrijven.⁵⁶⁸ Hij gebruikt daarvoor ook wel het woord 'textscape':

"A term that could capture the new variants of text should carry the connotation of the 'spacing' understood in the sense of Derrida's 'espacement': the phonetic materiality, the temporal course, the dispersion in space, the loss of teleology and self-identity. I have chosen the term 'textscape' because it designates at the same time the connection of postdramatic theatre language with the new dramaturgies of the visual and retains the reference to the landscape play."⁵⁶⁹

Bij hun beschrijving van de postdramatische theaterteksten van Elfriede Jelinek zie je bij Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte hetzelfde gebeuren. Zij beschrijven Jelineks teksten met het ruimtelijke begrip 'taalvlakken'.

"Jelinek schrijft 'taalvlakken', polyloge en tegenstrijdige tekstblokken, stemmen die los zijn van individuele sprekers of personages"⁵⁷⁰

Bij de meerstemmige theatertekst, en ook wel bij de derde categorie theater teksten die we in de theaterpraktijk zien ontstaan, lijkt een metafoor te horen, die de beelden 'identiteit' en 'ruimte' verbindt, en dat is *beweging*. De theatertekst in geen afgeronde eenheid die een round character verbeeldt, noch is het een postmodern landschap. De theatertekst is een proces, en 'beweging' is goed geschikt als metafoor voor een proces.

Een theatertekst is een dynamisch artefact, steeds in dialoog met andere teksten, schrijvers en makers; waarin betekenissen nooit vastliggen, maar

voortdurend verschijnen en verdwijnen; waarin vele stemmen met elkaar in strijd zijn en door elkaar heen klinken; kortom: de theatertekst is voortdurend in beweging, en daarmee is zij een toonbeeld van dialogisme.

In het volgende hoofdstuk zullen we deze meerstemmige poëtica van de linguïstische theatertekst inzetten om het schrijfproces van theaterteksten te onderzoeken. Daarbij wordt dat proces beschouwd als een voortdurend bewegen tussen de verschillende stemmen, hetgeen zal leiden tot een herkenbaar theaterschrijfprocesmodel, dat de theaterschrijver in staat stelt meer inzicht te krijgen in zijn of haar eigen schrijfproces. Dat kan het schrijven voor theater versoepelen, versnellen en vernieuwen.

⁵⁶⁸ Dat wordt overgenomen door bijvoorbeeld Nele Wynants, in Swyzen & Vanhoutte 2011:157

⁵⁶⁹ Lehmann 2006:148

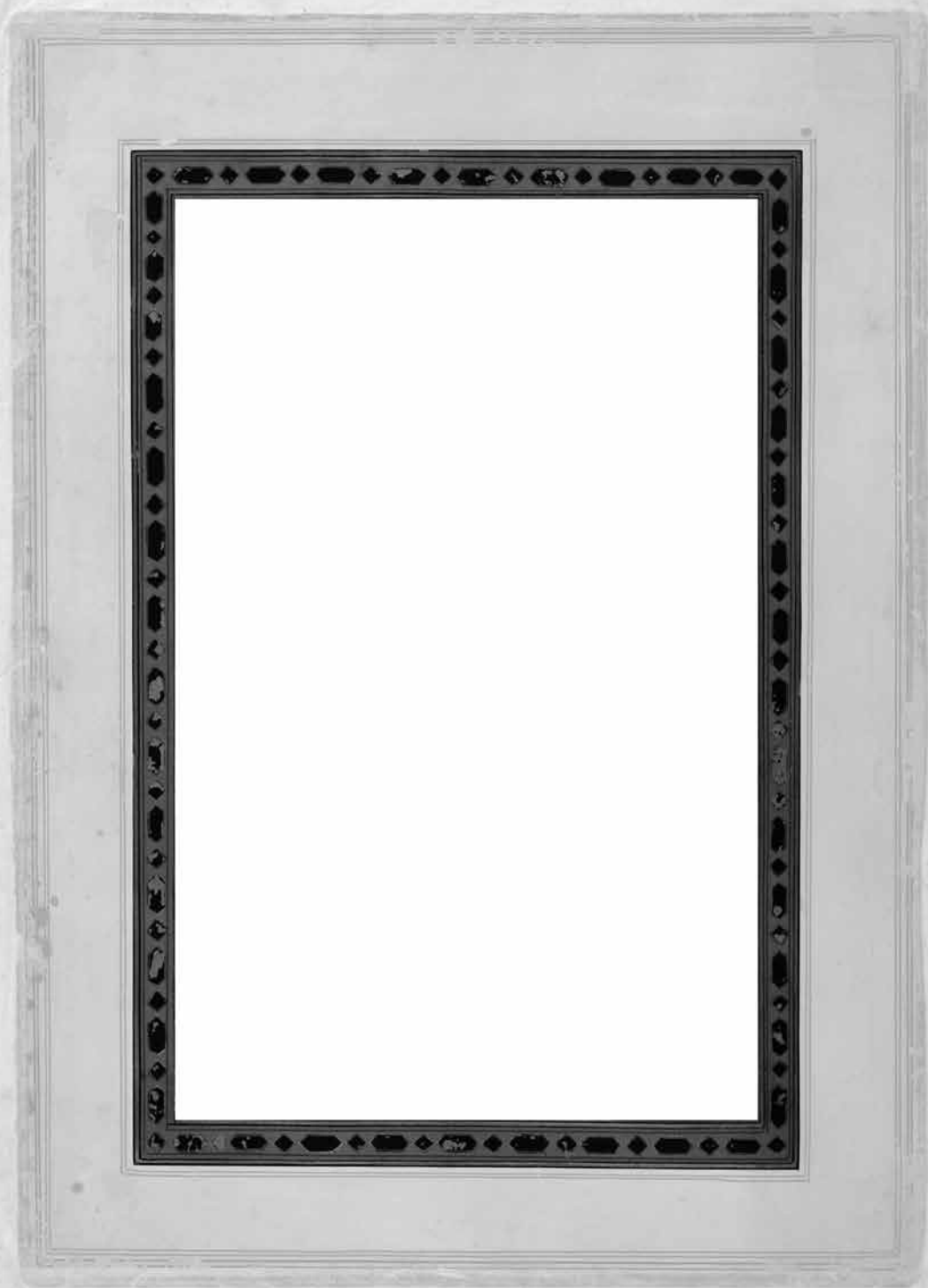
⁵⁷⁰ Swyzen & Vanhoutte 2011:207

STEMMEN IN DE TEKST

II.1 Gaat de theatertekst vooraf aan de voorstelling?	De stem van de medemaker
	De stem van het proces
	De stem van de zelfreferentialiteit
II.2 Is de theatertekst een halfproduct?	De stem van het genre
	De stem van de disciplines
II.3 Is de theatertekst literair?	
	De stem van ont dramatisering
	De stem van (her)dramatisering
	De stem van het talige
	De stem van co-creatie
II.4 Heeft de theatertekst een adressant?	
	De stem van de representatie
	De stem van de presentie
	De stem van de zelfreferentialiteit
	De stem van de innerlijke criticus
	De stem van de zelfreflexiviteit
II.5 Is de theatertekst een tekstsoort?	
	De stem van het personage
	De stem van de zelfreferentialiteit
	De stem van de innerlijke criticus
	De stem van de herinnering
	De stem van de intertekstualiteit

STEMMEN IN DE TEKST

II.6 Is de theatertekst hybride?	De stem van de tekstsoort
	De stem van de representatie
	De stem van de presentie
	De stem van het talige
	De stem van het kunstmatige
	De stem van de discipline
II.7 Heeft de theatertekst een auteur?	De stem van de zelfreferentialiteit
	De stem van het personage
II.8 Is de theatertekst intertextueel?	De stem van het genre
	De stem van de theaterassen
	De stem van de zelfreflerentialiteit
	De stem van de intertekstualiteit



De herberg

Dit mens-zijn is een soort herberg
Elke ochtend weer nieuw bezoek.
Een vreugde, een depressie, een benauwdheid,
een flits van inzicht komt
als een onverwachte gast.
Verwelkom ze; ontvang ze allemaal gastvrij
zelfs als er een menigte verdriet binnenstormt
die met geweld je hele huisraad kort en klein slaat.
Behandel dan toch elke gast met eerbied.
Misschien komt hij de boel ontruimen
om plaats te maken voor extase.....
De donkere gedachte, schaamte, het venijn,
ontmoet ze bij de voordeur met een brede grijns
en vraag ze om erbij te komen zitten.
Wees blij met iedereen die langskomt
de hemel heeft ze stuk voor stuk gestuurd
om jou als raadgever te dienen.

Rumi ⁵⁷¹

⁵⁷¹ Jalal ad-Din Rumi is een 13e-eeuws Iraans dichter (1207-1273)



Het meerstemmige
theaterschrijfproces

“Writing is the product of a multitude of voices”⁵⁷²

Sarah Gendron

In dit hoofdstuk maken we de beweging van product naar proces. Dat is niet vanzelfsprekend. Is het zomaar mogelijk te zeggen tot welke theater teksten bepaalde schrijfprocessen leiden en of soepele schrijfprocessen automatisch kwalitatief hoogwaardige theaterteksten zullen opleveren? Hoewel iedere pedagogie van theaterschrijven daar natuurlijk op gebaseerd is, ligt een directe relatie tussen product en proces niet voor de hand.

De Franse filosoof Gilles Deleuze legt het verband wel, wanneer hij in zijn boek *Différence et Répétition* stelt dat al het vragen naar wat een boek een boek maakt of een tekst een tekst uiteindelijk niets anders is dan de vraag: wat is schrijven?⁵⁷³ De vraag naar het product kan in zijn ogen alleen maar gesteld worden via de vraag naar de activiteit, het proces.

Kan een analyse van het product inzicht geven in het proces, of in het geval van theaterschrijven: moet er eerst een poëtica zijn van de theatertekst als product om dan materiaal te hebben om het schrijfproces van theaterteksten te onderzoeken?

Taalwetenschapper Niels van der Mast verwijst in zijn proefschrift *Woordenwisselingen* naar uitgebreide literatuur, die aantoont dat tegenwoordig erkend wordt dat tekstanalyse (analyse van het product dus) een manier is om inzicht te krijgen in sociale en cognitieve schrijfprocessen. Van der Mast baseert zich met name op *Theories, models and methodology in writing research* van Rijlaarsdam, Van den Berg en Couzijn uit 1996, waar bij 13 van de 34 studies naar schrijfprocessen tekstanalyse als methode van onderzoek is gebruikt.⁵⁷⁴

Wanneer de identiteit van een personage meerstemmig is, of ‘multivocal’ zoals Castagno het in *New Playwriting Strategies* noemt, waarom dan de identiteit van een theaterschrijver niet? Wanneer we in het vorige hoofdstuk zien dat de theatertekst meerstemmig is, waarom zou dat dan niet gelden voor het schrijfproces van zo’n tekst?

Het is van belang het schrijfproces zelf te onderzoeken. Wanneer het mensbeeld verandert en daarmee onze visie op personages, dan betekent dat ook

⁵⁷² Gendron 2008:78

⁵⁷³ geciteerd in: Gendron 2008:65

⁵⁷⁴ Mast 1999:44

wat voor onze blik op de schrijver en de theatermaker en dus voor het artistieke proces, en ja: uiteindelijk ook voor het kunstpedagogische proces.

De meerstemmigheid die we hebben gezien in de poëtica van de linguïstische theatertekst is een afspiegeling van een bepaald mens- en wereldbeeld. Voor Bakhtin is aan iedere stem in een tekst een wereldbeeld verbonden. Hij noemt dat een ‘voice-idea’, een persoonlijk integraal wereldbeeld, dat niet van die ene stem geabstraheerd kan worden. Iedere deelnemer aan een dialogisch proces kan meerdere ‘voice-ideas’ hebben: ieder personage, iedere lezer, iedere toeschouwer, en dus ook iedere schrijver:⁵⁷⁵

“Dostoevsky –to speak paradoxically- thought not in thoughts but in points of view, consciousnesses, voices”⁵⁷⁶

Een artistiek proces is nooit neutraal. Aan ieder schrijfproces en iedere schrijfdidactiek ligt een mens- en wereldbeeld ten grondslag. Wanneer we in dit hoofdstuk het theaterschrijfproces bekijken, gebaseerd op een meerstemmige poëtica van de theatertekst, komen we er niet onderuit om ook de instantie, die het schrijfproces doormaakt of uitvoert, te onderzoeken.

Dit hoofdstuk over het theaterschrijfproces is trechtervormig opgebouwd. Ik zal eerst uitgebreid het meerstemmige of dialogische ‘zelf’ beschrijven in de huidige tijd en cultuur, ook omdat ik van mening ben dat dit mensbeeld zeer actueel is en van grote invloed op hoe mensen tegenwoordig leven, kunst maken en kunsten overdragen.

Vervolgens zal ik me toespitsen op meerstemmigheid binnen creatieve processen, en dan kijken wat die meerstemmigheid specifiek betekent voor het creatieve proces van het schrijven.

Tot slot zal ik een schrijfprocesmodel uit de theorie van sociale en cognitieve schrijfprocessen verbinden met het concept van meerstemmigheid. Dat leidt dan tot een *model voor het theaterschrijfproces*. De stemmen in dat model (opgebouwd uit stemmen die we grotendeels al aantreffen in Hoofdstuk I en II) worden beschreven en binnen dat model geplaatst.

III.1 Het meerstemmige zelf

“(vraag:) Geen ik? Geen identiteit?

(antwoord): Helemaal niet. Maar jij ook niet. Het stabiele ik bestaat niet. Dat is in de westerse filosofie door types als Plato en Descartes verzonnen. Het stabiele ik heeft nooit bestaan, wij zijn nooit subject geweest. Het werkelijke subject is – een beeld van Mikhail Bakhtin, inzake Dostojevski – het polyfone subject. Zo wij al iets zijn, is het een meerstemmig subject. Alle gevoelens zijn gemengde gevoelens, alle gedachten gemengde gedachten.”⁵⁷⁷

Awee Prins

Wanneer we vragen: ‘Wie spreekt hier?’, of bij het schrijfproces ‘Wie schrijft hier?’ is de vraag naar het zelf essentieel. Wie schrijft er eigenlijk? De hersenen? Het lichaam? De ziel? Het innerlijk? En als we het over diegene hebben achter het schrijfproces, spreken we dan van een persoonlijkheid, een subject, een identiteit, een zelf?

In de discussie over het ‘zelf’, dat ik hier als een containerbegrip hanteer, komen verschillende begrippen naar voren: identiteit (daar waar het zelf een bepaalde continuïteit heeft), subject (het hebben van een eigen perspectief op de wereld) en persoon (het hebben van bepaalde eigenschappen of capaciteiten, zoals zelfbewustzijn).⁵⁷⁸

Het zelf is door de eeuwen heen verschillend uitgelegd. Waar bijvoorbeeld kerkvader Augustinus het heeft over God, spreekt Plato over de Ziel, René Descartes over de geest en Daniel Dennett over hersenprocessen.⁵⁷⁹

Hoe verschillend ook, opvallend is dat in al deze gevallen het zelf over het algemeen wel als *eenheid* of als geheel ervaren werd.⁵⁸⁰ Dat gevoel van het zelf als eenheid is in de afgelopen decennia vaak ter discussie gesteld. Filosoof Derek Parfit is daar met zijn boek *Reasons and Persons* uit 1984 een van de eersten in geweest. Voor hem zijn wij allemaal een samenhangende

⁵⁷⁵ Zie Morson & Emerson 1990:237

⁵⁷⁶ Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* 2011(1984):93

⁵⁷⁷ Filosoof, denker des vaderlands, Awee Prins in *De Volkskrant* 24 december 2016, Magazine p. 81

⁵⁷⁸ Dit onderscheid ontleen ik aan *Het ongrijpbare zelf* van filosoof Jacques Bos uit 2013

⁵⁷⁹ Bos 2013:21

⁵⁸⁰ Zie voor deze fenomenologische benadering het boek *Selves* van Galen Strawson uit 2009, zie ook Bos 2013:26

verzameling van losse elkaar opvolgende ‘zelven’. Hij verwijst naar de verlichtingsfilosoof David Hume, die het zelf in de achttiende eeuw al een “bundle of perceptions” noemde.

De historicus Jerrold Seigel verdeelt het zelf in zijn boek *The Ideas of the Self* uit 2005 in drie dimensie’s, die ik in Hoofdstuk I al als stemmen beschreef:

1. de lichamelijke dimensie
2. de dimensie die te maken heeft met onze sociale en culturele interactie
3. de dimensie van reflectiviteit, het vermogen om bewust na te denken over onszelf en de wereld

Seigel beschrijft hoe we geneigd zijn steeds voor één van de drie te kiezen, alsof de anderen niet bestaan. We miskennen de multidimensionaliteit van het zelf, vooral daar waar we de reflectieve dimensie laten prevaleren boven de lichamelijke en de sociale.⁵⁸¹

Een opvatting over de mens als een veelheid van ‘zelven’ is natuurlijk niet uniek. In de ontwikkeling van het Westerse denken over het zelf is binnen de opvatting van de mens als psycho-fysische eenheid steeds een neiging herkenbaar om het zelf op te delen in kleinere eenheden.

Plato maakt al het onderscheid tussen lichaam en ziel, door het Christendom in feite aangescherpt tot een sterfelijk lichaam en een onsterfelijke ziel. Vanaf Thomas van Aquino, die de ziel nadrukkelijk als iets rationeels ziet, komt in die verdelingen van het zelf ook een plek voor het denken. Startend bij Descartes’ ‘Ik denk dus ik ben’ worden geest en denken een onafhankelijk en dominant onderdeel van het zelf. In de Verlichting wordt vervolgens het hele zelf teruggebracht tot de analyserende ratio.

De Engelse romantici van de negentiende eeuw breken weer uit die bijna mechanische opvatting van de ratio als zelf van de mens. Waar zij proberen de poëzie, de droom, de verbeelding en het transcendente weer de ruimte te geven, grijpen ze in feite terug op Plato’s oeridee van de ‘spirit’.⁵⁸²

De ontwikkeling van de opvattingen wat een mens inhoudt en wat het betekent een kunstenaar te zijn gaan daarin gelijk op. Zo wordt vanaf eind negentiende eeuw zowel het zelf als het creatieve proces vaak beschreven als een spagaat tussen spontane persoonlijke handeling en afstandelijk reflecteren,

“the tension between standing apart and being fully involved: that is what makes a writer”,

zegt schrijfster Nadine Gordimer erover.⁵⁸³

Deze humanistische opvatting van het zelf als iets dat *opgebouwd is uit verschillende onderdelen* maar aanvoelt als een eenheid, leidde in de ontwikkeling van de psychoanalyse tot het onderscheid tussen een echt en een onecht of vals zelf.

Binnen deze opvatting wordt iedere vorm van creativiteit, van scheppen een vorm van zelfverlies. De Engelse dichter T.S.Eliot noemde dat een “escape from personality”.

Hoewel het zelf hier nog als een eenheid wordt beschouwd, ontstaat er wel een verdubbeling binnen de persoon van de kunstenaar. Dit is in feite een romantisch concept van de kunstenaar die, los van zijn persoonlijkheid, geheime krachten bezit die het kunstwerk fabriceren.

Dit beeld van romantische verdubbeling, van ‘stille waters diepe gronden’, dat we nog steeds veel in onze Westerse cultuur tegenkomen, bijvoorbeeld als Jekyll and Hyde, als Batman of als Superman, is weliswaar een *verdubbeling* van het zelf, maar er is nog geen sprake van de veelheid of meerstemmigheid van het zelf.

De reden daarvoor is dat er binnen de romantische verdubbeling onderscheid gemaakt wordt tussen het echte zelf, dat schept, en het onechte of valse zelf, dat blijkbaar niet aan scheppen toe komt. Door die hiërarchie wordt het gevoel van eenheid van het zelf weer hersteld. Margaret Atwood beschrijft dit als volgt:

“Where does it come from this notion that the writing self – the self that comes to be thought of as ‘the author’ – is not the same as the one who does the living?”⁵⁸⁴

Vanaf de jaren zeventig van de vorige eeuw is dit humanistische beeld van *eenheid van het zelf*, al dan niet opgedeeld in onderdelen, door poststructuralistische taaltheorie en postmoderne filosofie steeds verder ontmaskerd.

De opvatting van de mens als een meervoudig ‘zelf’ heeft zich in de afgelopen vier decennia in menig onderzoeksgebied genesteld, zowel in de psychologie, sociologie en linguïstiek als in bijvoorbeeld de bedrijfskunde. Vaak komen deze gebieden, inclusief de neurowetenschappen, binnen het zelf tot een opdeling in twee soorten systemen, emotionele en rationele.

⁵⁸¹ Zie ook Bos 2013:92

⁵⁸² Dit globale overzicht van het zelf ontleen ik aan Hunt & Sampson 2006

⁵⁸³ Atwood 2002:29

⁵⁸⁴ Atwood 2002:38

Iedereen herkent daarin natuurlijk de twee strijdende stemmen; een strijd die ook wel ‘The Dual Process’ wordt genoemd.

Neurowetenschapper David Eagleman geeft in zijn recente boek *Incognito* veel aanwijzingen voor de stelling dat er in de hersenen wellicht veel meer dan twee stemmen actief zijn, en bovendien dat die stemmen als een ‘team of rivals’ voortdurend met elkaar in gevecht zijn:

“Just like a good drama, the human brain runs on conflict”⁵⁸⁵

We zagen die *strijd tussen de stemmen* ook in Hoofdstuk I als een van de kenmerken van de meerstemmigheid van Bakhtin en van het begrip *countervoices* van de schrijver Coetzee.

Eagleman geeft als voorbeeld voor meerstemmigheid Freud, die al in 1920 naast het ‘id’, dat voor het instinctieve stond en het ‘ego’ dat meer het realistisch organiserende deel in ons is, een derde stem introduceerde, een dodelijk kritische en moraliserende stem, die hij het ‘superego’ noemde. Ook die stem van de innerlijke criticus zullen we in het theaterschrijfproces verderop nog tegenkomen.

Eagleman doet voor ons onderzoek naar het meerstemmige zelf twee belangrijke observaties.

De eerste is dat alle stemmen op hun heel eigen manier een probleem aanpakken, los van elkaar, letterlijk als een meerstemmigheid. Dat blijkt ook een van de problemen binnen de artificiële intelligentie: de hersenen houden niet op bij één oplossing voor een probleem, maar blijven in verschillende onderdelen aan meerdere oplossingen werken.

In het creativiteitsonderzoek beïnvloedt dat concept dat wat daar de *confluence approach* heet. De confluence approach is “the need for simultaneous multiple components in order for the highest levels of creativity to be achieved.”⁵⁸⁶

We herkennen dat creativiteit vaak verschillende componenten vereist, zoals intellectuele vaardigheden, ambachtelijke skills, emotionele motivatie en persoonlijkheid, maar dat deze componenten los van elkaar aan probleemoplossing doen, is een belangrijke nieuwe bijdrage van Eagleman, en ondersteunt het concept van meerstemmigheid in het zelf én in het creatieve proces.

Ook psycholoog en romanschrijver Charles Fernyhough lijkt hier in zijn boek *The Voices Within; The History and Science of how we talk to Ourselves* op te wijzen, wanneer hij aangeeft dat er in de hersenen een basis gevonden is voor de meerstemmigheid, doordat patronen van interactie aangetroffen zijn tussen verschillende neurale netwerken.⁵⁸⁷ Zo tonen hersenscans van mensen die innerlijke dialogen voeren, dat het gebied verantwoorde-

lijk voor de innerlijke taal⁵⁸⁸ in contact staat met het gebied in de hersenen dat zich bezig houdt met de gedachten over andere mensen.⁵⁸⁹

De tweede observatie van Eagleman is het belang van *tijd* voor de meerstemmigheid in de hersenen. Zoals de rationele stem vaak de belangen op lange termijn probeert te behartigen, zo wil de emotionele stem vervulling van verlangens op dit moment.⁵⁹⁰ Een deel van ons weet dat we dik worden van chocola, maar een ander deel wil de zoetheid op dit moment, “maintenant, tout de suite, heute nog verdomme”, zoals Raymond van het Groenewoud zingt in het lied *Je veux l’amour*.

Die innerlijke strijd in het zelf is terug te vinden in het theater, een medium dat zich in de tijd afspeelt, herkenbaar bij theaterpersonages in hun strijd tussen psychologische beweegredenen (“Waarom doet het personage dit in het algemeen?”) en directe motivatie (“Waarom doet het personage dit nú?”). Deze strijd van innerlijke stemmen in de tijd lijkt ook een weerspiegeling te zijn van de *spanning in het creatieve proces*. In het schrijfproces uit die spanning zich bijvoorbeeld tussen het plannen van het schrijven, de werkelijke schrijfhandeling van het produceren van teksten, en het teruglezen of evalueren.

Bij het theatermaken roept tijdens de repetities de een “Laten we nu gewoon iets gaan doen op de vloer!”, de ander “We moeten eerst weten wat we eigenlijk met deze voorstelling willen zeggen!”, en de derde “Schiet op, we hebben nog maar vier dagen voor de première!”. Een strijd van stemmen, die allemaal even legitiem en waardevol zijn en in verhouding staan tot de tijd van het maken.

Eagleman toont overtuigend aan dat er meer dan twee systemen, componenten of stemmen in de hersenen zijn:

“The brain is full of smaller subsystems that have overlapping domains and take care of coinciding tasks.”⁵⁹¹

⁵⁸⁵ Eagleman 2012:107

⁵⁸⁶ Sternberg 2006 (1999):12

⁵⁸⁷ Fernyhough 2017(2016):114

⁵⁸⁸ de ‘left inferior frontal gyrus’

⁵⁸⁹ de ‘right hemisphere activation’, dichtbij de ‘temporo-parietal junction’

⁵⁹⁰ Met name neurowetenschappers Sam McClure en Jonathan Cohen hebben zich met dit tijdsaspect beziggehouden, zie Eagleman 2012:116

⁵⁹¹ Eagleman 2012:126

Hij geeft als voorbeeld de werking van het geheugen waarbij er meerdere herinneringen over dezelfde gebeurtenis bestaan. Hij laat daarmee zien dat het idee van één geheugen illusie is:

"As with memory, the lesson here is that the brain has evolved multiple, redundant ways of solving problems."⁵⁹²

In de beschrijving van het theaterschrijfproces zal ik dit gegeven hanteren als een onderscheid tussen de stem van de individuele herinnering en de stem van het collectieve geheugen. Bovendien zullen we zien dat een theaterschrijver die voor de input van zijn stukken ook de herinneringen van zijn medemakers gebruikt, in zijn schrijfproces te maken heeft met meerdere geheugens.

Het zelf als veelheid past naadloos in de hedendaagse wereld en cultuur en kan daardoor behulpzaam zijn bij het beschrijven van het actuele creatieve proces en bij het ontwikkelen van een eigentijdse kunstpedagogie.

De Nederlandse filosoof Samuel IJsseling geeft een helder inzicht in het filosofische mens- en wereldbeeld dat achter de meerstemmigheid ligt.

In het prachtige essay 'Het verschil', verschenen in zijn laatste boek *De tijd, het schrift, het verschil*, geeft IJsseling aan dat tegenover de traditionele verheerlijking van de eenheid in deze eeuw de mens juist geconfronteerd wordt met een oneindige veelheid. Naast het feit dat we vele talen spreken (zowel nationale talen als talen van verschillende domeinen) hoort de hedendaagse mens ook vele stemmen, en IJsseling noemt dat letterlijk 'polyfonie':⁵⁹³

"Hij (de hedendaagse mens, nc) luistert naar de stem van zijn geweten maar ook naar die van zijn persoonlijk en maatschappelijk belang, naar de stem van zijn ouders, ook al zijn ze reeds lang geleden gestorven, naar de stem van vrienden, collega's, gedragsdragers en geleerden en vooral naar die van de media, de multimedia. We worden overspoeld met informatie die vaak tegenstrijdig is en altijd polyvalent en polyinterpretabel."⁵⁹⁴

IJsseling, wiens verdienste het is geweest om het postmoderne denken in de Lage Landen geïntroduceerd te hebben, lijkt de stemmen zo te beschrijven dat ze zowel van buiten tot je komen, als een wezenlijk deel uitmaken van je innerlijk. De stem van het geweten bijvoorbeeld is een innerlijke stem, maar staat natuurlijk onder invloed van alle veelstemmige informatie die van buiten tot ons komt of is gekomen.

Dat externe informatie verwordt tot een interne stem is een proces van *internalisering*, dat we in het theaterschrijfproces veel zullen tegenkomen. Externe factoren als publiek, opdrachtgever of medemaker worden tot interne stemmen, die ons tijdens het schrijfproces zeggen wat we zouden kunnen of zouden moeten doen.

De veelstemmigheid maakt ons innerlijk gefragmenteerd, “verbrokkeld” noemt IJsseling dat, en in Hoofdstuk I zagen we al dat het dan heel moeilijk is om bijvoorbeeld als jonge schrijver of maker te zeggen wat je ‘eigen stem’ is, je ‘echte fascinatie’ of je ‘persoonlijke signatuur’.

De Duitse socioloog en cultuurwetenschapper Andreas Reckwitz ziet in deze veelstemmigheid de kern van wat hij het hedendaagse *hybride subject* noemt. Hij heeft fraai de ontwikkeling van dat subject beschreven, en overigens ook later toegepast in een visie op creativiteit.

Reckwitz laat zien hoe vanaf de negentiende eeuw een groot aantal filosofen het autonome subjectsidee (de eenheid van het zelf) probeert te ondergraven, – van Nietzsche en Heidegger tot Wittgenstein en Dewey, culmineerend in Franse poststructuralisten als Foucault en Derrida, die een poging deden om tot een “Dezentrierung des Subjekts” te komen, waarbij het subject niet statisch en vast is, maar haar vorm steeds verandert.⁵⁹⁵ Kern hiervan is wat Reckwitz de *Doppeldeutigkeit* noemt, wat simpelweg betekent dat het subject zichzelf zowel als subject als ook als object kan ervaren of zo benaderd kan worden.

Dit begrip van een meervoudig of hybride subject heeft ook politieke implicaties. In 2007 schreef de Wetenschappelijke Raad van de Regering een rapport waarin de overheid aangeraden wordt niet langer te focussen op een ‘nationale identiteit’, maar op het gegeven dat mensen “een hybride identiteit hebben en dat men dienovereenkomstig het concept van meervoudige identificaties als uitgangspunt moet nemen.”⁵⁹⁶

In zijn boek *Das hybride Subjekt* beschrijft Reckwitz niet alleen hoe de codes en culturen ons voortdurend verschillende signalen geven over wat een mens eigenlijk is of zou moeten zijn, maar dat precies die hybriditeit

⁵⁹² Eagleman 2012:127

⁵⁹³ IJsseling 2015:119

⁵⁹⁴ IJsseling 2015:119

⁵⁹⁵ Reckwitz 2012 (2008) a: 13

⁵⁹⁶ Bart van Haaster, ‘Niemand past in één hokje; Een Bildungsperspectief op burgerschap’, in: *ScienceGuide* 26 februari 2018

het 'zelf' tot een haast performatieve daad maakt: we zijn wat we doen. Ik ben niet mijn geest, mijn lichaam, mijn ziel of een ander vast en stabiel zelf. Ik ben ook niet enkel een verzameling van losse delen of fragmenten. Mijn identiteit ligt niet vast, maar ontstaat eigenlijk door wat ik doe, en verandert dan ook met iedere handeling. We herkennen hierin concepten van filosofe Judith Butler als 'doing gender' en 'doing identity'.

Wanneer we constateren dat de hedendaagse kunstenaar veranderd is, *hybride* is geworden, zoals dat veelvuldig genoemd wordt, dan bedoelen we in de eerste plaats dat hij of zij voortdurend werkt met verschillende media, platformen en disciplines, en in steeds verschillende rollen, bijvoorbeeld van kunstenaar naar onderzoeker naar ondernemer.

Reckwitz' uitleg van hybriditeit wijst er op dat de identiteit van de hybride kunstenaar niet meer vastgepind kan worden, maar ontstaat door wat hij of zij op dat moment doet. Als ik nu trompet speel, *ben* ik trompettist en muzikant, ga ik ermee op toneel staan dan *ben* ik theatermaker, doe ik dat in een transmediaal project, dan *ben* ik ook direct een transmedial storyteller. Wanneer we het creatieve proces van die hybride kunstenaar onderzoeken, dan ligt daar de vraag naar de identiteit van de kunstenaar in besloten. Wat voor maakproces heeft die hybride kunstenaar, en natuurlijk dan ook: hoe moet je hem of haar opleiden?

In Hoofdstuk I heb ik al aangegeven dat waar het kunstvakonderwijs wil opleiden tot hybride kunstenaars die *tóch* hun vakmanschap, hun ambacht en hun eigen 'stem' ontwikkelen, het concept meerstemmigheid wellicht van dienst kan zijn.

De hybride kunstenaar in theater en performance heeft vandaag de dag een praktijk die zich kenmerkt door een grote hoeveelheid verdubbelingen: meerdere disciplines (interdisciplinariteit), meerdere media (transmedialiteit), meerdere makers (co-creatie), en meerdere realiteiten (mixed reality). Deze verdubbelingen beschouw ik als meerdere stemmen in het artistieke proces, waarbinnen de kunstenaar voortdurend in een dynamische beweging schakelt tussen in dit geval disciplines, media, realiteiten en makers.

Reckwitz doet nog een belangrijke constatering. Hij laat zien dat in de uiterst performatieve maatschappij waarin we leven, en in het hedendaagse concept van het hybride, meerstemmige zelf, het niet langer meer primair gaat om zelfexpressie, maar om *zelfenscenering*. Wanneer we bijvoorbeeld op Facebook een bericht zetten, is dat nauwelijks een expressie van wat we voelen of vinden, maar eerder een onderdeel van een heel proces waarin we een beeld van onszelf willen oproepen: we willen graag gevat zijn,

leuke filmpjes posten, en een succesvolle en gelukkige persoon laten zien. Met ieder bericht bouwen en ensceneren we onszelf als een personage. Zoals Reckwitz het in zijn beschrijving van Judith Butler zegt:

“Het subject is zijn eigen enscenering”⁵⁹⁷

Deze focus op zelfenscenering herkennen we in Hoofdstuk I en II in meer aandacht van de kunstenaar voor het proces van het maken, voor de enscenering zelf, of zoals ik het genoemd heb: voor *de stem van de schrijvende, de stem van het proces, en de stem van de zelfreferentialiteit*.

De zelfenscenering doet denken aan het zelf als een verhaal, als een narratieve constructie. Filosofe Hannah Arendt zei al:

“Als u mij vraagt wie ik ben kan ik alleen maar antwoorden met een verhaal.”

In zijn boek *Kritik des Theaters* betoogt dramaturg Bernd Stegemann⁵⁹⁸ dat onze psychische en sociale identiteit tegenwoordig niet zozeer meer ervaren wordt als een statische entiteit, maar als een resultaat van verhalen over onszelf. We weten wat er over ons verteld wordt en zijn erin gaan geloven dat we dat ook werkelijk zijn.

Er worden kenmerken van identiteit door verhalen letterlijk aan ons ‘toegeschreven’, en dat gebeurt bij de verhalen over onszelf en anderen altijd door de taal.⁵⁹⁹

Zo’n narratief zelf, waarbij het zelf eigenlijk als fictiefiguur wordt gezien, raakt aan het Bakhtiniaanse concept van de auteur als personage, of de gelijk-schakeling van auteurs en personages in het maakproces.

Fernyhough verbindt, met behulp van de romans van Samuel Beckett, dit concept van het narratieve zelf direct aan dat van meerstemmigheid:

“We spin narratives about ourselves to make sense of who we are, and those narratives make us simultaneously the author, the narrator and the protagonist of the story. We are the cacophony of our mental voices. We listen to them as well as uttering them; (..)”⁶⁰⁰

⁵⁹⁷ Reckwitz 2012 (2008) a: 88

⁵⁹⁸ Stegemann 2014 (2013):27

⁵⁹⁹ Stegemann 2014 (2013):27

⁶⁰⁰ Fernyhough 2017(2016):97

Recent onderzoek in de ontwikkelingspsychologie en cognitieve wetenschappen ondersteunt het idee van een Bakhtiniaans meervoudig zelf.⁶⁰¹ Er wordt daarbij een duidelijke link gelegd tussen een dialogisch zelf, dat bestaat in verhouding tot en reactie op anderen, en een meervoudig of meerstemmig zelf.

In het eerste hoofdstuk beschreef ik al dat Bakhtins concepten rond meerstemmigheid en dialogisme ook een ‘meerstemmig zelf’ suggereren, of zoals het in de psychologie genoemd wordt: een ‘Dialogic Self’.

De Nederlandse hoogleraar persoonlijkheidsleer Hubert Hermans is een leidende kracht geweest in het koppelen van Bakhtins ideeën over de meerstemmige roman aan een concept van het meerstemmige zelf, van waaruit Hermans vervolgens psychologische theorieën en werkwijzes heeft ontwikkeld.

Hermans wijst erop dat juist het *schakelen* tussen de verschillende onderdelen van ons zelf, tussen de stemmen, het gevoel van eenheid en eigenheid geeft. Die schakeling tussen afzonderlijke stemmen, die Hermans ‘Ik-Posities’ noemt, zonder dat er één stem de baas is of dominant, vormt *het dialogische in het meerstemmige zelf*:

“(..) een dialogisch zelf, opgebouwd uit een dynamische multiplicititeit van relatief autonome Ik-posities waar een persoon tussen schakelt/schommelt, beïnvloed door historische, culturele en institutionele ervaringen en relaties.”⁶⁰²

In hun artikel ‘Bakhtin’s realism and embodiment: Towards a revision of the dialogical self’ leggen James Cresswell & Cor Baerveldt het verband tussen het narratieve zelf en het dialogische zelf, wanneer ze over Hermans zeggen:

“By drawing on Bakhtin’s discussion of the polyphonic novel, he argues that the self is “dialogical” in the sense that it is a narrative construction emergent in intersubjective exchange among interdependent personae that are not marshaled by a single grand-I”⁶⁰³

Wanneer we een mensbeeld nemen als basis van een artistieke praktijk en van een kunstpedagogie, is het van belang een zelf te kiezen dat zowel het fysieke, het sociale als het reflectieve in ons honoreert.

Een meerstemmig zelf lijkt goed aan te sluiten bij het hybride mensbeeld en het hybride kunstenaarschap van deze tijd.

In een meerstemmig zelf is een veelheid aan stemmen te herkennen, die met elkaar in strijd zijn. Die strijd ontstaat ook door een verschillende relatie van stemmen met de tijd. De meerdere stemmen staan los van elkaar en

er is geen leidende of heersende stem. Een deel van de stemmen zijn geïnternaliseerde stemmen van buiten.

In een meerstemmig zelf lijkt eerder sprake van zelfscenering dan van zelfexpressie. Om die reden is er veel aandacht voor de stem van het proces. Een meerstemmig zelf is geen vaste identiteit, eerder een performatief zelf (ik ben wat ik doe) en een narratief zelf (ik ben een verzameling verhalen). In het meerstemmige zelf ontstaat het gevoel van echtheid en eenheid door de unieke, eigen schakeling tussen de stemmen, het dialogisme.

De vraag is nu hoe dit concept van het meerstemmige zelf als hedendaags mensbeeld herkenbaar danwel bruikbaar is in creatieve processen.

⁶⁰¹ Zie bijvoorbeeld Pollard 2008, hoofdstuk 6, Kindle Book 69/4341. Soms wordt het begrip al gebruikt wanneer mensen zich met meerdere gemeenschappen, groepen of praktijken identificeren en vanuit die identificatie dan ook anders gaan handelen. Nobelprijswinnaar en econoom Amartya Sen spreekt in dat geval van het begrip 'meervoudige identiteiten'

⁶⁰² Hubert Hermans, in: Akkerman & Admiraal & Simons & Niessen 2006:466, vertaling van mij, nc.
Zie ook bijvoorbeeld Meijers & Hermans 2018

⁶⁰³ Cresswell & Baerveldt 2011:264

III.2 Creativiteitsprocessen en meerstemmigheid

“There is as much difference between us and ourselves
as there is between us and others”

Michel de Montaigne⁶⁰⁴

De visie op een tekst en onze neiging daarin een eenheid te zoeken lijkt parallel te lopen aan ons idee van kunstenaarschap, op de manier waarop de eenheid en afgerondheid van de tekst correspondeert met de romantische opvatting van één autonome kunstenaar.

Met andere woorden: als de theatertekst als product verandert, verandert dan ook de manier waarop die teksten worden gemaakt? Is het theater-schrijfproces ook meerstemmig en wat houdt dat dan in?

“Goethe zegt zelf dat hij uit verschillende personen bestaat, hij is een veelvoud en dat meende hij werkelijk. Er is bij hem niet één ik. Dat is nu natuurlijk een modieus postmodern thema, maar bij Goethe was het een ervaring, geen theorie.”⁶⁰⁵

Het concept van het meerstemmige zelf als mensbeeld vindt men uitgebreid terug in recent onderzoek naar creatieve processen.⁶⁰⁶

Er bestaat binnen het onderzoek naar kunst en artistiekheid altijd enige schroom om het creatieve proces te onderzoeken. De meest gangbare definitie van creativiteit is op dit moment: “de doelgerichte productie van iets nieuws”.⁶⁰⁷ Tegelijkertijd bestaat er over het creatieve proces een aantal ideeën die het aspect ‘doelgerichtheid’ juist willen vermijden. Het creatieve maakproces dat als ‘doelgericht’ wordt beschreven en geanalyseerd, ontmaskert de romantische mythe van inspiratie en genialiteit, het gevoel dat een kunstwerk je op mysterieuze wijze wordt ingefluisterd of komt aangewaaid.⁶⁰⁸ De teneur is dan snel dat ieder creatief maakproces uniek en daarenboven zo dynamisch is, dat het niet vast te leggen valt in patronen, modellen, schema’s of algemeningen.

Grofweg bestaan er zes manieren om het creatieve proces te onderzoeken.⁶⁰⁹ In deze benaderingen zijn aspecten van het concept van het meerstemmige zelf veelvuldig aan te treffen.

De eerste manier is de *mystieke benadering*.

Deze benadering grijpt terug op de visie van de Griekse filosoof Plato, die

dacht dat creatieve gedachten door een muze werden ingeblazen. We herkennen daar bijvoorbeeld de Japanse Haiku-dichter in, wiens voorbereiding tot het scheppingsproces vooral een persoonlijke is. Hij of zij probeert zich leeg te maken als een holle bamboe, waar het Goddelijke dan vervolgens doorheen kan klinken. Er bestaan schrijfinstructieboeken die speciaal van die benadering uitgaan, zoals *Zaden van een berk; het dichten van haiku en de geestelijke reis* van Clark Strand,⁶¹⁰ en *Wenn die Kraniche Ostwärts ziehen; Haiku-Meditation und Kreatives Schreiben* van Else Müller.⁶¹¹ De Britse schrijver Rudyard Kipling,⁶¹² schrijver van onder andere *The Jungle Book*, noemde het niet god, muze, of leegte, maar 'daemon', een demon in jezelf. Hij zegt:

"When your daemon is in charge, do not think consciously, drift, wait, and obey."⁶¹³

Merk op dat deze mystieke visie, die zo lijkt te passen in de opvatting van de ene autonome kunstenaar, in feite toch spreekt van twee creatieve instanties: de kunstenaar zelf, en naast of buiten hem of haar een demon, een muze of een god, die het creatieve proces letterlijk leven inblaast. Er schijnen twee stemmen aan het werk te zijn. Dat lijkt weinig autonoom. Bovendien is het bijvoorbeeld als schrijver moeilijk om trots te roepen dat die prachtige teksten jouw prestatie waren. Je kreeg ze toch enkel ingefluisterd door 'iemand anders', of was die 'iemand anders' toch een deel van jezelf?

De tweede manier om het creatieve proces te onderzoeken, is de *pragmatische benadering*. Die benadering probeert het creatieve proces zo te beschrijven, dat de creatieve persoon daardoor in staat is het proces verder

⁶⁰⁴ Michel de Montaigne, in: Eagleman 2012:149

⁶⁰⁵ Maarten Doorman: 'Der Mann mit ganz viele Eigenschaften; Interview met Rüdiger Safranski over levenskunstenaar Goethe', in: *De Volkskrant* 6 juni 2015 Sir Edmund p. 8-12, citaat: p.11-12
Zie ook Goethes uitspraak "Mijn werk is dat van een collectief wezen en het draagt de naam Goethe", geciteerd in: Polet 1996 (1993):72

⁶⁰⁶ Sternberg, Robert J. & Lubart, Todd I., 'The Concept of Creativity: Prospects and Paradigms', in: Sternberg (ed.) 2006(1999):3-16

⁶⁰⁷ Zie onder andere Weisberg 1993

⁶⁰⁸ Christophe 2007 (2003):11-23

⁶⁰⁹ Zie voor een overzicht: Sternberg 2006 (1999):3-16

⁶¹⁰ Strand 1998

⁶¹¹ Müller 1999

⁶¹² 1865-1936

⁶¹³ Geciteerd in: Sternberg 2006 (1999):5

te ontwikkelen en te verbeteren. Een bekend voorbeeld hiervan is de Maltese psycholoog Eduard de Bono, die in zijn boek *Six Thinking Hats*⁶¹⁴ zes verschillende soorten van denken onderscheidde als hoeden, die men in het creatieve proces steeds weer op en af kan zetten. De Bono is een voorbeeld van hoe ook in deze benadering vaak het creatieve proces als meerstemmig beschouwd wordt.

Binnen de pragmatische benadering is zo ook de visie ontwikkeld, dat creativiteit in principe bij elk mens aanwezig is, maar geremd wordt door een serie van aannames en waanideeën over zichzelf en zijn of haar kunstenaarschap. Roger von Oech (in *A whack on the side of the head*)⁶¹⁵ en James Adams (in *Conceptual blockbusting*)⁶¹⁶ hebben in de tachtiger jaren aangetoond, dat mensen creatiever worden wanneer ze hun foute aannames over creativiteit weten te herkennen en te ontkrachten.

We zien dat ook hier als het ware twee stemmen aan het werk zijn: die van de creatieve mens zelf én die van zijn waanideeën of aannames over creativiteit, die hem door anderen (familie, docenten, critici, priesters, pers) zijn aangepraat, en als *stem van de mythes* of *stem van de innerlijke criticus* tot interne stem geïnternaliseerd zijn.

Vanuit deze pragmatische benadering is er een aantal schrijfinstructieboeken geschreven, ook specifiek voor het theaterschrijven, zoals *Poetics of the Creative process; An organic practicum to playwriting* van Femi Euba,⁶¹⁷ *Spaces of creation; The creative process of playwriting* van Suzan Zeder en James Hancock,⁶¹⁸ en mijn eigen boek *Het naakte schrijven; Over de mythen van het schrijverschap*.⁶¹⁹

De derde benadering wordt *psychodynamisch* genoemd, en probeert een psychologische verklaring te geven van het creatieve proces. Daarin wordt met name een onderscheid gemaakt tussen het bewuste en het onbewuste deel van het creatieve proces en ook tussen de invloed van de twee hersenhelften, waarop ik eerder al wees. De basis voor deze benadering is gelegd door Graham Wallas in zijn boek *The art of Thought* uit 1926.⁶²⁰ Hij heeft daar voor het eerst het creatieve proces in fases en activiteiten onderverdeeld, die afwisselend bewust en onbewust zijn. Wallas ontwikkelde op basis van de dagboeken van de wiskundige Poincaré zijn zogeheten vierfasenmodel van het creatieve proces, waarbij de eerste en de vierde fase (preparatie en verificatie) bewust en de tweede en derde (incubatie en illuminatie) onbewust zijn. Ook deze benadering wijst hiermee op meerstemmigheid van het creatieve proces.

In de vierde benadering van creativiteitsonderzoek, de *psychometrische*, wordt getracht creativiteit meetbaar te maken door grote aantallen proef-

personen dezelfde opdrachten op papier te laten uitvoeren. Centraal in deze benadering staan de *Torrance Tests of Creative Thinking*, ontwikkeld door de Amerikaanse psycholoog Ellis Paul Torrance.⁶²¹ Een van de criteria waarop de testen worden beoordeeld is de flexibiliteit, beschreven als “the number of different categories of relevant responses”.⁶²² Juist dit begrip lijkt weer te verwijzen naar de manier waarop Eagleman beschrijft dat verschillende delen van de hersenen op verschillende manieren een probleem aanpakken. Overigens bestaat er binnen het veld van creativiteitsonderzoek twijfel of onder andere dit flexibiliteitscriterium wel de mate van creativiteit kan bepalen.⁶²³

De vijfde en zesde manier van creativiteitsonderzoek, de *cognitieve* en de *sociaal-persoonlijke* benadering, onderzoeken beiden de persoonlijke, mentale processen die plaatsvinden wanneer creativiteit in het spel is. Beide zoeken naar variabelen, waarbij de ‘sociaal-persoonlijke’ benadering ook nog de sociaal-culturele aspecten meeneemt in het onderzoek.

De manier waarop ik in dit boek Bakhtins concept van meerstemmigheid koppel aan een cognitief schrijfprocesmodel past binnen deze laatste twee benaderingen.

Binnen het discours over de persoonlijke mentale processen van deze twee benaderingen vormt het onderzoek naar het al dan niet bestaan van een *artistieke persoonlijkheid* een belangrijk deel.

Heeft de artistieke persoonlijkheid iets specifiek, iets eigens? Kunnen we spreken van wezenlijke kenmerken van creatieve mensen, van andere eigenschappen wellicht?

Psycholoog en creativiteitsgoeroe Mihaly Csikszentmihalyi, bekend van het begrip *Flow*, heeft uitgebreid onderzoek gedaan naar gedrags- en persoonlijkheidskenmerken van creatieve mensen. Door middel van talloze interviews met excellente kunstenaars en creatieve wetenschappers komt hij tot

⁶¹⁴ Bono 1999 (1985)

⁶¹⁵ Oech 1983

⁶¹⁶ Adams 1986 (1974)

⁶¹⁷ Euba 2005

⁶¹⁸ Zeder & Hancock 2005

⁶¹⁹ Christophe 2007(2003)

⁶²⁰ Wallas 1926

⁶²¹ Torrance 1974

⁶²² Sternberg 2006 (1999):7

⁶²³ Dat geldt onder andere voor Amabile 1983

een opmerkelijke ontdekking: bij artistieke mensen gaan schijnbaar tegen-gestelde gedachten en handelingen samen:

*"Zij bevatten tegenstrijdige uitersten – ze zijn geen 'enkeling' maar een veelheid."*⁶²⁴

De creatieve mens is bijvoorbeeld chaotisch en uiterst geordend tegelijkertijd. Hij of zij is zeer doelgericht, maar tegelijkertijd in staat geheel zonder plan of doel te associëren. Zo zegt rapper Ali B in een recent interview:

*"Creativiteit bestaat bij de gratie van tegenovergestelden: ik ben net zo serieus als dat ik grappig ben."*⁶²⁵

Er lijkt dus niet zoiets te bestaan als een typisch creatieve karaktertrek – en daarmee een typisch creatief zelf – maar eerder de aanwezigheid van tegen-gestelde eigenschapsparen. Daarmee is de kunstenaar nog niet ziek of schizofreen, maar wellicht wel bijzonder.

Die tegengestelde eigenschapsparen zien we terugkomen in het Bakhtin-iaanse concept van steeds twee strijdende interne stemmen en in de 'team of rivals' van hersenonderzoeker Eagleman.

Zowel bij de rol van creativiteit in de werking van de hersenen als binnen de psychologie komt het concept van het meerstemmige zelf, het 'Dialogic Self' duidelijk naar voren.

In onze hersenen bestaan meerdere stemmen als meerdere personages met meerdere perspectieven. Ons denken is in essentie sociaal en vindt 'dialogisch' plaats.⁶²⁶ Fernyhough noemt dat in *The Voices Within* 'dialogic thinking' en hij definieert dat als een groep van mentale functies in het brein, die afhankelijk zijn van de interplay tussen verschillende perspectieven op de werkelijkheid. En precies die interplay vormt de basis van creativiteit:

*"(..) dialogic thinking seems to be a useful tool for creativity."*⁶²⁷

Kinderen, die innerlijke gesprekken hebben, scoren hoger bij creativiteits-tests⁶²⁸ vermoedelijk omdat hun geest open en beweeglijk blijft. Die 'open-ended quality' van creativiteit is wetenschappelijk moeilijk te begrijpen, maar wellicht te doorgronden wanneer we haar vanuit meerstemmigheid en de 'Dialogic Self' bekijken.

*"Thinking about creativity as a form of dialogic thinking helps us to understand that flexibility. Dialogue is creative."*⁶²⁹

Ook in andere domeinen als bedrijfskunde, organisatiekunde en management is recentelijk sprake van de combinatie tussen creativiteit en meerstemmigheid. Zo laat Christina Ting Fong, assistant-professor organisatiekunde,⁶³⁰ in haar onderzoek zien dat emotionele ambivalentie, wat zij beschrijft als het tegelijkertijd aanwezig zijn van tegengestelde emoties, noodzakelijk is voor creativiteit in individuen en groepen binnen organisatie's. Haar hypothese

"The experience of emotional ambivalence leads to an increased sensitivity to unusual associations."⁶³¹

werd in haar onderzoek met honderd proefpersonen bevestigd.

Jan Buijs, professor in Product Innovatie en Creativiteit,⁶³² wijst erop dat wanneer innovatie als een creatief proces wordt gezien, de leiders ervan gecontroleerde schizofrenen moeten zijn. Hij doelt hier op een meerstemmigheid, waarmee een leider tegelijkertijd verschillende processen beheerst en leidt, en op hetzelfde moment verschillende leiderschapstijlen hanteert:

"The schizophrenic behaviour of the innovation leader is most prominent in the leadership process itself. (...) This leadership demands a great tolerance of ambiguity and paradoxes. (...) That is schizophrenia in *optima forma*: you want to be in control by letting it go!"⁶³³

De meest expliciete uitwerking van het concept van het meervoudige zelf in dit domein is het boek van Maddy Janssens⁶³⁴ en Chris Steyaert,⁶³⁵

⁶²⁴ Csikszentmihalyi 2004 (1996):68, cursief van mij, NC

⁶²⁵ Sara Berkeljon, 'interview met Ali B', in: *Volkskrant* 27 augustus 2011, p.10-15, citaat: p.13

⁶²⁶ Fernyhough 2017(2016):98 -116

⁶²⁷ Fernyhough 2017(2016):107

⁶²⁸ Fernyhough 2017(2016):109

⁶²⁹ Fernyhough 2017(2016):108

⁶³⁰ University of Washington Business School, Management and Organization Department

⁶³¹ Fong 2006:1019

⁶³² Faculty of Industrial Design Engineering, Delft University of Technology

⁶³³ Buijs 2007:208-209

⁶³⁴ Professor onderzoeksgroep 'Personeel & Organisatie', departement Toegepaste Economische Wetenschappen, Katholieke Universiteit Leuven

⁶³⁵ Professor onderzoeksinstituut Entrepreneurship and Small Business Research Institute Stockholm

Meerstemmigheid: organiseren met verschil,⁶³⁶ waarin zij Bakhtins ideeën, gecombineerd met het concept *multipliciteit* van de filosofen Michel Serres, Gilles Deleuze en Félix Guattari gebruiken om tot nieuwe vormen van creatieve organisatie en samenwerking te komen. Zij betogen dat ‘organiseren met verschil’ open vizieren, dialogische samenwerking en politieke betrokkenheid vereist.

Het concept van het meerstemmige zelf wordt in vele creatieve domeinen inmiddels als plausibel beschouwd. De vraag is nu hoe zich dit concept verhoudt tot de specifieke creatieve actie die we ‘schrijven’ noemen, oftewel: wat meerstemmigheid betekent in het schrijfsproces in het algemeen en in het theaterschrijfsproces in het bijzonder.

III.3 Schrijfprocessen en meerstemmigheid

“Writing, like knowledge, is multiple.”⁶³⁷

Sarah Gendron

Waar de kunstenaar in zijn creatieve proces al met meerstemmigheid te maken heeft, lijkt dat voor een schrijver nog eens extra te gelden. Veel schrijvers en denkers geven aan dat de taal, door haar intrinsiek reflectieve karakter, op zich al een afstand schept tot wat we voelen en denken. Bij alle stemmen in ons komt er als schrijver altijd nog een stem bij, die nooit direct kan samenvallen met ons gevoel of onze gedachten.

Schrijfster Margaret Atwood beschrijft het zo:

“As for the artist who are also writers, they are doubles twice times over, for the mere act of writing splits the self into two.”⁶³⁸

Ook filosoof Roland Barthes spreekt van ‘two selves’ in het schrijfproces.⁶³⁹ In de inleiding van diens boek *Het werkelijkheidseffect* beschrijft Jürgen Pieters de auteur met die extra stem als het individu dat uit zichzelf treedt en in contact komt met een gemeenschap van anderen. Hij noemt dat dialogische proces met gevoel voor drama een zielsverhuizing, daar waar ik het meer een stenschakeling of stemverandering zou noemen.⁶⁴⁰

De Franse postmoderne filosoof Gilles Deleuze heeft in talloze variaties beweerd dat er in iedere tekst altijd een tweede stem zit die meesprekt en gehoord wil worden.

Dat het schrijven alleen al een tweede stem toevoegt, is ook te zien door de metafoor die we bij de eigen stem hanteren: we gebruiken het lichamelijke woord ‘stem’, alsof we het niet over schrijven hebben maar over spreken. We willen de illusie wekken van een geschreven taal die de onmiddellijke spontane nabijheid van het spreken heeft.

⁶³⁶ Janssens & Steyaert 2001

⁶³⁷ Gendron 2008:74

⁶³⁸ Atwood 2000:32

⁶³⁹ Barthes 1966:261

⁶⁴⁰ Jürgen Pieters, in Barthes 2004:11

De taal, die op zich al afstand neemt van gevoel en gedachte, omdat ze er nooit mee kan samenvallen, creëert in het schrijfproces een tweede stem, en maakt het daarmee bij uitstek meerstemmig.

Filosoof en historicus Frank Ankersmit beschrijft hoe de taal ons altijd splitst van de echte ervaring, en gebruikt Nietzsches metafoor wanneer die het heeft over

“the prisonhouse of language.”⁶⁴¹

De meerstemmigheid, die gecreëerd wordt doordat de woorden nooit samen kunnen vallen met onze ervaringen, gevoelens en gedachtes, lijkt uit twee stemmen te bestaan: *de stem van het onzegbare* en *de stem van de kunstmatigheid*. In ons willen ervaringen, gevoelens en gedachten uitgesproken en gedeeld worden, en we voelen ook, dat het eigenlijk niet gezegd kan worden. In ons klinkt tegelijkertijd de stem, die talig vorm wil geven, en die weet dat voor iedere vorm een bepaalde mate van kunstmatigheid, van ‘onechtheid’, noodzakelijk is. Deze twee stemmen zullen we in het theaterschrijfproces nog tegenkomen.

Filosoof Jacques Derrida begint zijn tekst *Sauf le Nom (Post Scriptum)* met de constatering dat spreken en schrijven meerdere stemmen vereist:

“Sorry, but more than one, it is always necessary to be more than one in order to speak, several voices are necessary for that..” (..) ⁶⁴²

Dat schrijven vanuit zichzelf al een verdubbeling teweegbrengt is door menig denker en schrijver betoogd. Sarah Gedron⁶⁴³ geeft daar in haar boek *Repetition, Difference, and Knowledge, in the work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze* uit 2008 vele voorbeelden van. Ze komt tot de conclusie:⁶⁴⁴

“Writing is multiple in that every text represents a dialogue between several voices”.

Misschien is het wel, doordat de taal zelf tot een verdubbeling van stemmen leidt, dat juist wanneer schrijvers over hun schrijfproces spreken, ze een splitsing in zichzelf maken tussen degene die leeft en degene die schrijft, zoals bijvoorbeeld de Argentijnse schrijver Jorge Luis Borges dat deed in zijn boek *Borges and I*, of, zoals filosoof Roland Barthes schreef:

“Degene die *sprekt* is niet degene die schrijft en degene die *schrijft* is niet degene die *is*.”⁶⁴⁵

Wanneer Samuel Beckett over zijn eigen schrijfproces sprak, had hij het voortdurend over een duidelijke stem die hij in zichzelf hoorde. Deze stem sprak hem aan en hij ging dan zitten om te luisteren. Dat was voor hem schrijven.

“He faithfully took down what the voice said – and then, he added, of course, he applied his sense of form to the product.”⁶⁴⁶

Maar als dit de stem van Becketts werk is, wie spreekt er dan? Er zijn blijkbaar meerdere stemmen aan het werk. En zoals Wilma Siccama in haar boek *Het waarnemend lichaam; Zintuiglijkheid en representatie bij Beckett en Artaud* duidelijk laat zien, is hier geen sprake van een romantische schaduwkant die met prachtige teksten komt, maar veeleer van een aantal stemmen dat niet precies te lokaliseren is, maar uiteindelijk wel samen de stem van Beckett zelf vormt.

Dichter en criticus David Morley geeft in *The Cambridge Introduction to Creative Writing* vele voorbeelden van schrijvers die de ervaring hebben dat iemand anders in hen aan het werk is.⁶⁴⁷ Zo beschrijft hij bijvoorbeeld het schrijfproces van Margaret Atwood aldus:

“The person and the writer are invisible to each other or they might move between selves, characters of themselves, while they are writing.”⁶⁴⁸

Deze typische verdubbeling door de taal zelf kunnen we ook, met de Nederlandse romanschrijver A.F.Th. van der Heijden, betitelen als beroepsdeformatie.

“Ik denk dat ieder mens min of meer een homo duplex is, met eenzelfde gespletenheid in denken en observeren. Nog afgezien van de morele tweespalt. Je kent het

⁶⁴¹ Ankersmit 2005:4

⁶⁴² Derrida 1995(1993):35

⁶⁴³ Assistant Professor of French Language and Literature, Marquette University in Milwaukee, Wisconsin

⁶⁴⁴ Gendron 2008:74

⁶⁴⁵ geciteerd in Sontag 2002:110

⁶⁴⁶ Dit vertelde Samuel Beckett aan Martin Esslin, geciteerd in Siccama 2000:121

⁶⁴⁷ Morley 2007:148 vv

⁶⁴⁸ Morley 2007:148

beroemde citaat uit *Faust*: ‘Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust.’ Ongetwijfeld lijdt de een meer aan die dubbelheid dan de ander. Misschien is het een beroepsdeformatie bij sommige schrijvers. Ik heb het geloof ik, nogal extreem. Ik weet niet of het een voordeel is.”⁶⁴⁹

Van der Heijden noemt daar zelf als voorbeeld een aforisme bij van de Franse schrijver Alphonse Daudet, die als veertienjarige oprecht huilde over de dood van zijn broertje en tegelijkertijd dacht over de smartelijke uitroep van zijn vader: “Wat goed getroffen van papa, daar zou hij zo het toneel mee op kunnen.”

Schrijvers en overigens ook schrijfstudenten, kunnen deze verdubbeling ervaren alsof ze een gespleten persoonlijkheid hebben, een “mild schizofrenia”, zoals David Morley het noemt. Samuel Beckett spreekt werkelijk over “I” en “Him” in zichzelf:

“I write about myself with the same pencil and in the same exercise book as about him. It is no longer I, but another whose life is just beginning.”

In het artikel ‘De noodzaak van een gespleten persoonlijkheid’,⁶⁵¹ geeft de Nederlandse schrijver Frank Noë aan, dat er een splitsing in het schrijven bestaat tussen een “wijs, deels onbewust schrijfdeel van zichzelf en een maatschappelijk, bewust maar soms ook stekeblind gedeelte.” Hij doet dat naar aanleiding van een zin van Stephen King in diens boek *Over leven en schrijven*.

Meerstemmigheid in het schrijfproces kan ook in de pedagogie van het schrijven ingezet worden, zoals ik in Hoofdstuk IV zal laten zien. Roman- en scenarioschrijver Hanif Kureishi spoort zijn schrijfstudenten bijvoorbeeld aan, om deze verdubbeling, deze tweede stem, in het schrijven op te zoeken. Hij daagt hen uit

“(..) hun slechtste zelf op papier te zetten. Het idee van een ‘tweede’ of ‘schaduw’-ik is natuurlijk al verkend door zulke uiteenlopende schrijvers als Poe, Dostojevski, Stevenson en de Maupassant.”⁶⁵²

Binnen instructieboeken over creatief en literair schrijven wordt deze talige meerstemmigheid tegenwoordig soms gehanteerd. Zo wordt regelmatig het onderscheid gemaakt dat we eerder al zagen, tussen het gebruik van de twee verschillende hersenhelften, waarbij de linker logisch, rationeel en rechtlijnig functioneert en de rechter beeldend, associatief, intuïtief

en emotioneel combinerend te werk gaat.⁶⁵³ Dit onderscheid, in de schrijfwereld geïntroduceerd door Gabriele Rico, vindt men ook terug in de veelgebruikte begrippen ‘creative’ en ‘critical’⁶⁵⁴ Neurobioloog Roger Sperry, die met dit ‘split-brain’-onderzoek de Nobelprijs won, constateerde dat beide hersenhelften niet alleen verschillend functioneren, maar ook ieder een eigen persoonlijkheid creëren met een eigen bewustzijn en eigen vaardigheden en eigenaardigheden.

Voor ons onderzoek naar theaterschrijfprocessen is dit een belangrijke observatie:

iedere stem in ons heeft de karakteristieken van een persoon met eigen ideeën en opvattingen; iedere stem in ons functioneert in het schrijven als een aparte auteur.

Dat sluit niet alleen aan bij wat Sperry hierboven constateert, of wat we zagen bij de ‘confluence approach’ van Eagleman, waarbij iedere stem aan zijn eigen oplossing van het creatieve probleem werkt, maar ook bij Bakhtins eigen uitspraak, dat iedere innerlijke stem een persoonlijkheid in zich draagt.

Ook Fiona Sampson schrijft in haar instructieboek *Poetry Writing* uit 2009 dat iedere stem in het schrijfproces kan worden gezien als een persoon op zich, als een schrijver, en niet alleen maar als een stijlmiddel of een jargon.

“These manners aren’t false; they simply exhibit different aspects of your personality. Each is a *persona*: the expression of some form of personality, in writing organized into a single voice.”⁶⁵⁵

⁶⁴⁹ ‘Als ik blijf schrijven, is het tegen de pijn in’; geschreven antwoorden op vragen van Arjan Peters, verschenen in *Volkskrant* 11 juni 2011

⁶⁵⁰ Beckett, geciteerd in: Morley 2007:148. Datzelfde gold in feite ook voor de schrijver Franz Kafka. Cixous schreef: “You may know Kafka was two people and sometimes addresses himself as “thou”, as did Leonardo da Vinci”, Cixous 1993:5

⁶⁵¹ in: *Schrijven Magazine* 2013, nr.6, p.5

⁶⁵² Kureishi 2003:257

⁶⁵³ Christophe 2003:126 vv

⁶⁵⁴ Downs & Russin 2004:91. Instructieboeken over schrijven spiegelen die meerstemmigheid bij de schrijver vaak met die van de lezer of het publiek. Zo schrijft bijvoorbeeld Julian Friedman in zijn boek over scenarioschrijven, dat je drie verschillende stemmen moet hebben als schrijver omdat je het publiek op drie verschillende manieren wil raken: in de buik, in het hart en in het hoofd, Friedman 1999 (1995):36-37

⁶⁵⁵ Sampson 2009:30

De psychologen Hubert Hermans en Harry Kempen noemen de stemmen in het 'Dialogic Self' ook expliciet auteurs.⁶⁵⁶

"it permits the one and the same individual to live in a multiplicity of worlds with each world having its own author telling a story relatively independent of the authors of the other worlds. Moreover, at times the several authors, may enter into dialogue with each other."

En juist doordat iedereen die stemmen als auteurs in zich heeft, is de schrijver in staat een meerstemmige tekst in de lezer te laten weerklinken.

"The polyphonic nature of our inner speech makes it possible for writers to 'play' their multi-voiced compositions in our minds, allowing us safely to explore the boundaries of the self."⁶⁵⁷

Wanneer de meerstemmigheid van de kunstenaar in het schrijven nog eens verdubbeld wordt, wat betekent dat dan voor het schrijven van theaterteksten? Is daar de dubbelheid ook aanwezig en hoe kunnen we die in theater teksten herkennen of zelfs bevorderen? Op welke manier kunnen we het theaterschrijfproces op basis van meerstemmigheid beschrijven, versoepe len en versnellen?

III.4 Een meerstemmig theaterschrijfproces

“Don’t forget you’re many.”⁶⁵⁸

Hanif Kureishi

In dit hoofdstuk geef ik een schematische, modelmatige weergave van het theaterschrijfproces, door een schrijfprocesmodel te gebruiken van twee Amerikaanse linguïsten, Linda Flower en John Hayes, dat al veelvuldig gehanteerd wordt bij het beschrijven, analyseren en trainen van creatieve schrijfprocessen.

In feite probeer ik, door het model van Flower & Hayes te verbinden aan het concept van meerstemmigheid, tot een theaterschrijfprocesmodel te komen, in de traditie van de ‘modeling of writing processes’, dat al sinds de zeventiger jaren van de vorige eeuw in gebruik is om schrijfprocessen te versoepelen en te versnellen.

Modeling wordt door John Hayes zelf omschreven als “Identifying the parts of a process” en “specifying how the parts work together”.⁶⁵⁹ Deze twee kernaspecten van ‘modeling’ gebruik ik ook in dit hoofdstuk. De onderdelen van het schrijfproces zijn bij mij de stemmen (III.5), en de samenwerking tussen de onderdelen van het schrijfproces bespreek ik in Hoofdstuk III.6 *Zigzag in het theaterschrijfproces*.

Mijn schematische weergave van het theaterschrijfproces beschrijft een krachtsysteem, een dynamisch proces van een ‘interplay of voices’, en daarmee is het de afbeelding van een schrijvende activiteit. Let wel: er is niet een zelf dat aan dit schrijfproces voorafgaat of er los van staat. De auteur (de schrijvende) licht op uit de activiteit, uit het schrijven.⁶⁶⁰

⁶⁵⁶ geciteerd in: Renedo 2010:12.9

⁶⁵⁷ Fernyhough 2017(2016):114

⁶⁵⁸ Eerste schrijftip van scenario- en romanschrijver Hanif Kureishi aan zijn schrijfstudenten, in: Kureishi 2003:258

⁶⁵⁹ In de Keynotelezing ‘Modeling and Remodeling Writing’ van John Hayes op de SIG Writing-conferentie, Porto 12 juli 2012. SIG Writing is de Special Interest Group van de European Association for Research in Learning and Instruction (EARLI)

⁶⁶⁰ Gebaseerd op Merleau-Ponty’s opvatting over ‘perception’ zegt Evans 2008:122 terecht: We zijn eerder een activiteit dan een subject dat éérs bestaat en dan pas handelt

Waar het proces centraal staat, zijn de kunstvakopleidingen genoemd naar de activiteit en niet naar degene die de activiteit uitvoert. De opleiding ‘Writing for Performance’ heet niet ‘Writer for Performance’; we spreken van de schrijfopleiding, niet van de schrijversopleiding.

III.4.1 Het schrijfprocesmodel van Flower & Hayes 1980

“Het voelt als iets wat je allang wist, maar waarvan je nog niet wist dat je het wist.

Soms heb je het gevoel van een déjà vu. Dat is schrijven. Ik heb nooit een plot, ik heb geen schema. Ik wil weten wat er gebeurt. Maar ik weet niet waarom. Ik heb een hekel aan het beginnen. Ik haat het proces”

Dennis Potter, theater- en scenarioschrijver⁶⁶¹

Veel schrijfdocenten presenteren aan hun studenten of cursisten het schrijfproces als een chronologisch proces: eerst bedenken je personages, kies je een thema en dokter je een verhaal uit, daarna ga je schrijven, en vervolgens lees je het geheel terug en herschrijf je het. Een lineair proces dus van achtereenvolgens plannen, schrijven en herschrijven. Schrijfboeken, en vooral scenarioschrijfboeken, zijn vrijwel zonder uitzondering gebaseerd op dit concept van een lineair schrijfproces.

Ook de eerste generatie schrijfprocesonderzoekers in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw gingen hier van uit. Zij onderzochten vooral het schrijfproces van beschouwend schrijven (een nota of artikel) en kwamen vanuit dat lineaire concept tot wat ik eerder ‘productpedagogie’ heb genoemd: je hoopt het schrijfproces te verbeteren door te benoemen hoe een goede nota of een goed artikel in elkaar zit.

De volgende generatie schrijfonderzoekers, waaronder Lester Faigley, Sondra Perl, Linda Flower en John Hayes, constateerden in de jaren tachtig van de vorige eeuw dat schrijvers niet zozeer lineair te werk gaan, maar eerder recursief.⁶⁶² Activiteiten als plannen, schrijven en herschrijven wisselen elkaar tijdens het schrijven voortdurend af.

Een opmerking als die van Dennis Potter hierboven, dat hij schrijft om erachter te komen welke kant het verhaal op gaat, laat bijvoorbeeld een schrijfproces zien, dat helemaal niet zo lineair verloopt als het door schrijfdocenten en instructieliteratuur gepresenteerd wordt.

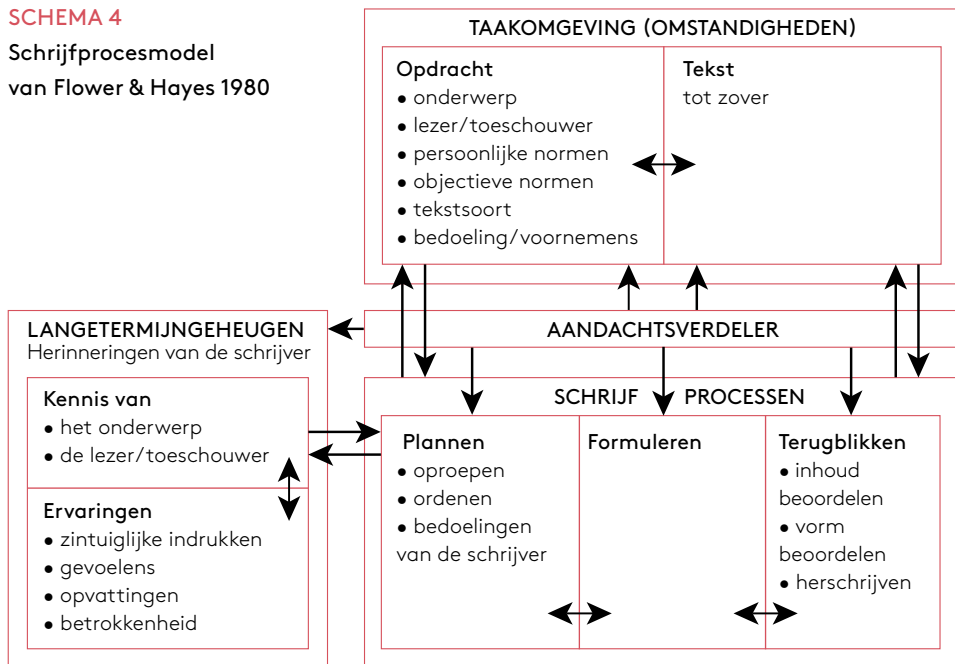
Het lijkt er veel op dat plannen, schrijven en herschrijven wel plaatsvinden, maar niet keurig achter elkaar in deze volgorde. Het gaat kriskras door elkaar heen, steeds weer razendsnel verspringend van het een naar het ander.

De auteur leest ergens een zin die hij of zij mooi vindt, krijgt daardoor een idee voor een personage, schrijft de zin over, maar herschrijft hem alvast omdat hij dan beter klinkt; terwijl de schrijver de herschreven zin overleest, verandert zijn of haar idee voor het personage en het verhaal. Dit niet-lineaire proces, waarbij de onderdelen van het schrijfproces door elkaar heen lopen en net zo goed niet kunnen starten met plannen, wordt een recursief schrijfproces genoemd.

Linda Flower en John Hayes troffen dit recursieve schrijfproces aan in hun uitgebreide onderzoek naar hoe ervaren schrijvers te werk gaan. Toen ze probeerden te beschrijven wat er in zo'n verspringend, recursief proces eigenlijk gebeurt, kwamen ze tot het volgende schrijfprocesmodel:⁶⁶³

SCHEMA 4

Schrijfprocesmodel van Flower & Hayes 1980



⁶⁶¹ Dennis Potter, *Potter on Potter*, (interviews door Graham Fuller), Faber and Faber, Londen 1994

⁶⁶² Janssen 1991:14; Ook recent schrijfprocesonderzoek bevestigt dit: "The research literature clearly shows that planning, translating, and reviewing do not occur in a linear sequence in text production; rather, they occur and reoccur in complex patterns through prewriting, first draft, and subsequent draft or revision phases of composition", Kellogg 2006:391

⁶⁶³ Gepubliceerd in: Hayes & Flower 1980; de vertaling komt uit Bokhoven 1999:42-48. Zie voor een uitgebreidere beschrijving van dit schrijfprocesmodel: Moosmann, 2007:141-164, Bokhoven 1999:42-48, Janssen, 1991:13-41 en Hayes 1996

Dit schrijfprocesmodel van 1980, berustend op onderzoek naar beschouwend schrijven, is daarna veel gebruikt voor creatief schrijven⁶⁶⁴ en ook speciaal voor het schrijven voor theater.⁶⁶⁵ Op de BA-opleiding 'Writing for Performance' van HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht vormt het model al vanaf de start in 1992 de basis van de didactiek en het curriculum.⁶⁶⁶

De onderdelen 'plannen', 'schrijven' en 'herschrijven' staan in het blok rechtsonder in het model. Vanuit die drie onderdelen schakelt de schrijver regelmatig even naar het lange termijngeheugen (het blok links) voor anekdotes en beelden, woorden en weetjes, en ook naar de opdrachten die hij of zij zichzelf heeft opgelegd (het blok boven). Dat opdrachtblok bevat de opdracht van buiten – bijvoorbeeld: schrijf een theaterstuk voor jongeren van acht tot twaalf jaar voor de kleine zaal met maximaal drie personages -, maar ook de persoonlijke normen van de schrijver.

In dit schrijfprocesmodel gaat het niet zozeer om de onderdelen als wel om de pijlen die er tussen die onderdelen staan. Het blijkt dat bij ervaren schrijvers niet één van de onderdelen of blokken geweldig ontwikkeld is, maar dat het schakelen tussen de onderdelen snel en voortdurend plaatsvindt. Dit schakelen is een soort razendsnel surfen van onderdeel naar onderdeel.

Wanneer iemand bij het schrijven geblokkeerd raakt, of zelfs wanneer iemand aan het writer's block lijdt, is er niets anders aan de hand dan dat hij of zij vastzit in een van de onderdelen van het schrijfproces en niet meer kan schakelen of surfen naar een ander onderdeel.

Iedereen kent daarvan voorbeelden uit het eigen schrijfproces. Er zijn schrijvers die zodra ze tijdens het werk in hun geheugen duiken, daar nauwelijks meer uit komen en zwelgen in hun herinnering. Het vergaat hun zoals de persoon die tijdens het opruimen van zijn kamer een doos oude brieven en foto's vindt, waar hij drie uur later nog in verdiept is, zodat van opruimen geen sprake meer is.

Een ander voorbeeld is het juk van de opdracht, die ons schrijven lamlegt. We komen niet tot schrijven omdat we voortdurend blijven denken aan de opdracht die ons gesteld is. Ook tijdens het schrijven bezoedelt de opdracht dan onze blik. De opdracht is bijvoorbeeld een sollicitatiebrief; dat mag tijdens het schrijven niet ineens een scheldmonoloog blijken te worden. Geobsedeerd door de opdracht zien we de werking en mogelijkheden niet van dat wat we wél geschreven hebben, en constateren slechts waarin de tekst níet voldaan heeft aan wat we onszelf opgelegd hadden.⁶⁶⁷

Dit schrijfprocesmodel geeft niet het verloop aan van een ideaal schrijfproces, maar is een weergave van alle in het proces werkzame ingrediënten en geeft mogelijkheden om te beschrijven hoe er in een schrijfproces tussen deze ingrediënten bewogen en geschakeld wordt.

In Hoofdstuk IV zullen we zien, dat het ontwikkelen, versoepelen en versnellen van een schrijfproces, toch de basis van iedere schrijfdidactiek, mogelijk wordt gemaakt door een gerichte training in het schakelen tussen ingrediënten en blokken.

III.4.2 Het theaterschrijfproces als schrijfprocesmodel

“The process of dramatic writing is not a science.”⁶⁶⁸

Richard Toscan

Wanneer we dit schrijfprocesmodel willen hanteren bij het schrijven voor theater, moeten we het op zo’n manier aanpassen dat de aspecten van de poëtica van de linguïstische theatertekst erin te herkennen zijn, dat we de stemmen die opkwamen bij het beschrijven van die poëtica en de onderliggende theorie erin verwerken, en dat het de kenmerken van een meerstemmig creatief maakproces en het mensbeeld van de ‘Dialogic Self’ honoreert.

Internaliseren van externe stemmen

Het schrijfprocesmodel van Flower & Hayes gaat uit van een individueel schrijfproces en auteurschap, en verwijst in de verschillende ingrediënten ook niet naar de invloed van anderen op het schrijfproces. Juist het schrijven van theater heeft zoals we zagen een meerstemmig auteurschap, waarin het creëren van theaterteksten veelal in co-creatie plaatsvindt.

Flower en Hayes hebben zelf veelvuldig aangegeven, dat het sociale aspect in hun model uit 1980 ontbreekt. Bakhtin heeft laten zien dat de productie van taal altijd door sociale omstandigheden bepaald wordt, waardoor teksten juist meerstemmig worden.

⁶⁶⁴ Witteveen 2006, en Christophe, ‘Writing as a reaction: a postmodern view to writing and the pedagogy of writing’ in: Haslinger & Treichel (red.) 2006:207-224

⁶⁶⁵ Bokhoven 1999, Christophe 2007

⁶⁶⁶ Binnen de HKU is het schrijfprocesmodel ook aangepast voor creatieve maakprocessen met andere disciplines en media. Op die manier wordt het gebruikt bij de Master Kunsteducatie en bij diverse BA-programma’s op verschillende Schools van de HKU

⁶⁶⁷ De beschrijving van het schrijfprocesmodel van Flower & Hayes 1980 ontleen ik aan Christophe 2007(2003):29-31

⁶⁶⁸ Toscan 2011, iKindle book, Chapter 41

Het sociale aspect van het schrijven is een stem in of tijdens het schrijfproces, waarvan de auteur zich in meer of mindere mate bewust is.

Kenmerk van het theaterschrijven is dat het schrijfproces ervan bij uitstek een co-creatief proces is, waarin samengewerkt wordt met een groot aantal partijen zoals medemaker, medeschrijver, opdrachtgever, en toeschouwer.

Al die externe stemmen, juist bij de theaterschrijver in zo groten getale aanwezig, worden geïnternaliseerd tot interne stemmen, en op die manier kan de samenwerking, de co-creatie en het meervoudig auteurschap in het theaterschrijfprocesmodel opgenomen worden, terwijl dat proces toch individueel blijft.

Dat internaliseren van externe elementen tot interne stemmen is een proces dat ook in de psychologie van de ‘Dialogic Self’ wordt genoemd.

“Drawing upon Lakoff and Johnson (...) this metaphorical positioning is mapped onto the mind – the metaphorical positioning is internalized. That is, personae (including the likes of parents, teachers, mentors, friends, and so on) are incorporated into the psyche and constitute an intra-psychic population of characters, and these engage in inter-subjective exchange.”⁶⁶⁹

Psycholoog Fernyhough beschrijft hoe een mens juist door het internaliseren van externe dialoog, innerlijke stemmen (‘Inner speech’) ontwikkelt en daarmee meerstemmigheid.⁶⁷⁰

Dit proces van internalisering raakt aan het concept van Bakhtins ‘Outsideness’. In dit proces, waarin de schrijver zich ten opzichte van zichzelf tot een buitenstaander maakt en zich precies daardoor met de wereld verbindt, lijken twee bewegingen plaats te vinden. Aan de ene kant neemt de auteur afstand van zichzelf en zijn materiaal en kijkt naar zichzelf als naar een ander. Aan de andere kant maakt hij stemmen van buiten tot zijn eigen stemmen.⁶⁷² De stem van de ander wordt door de auteur geïnternaliseerd tot een van de stemmen in zijn schrijfproces. Dat kan de stem van de medemakers zijn, de stem van de opdrachtgever of bijvoorbeeld de stem van het publiek. In de ingrediënten van het theaterschrijfproces zullen we de geïnternaliseerde stemmen tegenkomen in de blokken van het schrijfproces.

Stemmen uit het theaterschrijfproces

Wanneer we het schrijfprocesmodel van Flower & Hayes specifiek geschikt willen maken voor theaterschrijven, dan moeten in het model de stemmen verwerkt worden, die opgekomen zijn in de bespreking van Bakhtins theo-

retische begrippen rond meerstemmigheid (Hoofdstuk I)⁶⁷³ en in de meerstemmige poëtica van de linguïstische theatertekst (Hoofdstuk II).⁶⁷⁴

De typische theaterschrijfstemmen, die opkwamen en weerklonken zijn:

- Op het niveau van stemmen op toneel:

De stem van het personage, de stem van de verteller

- Op het niveau van de samenwerking

De stem van de medemaker, de stem van het sociale veld, de stem van co-creatie

- Op het niveau van het materiaal en de stijl

De stem van het genre, de stem van de tekstsoort, de stem van de discipline, de stem van het talige, de stem van het kunstmatige, de stem van vernietiging

- Op het niveau van de dramaturgie:

De stem van de ontdramatisering, de stem van de (her)dramatisering, de stem van de representatie, de stem van de presentie, de stem van de theaterassen

- Op het niveau van andere teksten en bronnen:

De stem van de herinnering, de stem van de intertekstualiteit

- Op het niveau van het schrijfproces:

De stem van het proces, de stem van de schrijvende, de stem van de onpersoonlijke schrijver, de stem van de zelfreferentialiteit, de stem van de zelfreflexiviteit, de stem van de innerlijke criticus

Deze stemmen heb ik in de verschillende blokken van het schrijfprocesmodel van Flower & Hayes gezet, daar waar ze mijns inziens pasten bij de ingrediënten uit het model.

Strijdende stemmenparen

Het concept van de mens als meerstemmig en meervoudig zelf wordt door neurowetenschapper Eagleman geradicaliseerd door zijn metafoor van de *strijd*: de hersenen zijn een ‘team of rivals’. Dit geeft aan dat er strijd is tussen

⁶⁶⁹ Hermans en Kempen 1993:85

⁶⁷⁰ Zie: Fernyhough 2017(2016):99

⁶⁷¹ Zie Hoofdstuk I

⁶⁷² zoals we in Hoofdstuk I.1 al zagen

⁶⁷³ Schema 2

⁶⁷⁴ Schema 3

de stemmen, dat er stemmen dominant zijn en andere onderdrukt worden, maar dat die strijd in de meerstemmigheid ook noodzakelijk is om problemen op verschillende manieren simultaan te kunnen aanpakken.

Bakhtin heeft het niet direct over een strijd, maar wel over “contending voices” en over “innerlijke polemiek”.⁶⁷⁵

De tweeledigheid van stemmen is de kern van de meerstemmige theater-schrijver, analoog aan wat Bakhtin zo prachtig over romanschrijver Dostoevsky zegt:

“In every voice he could hear two contending voices, in every expression a crack, and the readiness to go over immediately to another contradictory expression; in every gesture he detected confidence and lack of confidence simultaneously; he perceived the profound ambiguity, even multiple ambiguity, of every phenomenon.”⁶⁷⁶

We zagen dat de meerstemmigheid van het creatieve proces zich onder andere manifesteert in paren van twee tegengestelde, strijdende stemmen. Schrijver J.M.Coetzee spreekt van ‘countervoices’,⁶⁷⁷ en Eagleman dus van een ‘team of rivals’.

Ook in de psychologie van de ‘Dialogical Self’ wordt de dialoog tussen de stemmen vaak als een strijd tussen steeds twee stemmen gezien, die in juxtapositie tegenover elkaar staan.⁶⁷⁸

Psycholoog Hubert Hermans stelt, dat juist de strijd tussen de stemmenparen leidt tot retorische strategieën.⁶⁷⁹ Op het gebied van het creatieve maakproces geeft die strijd dus de mogelijkheid om tot vorm en vormkeuzes te komen.

Daar waar filosofe Julia Kristeva het schrijfproces in onderstaand citaat benoemt als “tegengestelde bewegingen”, refereert ze mijns inziens ook aan die strijdende stemmenparen. Kristeva zegt:

“(..) de schrijver is een ‘subject in ontwikkeling’, een carnival, een polyfonie, zonder het vooruitzicht op een mogelijke verzoening tussen al die tegengestelde bewegingen, een niet-aflatend verzet.”⁶⁸⁰

Schrijfster en theatermaakster Josephine Machon noemt in haar boek (*Syn aesthetics; Redefining Visceral Performance* uit 2009 de hedendaagse theatertekst een ‘playtext’. In het schrijfproces van dat soort teksten lijkt ze ook op die strijdende stemmen te wijzen, wanneer ze spreekt over ‘resistance strategies’ in het theaterschrijfproces.

“..interweave diverse linguistic registers, shaping them within or around dance, signing, music and design, ensuring these elements exist in the very substance of the playtext. They demonstrate that playwriting can be perceived as a physicalized practice in itself, with an indefinable nature and inherent resistance strategies.”⁶⁸¹

Filosoof Fred Evans haalt Judith Butler aan, om deze resistance niet alleen psychologisch, maar ook performatief te beschrijven.⁶⁸²

Het kind heeft de kracht en de vaardigheid om zich aan te passen en te houden van wie ze afhankelijk is, en daaruit bouwt zich het ego en het subject. Maar tegelijkertijd creëert dit proces de innerlijke weerstand tegen het ego en wil de kracht zich verzetten tegen het subject.

“The subject is simultaneously “inaugurated” and turned against itself., desiring its own dissolution and its persistence at once”⁶⁸³

Deze tegenstem in ons, die we in het theater als dramatische dubbelheid zien in personages, en in de schurende meerstemmigheid van het creatieve maakproces tegenkomen, – niet als artistieke zelfkwelling maar als herkenbaar patroon van de dynamiek van creatie – mag in de beschrijving van het theaterschrijfproces niet ontbreken.

Om die redenen heb ik daar waar ik de ingrediënten in het model van Flower & Hayes als stemmen benoem, ze steeds als tegengestelde, strijdende stemmenparen ingedeeld.

Pijlen in het theaterschrijfprocesmodel

In Hoofdstuk I zagen we dat de ‘eigen stem’ van de schrijver bepaald wordt door de individuele en unieke interplay tussen meerdere stemmen. Dit

⁶⁷⁵ Geciteerd in: Clarkson 2013(2009):80

⁶⁷⁶ Bakhtin *PDP*:30

⁶⁷⁷ In hoofdstuk 1.3 bespreek ik deze strijd tussen de stemmen

⁶⁷⁸ Zie bijvoorbeeld Cresswell & Baerveldt 2011:271.

⁶⁷⁹ Zie Cresswell & Baerveldt 2011:272

⁶⁸⁰ in: Doorman & Pott: 2014(2000): 387

⁶⁸¹ Machon 2009:71

⁶⁸² zie Evans 2008:132-135

⁶⁸³ Evans 2008:133, in een bespreking van Butlers *The Psychic Life of Power*

concept is volgens mij goed bruikbaar als basis voor theaterschrijven en theaterschrijfdidactiek.

Het lost de spanning op tussen aan de ene kant de modernistische opvatting van de éne unieke stem en aan de andere kant de postmodernistische opvatting van de anonieme, gefragmenteerde stemmen. Juist de ‘interplay tussen meerdere stemmen’ doet iedere schrijver op zijn eigen unieke wijze.

In het theaterschrijfprocesmodel wordt de ‘interplay of voices’, de manier waarop de verschillende stemmen met elkaar in gesprek zijn – of ‘dialogisch’ zoals Bakhtin zou zeggen –⁶⁸⁴ weergegeven door de pijlen tussen de stemmen en tussen de blokken.

In het schrijfproces schakelt de auteur van de ene stem naar de ander en vaak weer terug. Door de schakeling reageert de ene stem op de andere, of door de ene stem aan het woord te laten wordt de andere plotseling opgeroepen.

Al bij Flower & Hayes werd duidelijk dat de kwaliteit van en ervaring in het schrijfproces wordt bepaald door het gemak, de soepelheid en de snelheid waarmee er tussen de pijlen wordt geschakeld.

In Hoofdstuk III.6 *Zigzag in het theaterschrijfproces* zal ik proberen die schakeling nog preciezer te beschrijven.

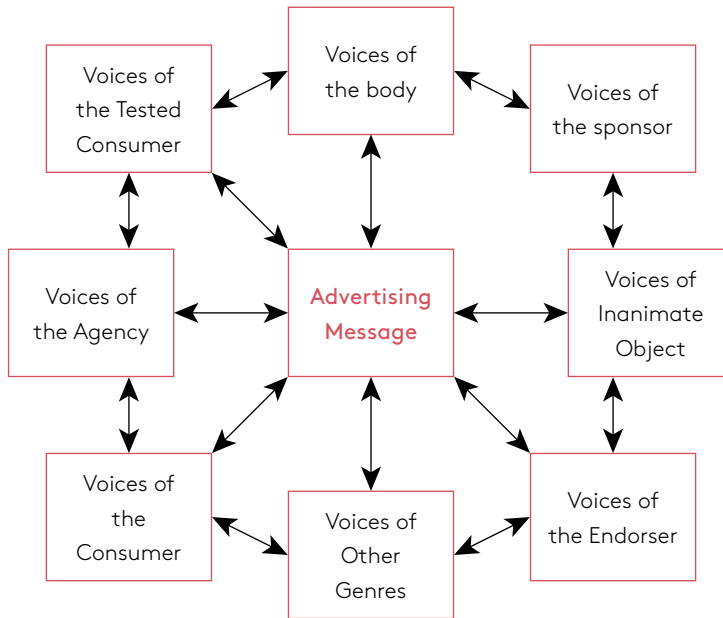
In Hoofdstuk II heb ik de ideeën van Jesse Schwenk gebruikt om de positie van de meerstemmige theaterschrijver anders te beschrijven dan dat hij of zij in de samenwerking een ‘rol’ als schrijver vervult. De theaterschrijver is volgens Schwenk eerder een soort ‘relatie’ tussen verschillende makers, disciplines, media, en teksten.

In het theaterschrijfprocesmodel toont zich de auteur als relatie in het snel bewegen over de pijlen tussen de verschillende stemmen in het schrijfproces.

Gulnara Z. Karimova publiceerde in 2012 het boek *Bakhtin & Interactiviteit; A conceptual investigation of advertising communication*. Zij is daarin de eerste geweest die meerstemmigheid en dialogisme gebruikt om het creatieve maakproces te analyseren, te interpreteren en te begrijpen.⁶⁸⁵ Het maakproces betreft bij haar het maken van reclames en advertenties. Karimova gebruikt Bakhtins concepten om interactiviteit te definiëren én te meten.⁶⁸⁶ Ze beschouwt ‘interactiviteit’ daarbij opmerkelijk genoeg als de interactie tussen stemmen en de simultane co-creatie ertussen.⁶⁸⁷ Zij komt tot het volgende model:

Ook bij Karimova zijn de ingrediënten van het creatieve maakproces gerepresenteerd door stemmen, en ook bij haar zijn externe elementen (zoals ‘consumer’ en ‘agency’) als geïnternaliseerde stemmen opgenomen in het model.

SCHEMA 5



Zonder dat Karimova zich op Flower & Hayes baseert brengt ook zij wederzijdse pijlen aan tussen alle ingrediënten in een niet-lineaire grafische weergave, waardoor het proces geen duidelijk begin of einde kent.

Het verschil met mijn theaterschrijfpocesmodel is dat ze, ondanks de focus op de concepten van Bakhtin, de stemmen niet als strijdende stemmen-paren opvoert.

⁶⁸⁴ Zie ook Evans 2008:83 vv

⁶⁸⁵ Karimova 2012:9

⁶⁸⁶ Karimova 2012:8

⁶⁸⁷ Karimova 2012:11

III.5 De stemmen in het theaterschrijfproces

De stemmen in het theaterschrijfproces tonen zich aan de ene kant dus als paren van steeds twee tegengestelde stemmen en tegelijkertijd passen ze in het schrijfproces van Flower & Hayes. Bij de stemmen baseer ik me op de stemmen die naar boven zijn gekomen uit de poëtica van de linguïstische theatertekst in Hoofdstuk II (zie voor een overzicht Schema 3) en uit de bespreking van de eigen stem van de theaterschrijver aan de hand van de theorieën van Bakhtin rond meerstemmigheid in Hoofdstuk I (zie voor een overzicht Schema 2).

We komen dan tot een theaterschrijfprocesmodel, dat als SCHEMA 6 in de achterflap van dit boek te vinden is.

In dit model staan de volgende stemmen:

Lange Termijn Geheugen 1: Kennis van / Geschiedenis / Collectief geheugen

A: De stem van de intertekstualiteit

B: De stem van de medemakers

Lange Termijn Geheugen 2: Ervaringen / Herinnering / Individueel

A: De stem van de herinnering

B: De stem van het collectief geheugen

Planning 1: Ordenen

A: De stem van de structuur

B: De stem van de vernietiging

Planning 2: Oproepen

A: De stem van de voorbereiding

B: De stem van de improvisatie

Schrijven 1: De productie van taal

A: De stem van het onzegbare

B: De stem van de kunstmatigheid

Schrijven 2: Spreken

A: De stem van het lichaam

B: De stem van de verteller

Terugblikken / Herschrijven 1: Terugblikken

A: De stem van de representatie

B: De stem van de presentie

Terugblikken / Herschrijven 2: Herschrijven

A: De stem van het bewerken

B: De stem van de transformatie

Taakomgeving 1: Opdracht

A: De stem van het personage

B: De stem van de opdrachtgever

Taakomgeving 2: Lezer / toeschouwer

A: De stem van de lezer

B: De stem van de interactiviteit

Taakomgeving 3: Persoonlijke normen

A: De stem van de schrijvende

B: De stem van de mythes

Taakomgeving 4: Objectieve normen

A: De stem van het genre

B: De stem van de disciplines

Taakomgeving 5: Tekstsoort

A: De stem van de dramatische dramaturgie

B: De stem van de postdramatische dramaturgie

Tekst tot zo ver

A: De stem van de linguïstische theatertekst

B: De stem van de ensceneringstekst

Aandachtsverdeler

A: De stem van de innerlijke criticus

B: De stem van de zelfreflexiviteit

Ik zal hieronder nog informatie en voorbeelden geven over wat iedere stem voor het *proces* van het schrijven voor theater kan betekenen. Bij een aantal stemmen zal ik ook nog schrijfstrategieën toevoegen om de stem op het spoor te komen en te kunnen laten klinken, en soms om een beweging te maken van de betreffende stem naar een andere stem.

III.5.1 Lange Termijn Geheugen 1:

Kennis van / Geschiedenis / Collectief geheugen

Wanneer we in het schrijfproces putten uit ons geheugen, als ware het een harde schijf vol potentieel materiaal, dan zien we twee koppels van strijdende stemmen opdoemen.

Allereerst is er het duo van *de stem van de intertekstualiteit* en *de stem van de medemakers*. De eerste roept concreet materiaal op: woorden, beelden, objecten. De tweede eerder emotie, sfeer, of drama. Vaak hebben theater-schrijfstudenten moeite met toegang tot één van deze twee stemmen.

In het eerste jaar van de BA 'Writing for Performance' krijgen studenten de opdracht om een kort moment eerder op de dag te beschrijven. Sommigen vinden dat moeilijk, omdat ze het idee hebben die dag nog niets te hebben meegemaakt. Door die aanname is de toegang tot het geheugen afgesloten, of de pijl van het geheugen naar de stemmen in het grote blok 'Schrijven' als het ware verstopt. De opdracht om een moment te beschrijven werkt dan als training om concreet materiaal uit het korte of lange termijngeheugen te gebruiken voor feitelijk tekstmateriaal.

III.5.1 A De stem van de intertekstualiteit

We hebben in Hoofdstuk II gezien dat juist theaterteksten als product intertekstueel zijn. Doordat in een theatertekst andere teksten en stemmen doorklinken, en zo iedere tekst in direct contact staat met andere teksten en schrijvers, is ze geen afgeronde eenheid en altijd in Bakhtiniaanse zin 'unfinalizable'.

Filosofe Julia Kristeva zag intertekstualiteit ook als een artistieke activiteit, waarin het je laten beïnvloeden door, het gebruiken van en het in dialoog zijn met andere teksten een belangrijk onderdeel is van het schrijfproces.⁶⁸⁸ Intertekstualiteit kan zo ook als constructieprincipe gezien worden, en als een stem in het schrijfproces.

In de meerstemmige poëtica zagen we dat in veel tekstenkenmerken van de theatertekst intertekstualiteit te herkennen is, zoals in participatie, transformatie, tropiek, associatie, stilering, parodie, satire en dialoog. Die tekstenkenmerken leiden allemaal tot verdubbelingen en maken de theatertekst daarmee meerstemmig.

Bij deze kenmerken zagen we stemmen opkomen, die we dan in het schrijfproces aan het woord kunnen laten komen.

Stel dat we een theatertekst willen schrijven op basis van de Orpheus-mythe. We lezen dan bijvoorbeeld de tekst *Geen lied* van Ramsey Nasr,

die ons inspireert omdat ze hetzelfde thema heeft en krachtige zintuiglijke beelden.

Er zijn vele manieren bekend waarop de feitelijke tekst van Nasr of delen ervan vervolgens gebruikt kunnen worden in de nieuwe tekst. Naast de kenmerken, die ik in Hoofdstuk II.8 besprak, raad ik daarvoor ook het artikel 'Fuck being original; waarom Artaud altijd hoofdpijn had' van theater-schrijfster Eva Gouda⁶⁸⁹ aan, en mijn eigen tekst 'Overschrijven; lezen als basis van schrijven' uit *Het naakte schrijven*.⁶⁹⁰

Om *de stem van de intertekstualiteit* te laten spreken is er in het schrijfproces nog meer nodig dan technieken.

Allereerst kan alleen maar uit het Lange Termijn Geheugen geput worden voor andere teksten, wanneer die zich daar ook bevinden. Dat houdt in dat veel lezen, en schrijven vanuit dat lezen, noodzakelijk is voor *de stem van de intertekstualiteit*.

Daarnaast dient af en toe geschakeld te worden naar *de stem van de mythes*. Veel theaterschrijvers hebben als persoonlijke norm de mythe dat een tekst origineel moet zijn, en dat teksten van een ander dus niet gebruikt of geciteerd mogen worden.

Door zichzelf regelmatig af te vragen welke persoonlijke mythes er bestaan, kan de pijn naar *de stem van de intertekstualiteit* open worden gehouden.

Om *de stem van de intertekstualiteit* te trainen is het nodig voortdurend het lezen en het schrijven, herschrijven of bewerken af te wisselen. Daarmee wordt ook geschakeld met de stemmen die bij deze activiteiten horen.

Om deze stem te ontwikkelen werkt de opdracht goed om een theatermonoloog te schrijven voor een historisch personage: research doen naar het personage, zoeken naar teksten en concrete informatie in het collectief geheugen, en die activiteit afwisselen met het herschrijven en bewerken van het gevonden materiaal.

Een voorbeeld uit de postdramatische dramaturgie van hoe er met *de stem van de intertekstualiteit* kan worden omgegaan, is een project dat René Pollesch in 2009 deed met studenten van de School of Theatre van HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht. Vooraf kregen studenten (die uit verschillende theaterdisciplines kwamen) filosofische teksten te lezen van

⁶⁸⁸ Zie Kristeva, in: Doorman & Pott: 2014(2000): 387

⁶⁸⁹ Berg & Overbeek & Christophe (red.) 2016:261-303

⁶⁹⁰ Christophe 2007(2003):43-69

onder andere Boris Groys. Daarmee wordt een gemeenschappelijk geheugen gevuld. Vervolgens kregen de studenten de vraag welke van de teksten die zij net hadden gelezen, ze op het toneel wilden uitspreken. Sommige studenten vonden dat vreemd, omdat ze die teksten niet beschouwden als theaterteksten. Ze vroegen zich vervolgens met *de stem van de mythes* af of zij een aanname hierover hadden. Daarna en daartussendoor gingen ze de gekozen filosofische teksten ensceneren en daardoor herschrijven en bewerken tot theateraal materiaal.

III.5.1 B De stem van de medemakers

“Ik ben alleen, als ik een boek schrijf. In die eenzaamheid word ik wel vaak gestoord door de stem van mijn moeder ... door de stem van mijn redacteur, (..), door de stemmen van mijn oude docenten, (..) door de stemmen van vrienden, kennissen, (..) maar .. ik kan hen allemaal wegsturen. Ik jaag ze mijn hoofd uit. (..) Maar hoe hardnekkig die stemmen ook klinken, het schrijven blijft zich afspelen in een denkbeeldige lege kamer,..”

(..)

Zo niet als ik toneel schrijf. Toneelschrijven speelt zich niet af in mijn denkbeeldige lege kamer. Toneelschrijven gebeurt ... in een evenementenhal. Tussen dat immense publiek bevind ik mij als ik toneel schrijf. Ik ben NIET alleen. Beter gezegd: WE zijn niet alleen. Er is geen ik. Ik ben er niet. Ik ben een groep.

(..)

Ik ben bang voor de groep. Een toneelschrijver schrijft voor de groep. Niet alleen voor het publiek maar ook voor de acteurs en de regisseur, voor de technici en de decorontwerper. Zij komen bij mij op bezoek. LETTERLIJK. Niet alleen in mijn metaforische evenementenhal, maar in mijn zeer tastbare keuken komen zij op bezoek, en brengen alle stemmen mee die weer in hun hoofden zitten, stemmen die ze bij mij achterlaten, op mijn concrete keukentafel, in de vorm van strepen door mijn teksten, aanwijzingen, tips, aanvullingen, wijzigingen verbeteringen, uitroepetekens en vraagtekens.”

Esther Gerritsen, theater- en prozaschrijfster⁶⁹¹

In het hedendaags theater zijn schrijf- en ensceneringsproces nauwelijks meer te scheiden. Daardoor is in de theatertekst steeds meer *de stem van de medemakers* te herkennen. De theaterschrijver wordt theatermaker en de medemaker wordt een stem in het schrijfproces. *De stem van de medemakers* gaat dus niet zozeer om het leren samenwerken met de medemakers, maar om strategieën waarmee de andere disciplines en makers van de voorstelling tijdens het schrijfproces in het hoofd van de schrijver kunnen functioneren als geïnternaliseerde, productieve stem.

Er bestaan verschillende manieren waarop de theaterschrijver tegenwoordig co-creëert met de medemakers.

1. Vaak is de medemaker een andere schrijver. Bij het schrijven van films-scenario's, tv-series of soaps is dat heel gebruikelijk. Ook in theaterschrijfopleidingen wordt *de stem van de medemakers* getraind door een schrijfopdracht te geven aan duo's studenten. Het gezamenlijke schrijfproces verloopt dan niet zelden moeizaam, omdat de schrijver zijn eigen idee van emotie, sfeer of drama wil beschermen. De pijl van *de stem van de medemakers* naar de stemmen in het blok 'Schrijven' raakt verstopt en de schrijver krijgt het gevoel dat hij of zij artistieke concessies moet doen.

2. De theaterschrijver werkt samen met regisseur en acteurs aan een tekst. De schrijfstrategieën van deze werkwijze wordt uitgebreid besproken in *De schrijver als theatermaker* van schrijfster & dramaturge Daniela Moosmann. De medemakers kunnen door middel van spelimprovisaties, gesprekken of interviews tekstmateriaal, beeldmateriaal, herinneringen, anekdotes en ideeën voor de schrijver aandragen. Moosmann geeft aan dat hierdoor het Lange Termijn Geheugen van de auteur wordt uitgebreid met het Lange Termijn Geheugen van de medemakers.⁶⁹²

Een samenwerkingsproject tussen studenten Acting en studenten 'Writing for Performance' kan deze *stem van de medemakers* heel goed trainen, zoals in veel opleidingen tot theaterschrijver gebeurt.

3. Hier en daar ziet men een samenwerkingsvorm ontstaan waarbij de schrijver zich als medemaker helemaal onderdompelt in het gemeenschappelijke proces. Deze positie wordt ook wel de *embedded writer* genoemd. Het gezelschap andcompany&Co voerde in 2012 de voorstelling *De (komende) opstand* op. Het programmaboekje zegt:

"In *De (komende) opstand* wordt onder meer gebruik gemaakt van Schillers *Don Karlos* (1787) en *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande* (1788), vertaald als *De opstand der Nederlanden*, en het – anoniem gepubliceerde – vlugschrift *L'Insurrection qui vient* (2007).

Alexander Karschnia en Joachim Robbrecht zijn daarbij 'embedded writers': zij schreven over theater, staat, constitutie en revolutie. Ze combineren Schillers

⁶⁹¹ Esther Gerritsen, *Waarom ik eens even stop met toneelschrijven en waarom ik sommige anderen aanraad hetzelfde te doen*, Uitgave Het Syndicaat Schrijversdagen, Amsterdam 2008, pag. 3-5

⁶⁹² Moosmann 2007:152

werk vrolijk en op onverantwoorde wijze met geschiedkundige feiten en persoonlijke verhalen. Karschnia en Robbrecht citeren ook uit het baanbrekende werk van Fernand Braudel *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II* (1947).

Maar *De (komende) opstand* bevat ook citaten uit het werk van Agentur Bilwet, Louis Bon, Bertolt Brecht, Eduardo Galeano en Johann Wolfgang von Goethe. Tot slot worden in *De (komende) opstand* van andcompany&Co. citaten gebruikt uit de hedendaagse popcultuur, zoals van de Oostenrijkse band 'Ja Panik'."

We zien twee 'embedded writers', die naast *de stem van de medemakers* ook heel duidelijk *de stem van de intertekstualiteit* laten meespreken.

4. Sommige theaterschrijvers begeben zich als medemaker bewust op de gebieden van de andere disciplines. Het kunnen schrijvers zijn, die hun teksten op toneel presenteren, zoals in projecten waarin 'writing on the spot' plaatsvindt, bij poetry-slams, of in projecten waarbij regisseurs hun eigen teksten schrijven en ensceneren. De Duitse dramaturge Karin Nissen-Rizvani heeft in haar boek *Autorenregie* het maakproces van deze laatste groep regisseur-schrijvers in kaart gebracht.⁶⁹³ De stem van de schrijver en *de stem van de medemakers* kunnen in één persoon makkelijk met elkaar in conflict komen, maar dat hoeft voor een productief schrijfproces niet nadelig te zijn.⁶⁹⁴ In dat geval zal er in het schrijfproces ook makkelijker plek zijn voor de stemmen in het blok 'Tekst tot zo ver': de theaterschrijver is zich tijdens het schrijven niet alleen bewust van wat hij al aan tekst geschreven heeft (*de stem van de linguïstische theatertekst*), maar ook wat er al in de enscenering is vastgelegd en besloten (*de stem van de ensceneringstekst*).

5. Dan is er tot slot nog de praktijk waarin de schrijfinstantie niet meer bij één persoon zit, en waarin de specifieke taak van de theaterschrijver is overgenomen door meerdere andere makers. We zien dat in theatercollectieven als het Werkteater en De Warme Winkel, en ook bij de voorstelling *End* van Kris Verdonck, die ik in de inleiding noemde. Aan het eind van dit hoofdstuk zal ik het schrijfproces van de tekst van *End* beschrijven. Er is dan geen theaterschrijver meer, maar nog wel degelijk een auteursfunctie.

"The collaborative process is even more central among companies that create their own plays in the house. For these groups, the playwrights function is distributed across the entire cast, with everyone involved in designing a scenario, creating characters, writing dialogue. In this situation there is no "playwright" at all..."⁶⁹⁵

Nog altijd spreken, maar nu door een hele groep makers, alle stemmen van het theaterschrijfproces, zoals *de stem van de medemakers* en in dit geval ook *de stem van de schrijvende*.

De Nederlandse dramaturg Tom Helmer stelt, dat de theaterschrijver het eigenlijk niet meer alleen kán.

“In mijn ervaring is het een zeer zware opgave om een theatertekst te schrijven, die zowel meeslepend is als betekenisvol voor onze complexe samenleving. Haast te zwaar voor de geest en het uithoudingsvermogen van één enkele schrijver.”

Helmer pleit in het Nederlandse theaterbestel voor een grotere aandacht voor het schrijfproces en voor de tijd waarin de tekst ontwikkeld wordt, en hij acht daarin samenwerking met medemakers cruciaal.

“Om de investering in het script op peil te brengen, denk ik dat het nodig is de schrijver van meer hulptroepen te voorzien. Dramaturgen die de hele trukendoos van het drama kennen en in staat zijn zich een onderwerp eigen te maken kunnen de schrijver terzijde staan bij het opzetten van de structuur van het script. Desnoods worden er in een latere fase collega-schrijvers ingevlogen om bij te dragen aan de dialogen. Intensieve samenspraak met de regisseurs en de vormgevers gedurende het hele schrijfproces ligt uiteraard ook voor de hand.”⁶⁹⁶

Het laten spreken van *de stem van de medemakers* in het schrijfproces hoeft niet te betekenen dat de theaterauteur de activiteiten van de medemaker ook uitvoert – de auteur gaat regisseren, acteren of vormgeven – maar eerder dat de auteur de stemmen van de medemakers internaliseert en laat klinken tijdens het schrijven.

“While the initial part of the playwriting process may be solitary, everything afterwards is collaborative. (..) The playwright must consider the perspective of (most importantly) the director, the producer, the actors, even the stage manager.

⁶⁹³ Zie Karin Nissen-Rizvani 2011 en Karin Nissen-Rizvani 2015

⁶⁹⁴ Zie daarvoor het interview met de Duitse theaterschrijfster Sabine Harbeke waarin ze spreekt van het conflict tussen haarzelf als schrijfster en haarzelf als regisseur, in: Hochholdinger-Reiterer & Bremgartner & Kleiser & Boesch 2015:132

⁶⁹⁵ Bishop & Starkey 2006:148. Zij geven voorbeelden in Toronto, Philadelphia en Nieuw Zeeland

⁶⁹⁶ Tom Helmer, in: *TM* Maart 2012

Typically, playwrights revise dialogue and action based on what happens in rehearsals. They may even continue revising after the play goes into production.”⁶⁹⁷

Wendy Bishop en David Starkey gebruiken in *Keywords in Creative Writing* de term ‘collaborative’ voor de manier waarop je het perspectief van de medemakers meeneemt in je schrijven, ook al zetten zij het nog tegenover een deel van het schrijfproces, dat in hun ogen individueel plaatsvindt. Zij geven ook aan hoe herschrijven tijdens en zelfs na de première kan doorgaan. Daarmee wordt zowel de theatertekst als het schrijfproces ‘unfinalizable’.

Het ligt voor de hand, dat juist het internaliseren van *de stem van de medemakers* getraind kan worden door als theaterschrijver intensief met makers samen te werken en het eigen schrijfproces open te maken naar anderen. Het theaterschrijfproces beschouwen als co-creatie wordt snel gezien als bedreiging voor het auteurschap en de schrijver, ook omdat het lijkt voort te komen uit het regietheater van de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw, waarin de theaterauteur niet meer zo belangrijk was als voorheen. In de inleiding van hun boek *Theater seit den 1990er Jahren* beschrijven Friedemann Kreuder en Sabine Sörgel dat vanaf midden jaren negentig de theaterschrijver als het ware weer terugkeerde, en dat zelfs grote regisseurs herontdekten dat ze met een schrijver konden werken, zoals Ariane Mnouchkine met Hélène Cixous.⁶⁹⁸ En juist in die jaren ontstond naast een terugkeer van het belang van de theatertekst en de theaterschrijver ook de ontwikkeling van vele regisseurs, die hun teksten zelf schreven.

Internalisering van externe stemmen is een belangrijke voorwaarde voor een soepel theaterschrijfproces. Het biedt grote voordelen om samenwerking met de medemaker, en ook de opdrachtgever of het publiek, niet terug te voeren op sociale processen of groepsdynamica, omdat er dan wordt uitgegaan van een autonoom kunstenaarschap, een singulier auteurschap dat ‘vervolgens’ gaat samenwerken en zich verhoudt tot een buitenwereld. Wanneer die externe posities van opdrachtgever, medemaker en publiek verinnerlijkt worden als stemmen in het creatieve proces, kunnen ze veel meer herkend worden als onderdeel van de creatie.

III.5.2 Lange Termijn Geheugen 2: Ervaringen / Herinnering / Individueel

Neurowetenschapper David Eagleman beschrijft hoe in de hersenen meerdere onderdelen onafhankelijk aan hetzelfde probleem werken. Ik verbond dat in het begin van dit hoofdstuk aan de ‘confluence approach’ in het creativiteitsonderzoek,

“the need for simultaneous multiple components in order for the highest levels of creativity to be achieved.”⁶⁹⁹

Dit gegeven uit zich in het theaterschrijfproces in het principe van meerdere geheugens. We hebben bij *de stem van de medemakers* al gezien, dat de theaterauteur de herinneringen van zijn of haar medemakers opneemt in het eigen Lange Termijn Geheugen, zodat hij of zij kan putten uit meerdere geheugens.

We zullen zien dat ook individueel het concept van meerdere geheugens heel nuttig is voor *de stem van de herinnering*. Tegenover *de stem van de herinnering* staat *de stem van het collectief geheugen*.

III.5.2 A De stem van de herinnering

In de theorie van de schrijfprocessen bestaan twee problemen die schrijvers kunnen hebben om met het Lange Termijn Geheugen om te gaan: *retentieproblemen* en *adaptatieproblemen*.

Een schrijver met retentieproblemen heeft geen toegang tot het eigen geheugen en is dus niet in staat het geheugen te gebruiken als een harde schijf met enorm veel beelden, woorden en scènes, waaruit vrijelijk geput kan worden. In het schrijfprocesmodel is de pijl naar het Lange Termijn Geheugen dan verstopt.

Een schrijver met adaptatieproblemen heeft wel toegang tot het eigen geheugen, maar is niet in staat het materiaal aan te passen of te herschrijven voor zijn of haar eigen tekst. Onderdelen uit het geheugen moeten precies zo in de tekst gebruikt worden. Je wil een scène schrijven gebaseerd op een vroege gebeurtenis met je ouders. Het is veel beter voor het stuk wanneer je

⁶⁹⁷ Bishop & Starkey 2006:147

⁶⁹⁸ Kreuder & Sörgel (ed.) 2008:230

⁶⁹⁹ Sternberg 2006 (1999):12

een van de ouders schrappt in de scène, maar je kunt of wilt dat niet, omdat je trouw wil blijven aan de geschiedenis.

Door het postmodernisme is in de laatste decennia het besef gegroeid dat een herinnering altijd subjectief is. Sheila Yeger geeft in haar instructieboek over theaterschrijven *The sound of one hand clapping* uit 1990 de opdracht om een moment uit je eigen geheugen heel precies te beschrijven.⁷⁰⁰ Vervolgens beschrijf je dezelfde gebeurtenis vanuit iemand anders, die erbij aanwezig was. Het resultaat van de opdracht is meerdere perspectieven te ontwikkelen op hetzelfde moment, en daarmee te beseffen dat een herinnering niet statisch en zeker niet objectief is.

Door in te zoomen op details en zintuiglijkheid wordt *de stem van de herinnering* getraind en groeit het besef dat er meerdere geheugens bestaan over één moment.

Daarmee wordt ook het adaptatieprobleem aangepakt.

Dat laatste kan ook gebeuren door een personage te bouwen als een ‘narrative self’. Onze identiteit is gestoeld op de verhalen die over ons verteld worden. We kunnen een personage creëren door personen uit zijn of haar omgeving een verhaal over dit personage te laten vertellen.

Adaptatie bij *de stem van de herinnering* kan ook worden gestimuleerd door elementen van een bepaalde herinnering op papier steeds opnieuw te variëren, bijvoorbeeld door leeftijd of geslacht van een van de aanwezigen te veranderen. De schrijfstrategie die daarvoor in te zetten is, zullen we terug zien bij *de stem van de kunstmatigheid*.

III.5.2 B De stem van het collectief geheugen

Terwijl door de nieuwe technologie de beschikbaarheid van informatie, ook over de individuele en collectieve geschiedenis, oneindig groot is geworden, lijkt het collectief geheugen zelf afgenomen te zijn. Wanneer de theaterschrijver een sprookje bewerkt, mag hij of zij er nog steeds van uitgaan dat het publiek het sprookje wel zal kennen, maar we weten allemaal dat die gedeelde kennis veel minder is geworden. Een slimme verwijzing naar Shakespeare of de Bijbel zal in tegenstelling tot veertig jaar geleden niet meer algemeen opgemerkt worden.

Een relatief nieuwe manier om *de stem van het collectief geheugen* te trainen is de schrijfmethode *Scriptopstellingen*, die op veel Duitse scenarioschrijfopleidingen wordt gebruikt.⁷⁰¹ Scriptopstellingen is een methodiek voor het schrijven van theaterteksten, filmscripts en verhalen, en gebruikt de

werkvorm ‘opstelling’, die afkomstig is uit het systemisch werk. Scriptopstellingen stellen een schrijver in staat personages letterlijk tot leven te zien komen en concrete artistieke vragen te onderzoeken op het gebied van handeling, taal, ruimte, plot, sfeer en personages.⁷⁰²

In een scriptopstelling levert het opstellen van personages en elementen in de ruimte veel informatie op over het verhaal en mogelijke ontwikkelingsrichtingen. Daarnaast kunnen de systemische wetmatigheden ook sturing geven aan de consistentie, een geloofwaardig verloop en een bevredigend einde van het verhaal.

“Via de scriptopstellingen werd een diepere laag van mijn stuk zichtbaar die de psychologische logica oversteege, en de representanten gaven me ook echt taal voor de personages.”⁷⁰³

De methodiek Scriptopstellingen werkt juist goed voor theaterteksten, omdat theater en film bij uitstek kunsten zijn die werken met lichaam en ruimte. Het is de taak van theater- en filmauteurs om psychologie direct om te zetten in handelingen, lichamen en ruimte. In de scriptopstelling komt de informatie vaak uit de directe lichamelijke ervaring van de representanten, hun ‘embodied knowledge’. De opstelling als geheel geeft bovendien voortdurend informatie die uit de ruimte zelf lijkt te komen. Binnen het systemische werk wordt dit ‘het wetende veld’ genoemd.

Scriptopstellingen maakt gebruik van collectieve kennis. We kunnen zeggen dat iedere plot of iedere aanzet daartoe al bekend zijn. Eerst bij de schrijver, en later manifesteert die zich bij de representanten en de andere deelnemers.

Voor de scriptopstellingen betekent dat, dat de representanten en deelnemers ook aangesproken worden op het medemaking-zijn, op het creatieve, scheppende deel in hen. Hierdoor wordt de scriptopstelling ook gezien als een vorm van *co-creatie*.

⁷⁰⁰ Yeger 1990:44

⁷⁰¹ Bijvoorbeeld: als module *Performanz des Wissens* in het project *Forschung in den Künsten und die Transformation der Theorie* van de Hochschule der Künste in Zürich; als cursus *Drehbuchaufstellung mit eigenem Drehbuch* in de Münchner Filmwerkstatt; als cursus *Systemische Drehbuchaufstellung* aan de filmschool FilmArche in Berlijn; als workshop *Drehbuchaufstellung* aan het Movie-College

⁷⁰² Voor meer informatie zie: Boutellier & Christophe 2018. De beschrijving van scriptopstelling hier is aan die uitgave ontleend

⁷⁰³ Lot Vekemans, toneelschrijfster, in: Boutellier & Christophe 2018, achterflap

Scriptopstellingen worden ook gebruikt voor het opstellen van het *schrijfproces van de auteur*. Je bent dan minder bezig om het verhaal of de personages te ontwikkelen, maar probeert met elkaar het schrijfproces van de auteur te versoepelen of te versnellen.

De auteur komt met een schrijfprocesvraag of een schrijfprobleem, dat vervolgens wordt opgesteld. In dat geval kunnen naast de auteur bijvoorbeeld ook de regisseur, de opdrachtgever, de vormgever of het publiek opgesteld worden. Deze toepassing van scriptopstellingen voor het schrijfproces geeft ook informatie over schrijfprocessen in het algemeen, en kan daarmee functioneren als een research-tool voor een breder onderzoek naar creatieve maakprocessen.

III.5.3 Planning 1: Ordenen

“Writing plays is one of the most schizophrenic pastimes on earth. On the one hand, you’ve got to be a rigorous architect, but if you want your plays to breathe, you’ve got to let your characters crash into the very walls you’ve so carefully designed. It’s all about control and surrender – knowing what you’re after and then letting the characters take over.”

Tina How, theaterchrijfster en docent theaterschrijven⁷⁰⁴

In haar artikel ‘Bakhtin and the Dialogical Writing Class’⁷⁰⁵ beschrijft Marilyn Middendorff twee krachten, die volgens Bakhtin in iedere discourse aanwezig zijn: een middelpunttrekkende kracht naar eenheid, betekenis, autoriteit, consolidatie en hiërarchie, en een andere, middelpuntvliedende centrifugale kracht die destabiliseert en alle autoriteit en structuur wil breken.⁷⁰⁶ Middendorffs idee is dat doordat beide krachten tegelijkertijd actief zijn, ‘heteroglossia’ ontstaan, oftewel meerstemmige teksten.

We zien die krachten terug in de strijdende stemmenparen in het schrijfproces, maar zeker ook in *de stem van de structuur* tegenover *de stem van de vernietiging*.

Waar *de stem van de structuur* controle wil houden over het schrijfproces in een strakke planning en een samenhangende vorm, gaat het bij *de stem van de vernietiging* ook om het opgeven van de controle, de overgave aan het creatieve proces. Tina How noemt het hierboven ‘overgave’ aan het schrijven.

We horen die stem klinken wanneer theaterschrijvers aangeven dat hun personages met hen op de loop gingen, of, zoals Heiner Müller het verwoordde, dat “het materiaal zelf beweegt”.

Deze twee krachten lijken zich ook in het theaterschrijfproces als strijdende stemmen te manifesteren, of zoals Bakhtin zelf over het schrijven van Rabelais zegt:

Vernietiging en opbouw gaan hand in hand.⁷⁰⁷

III.5.3 A De stem van de structuur

Veel instructieliteratuur over het schrijven voor theater stelt het aanbrengen van structuur centraal. Nauwgezet wordt aangegeven hoe een plot minutieus in elkaar gezet moet worden op een manier waarop alles met elkaar samenhangt. Personages worden opgebouwd en spanningsbogen worden aangebracht.

De onderliggende dramaturgie is vrijwel altijd de dramatische dramaturgie, waarin de personages ‘round characters’ zijn, de plot logisch en geloofwaardig, en de uiteindelijke theatertekst een afgeronde eenheid.⁷⁰⁸

Hoewel deze instructieliteratuur buitengewoon nuttige informatie geeft over de theatertekst, zegt ze niet veel over het proces, over hoe je dat als schrijver nu moet aanpakken. *De stem van de structuur* in het theaterschrijfproces verwordt vaak tot de drang om consequent, logisch en samenhangend te zijn, en vooral: om de tekst af en compleet te maken.

Filosoof en theaterauteur Alain Badiou slaat de spijker op zijn kop wanneer hij beweert:

“Grappling with incompleteness, martyred by the not-all, jealous of the novel, the theatre author often wants to complete things. Anxious of being suspended from the aleatory character of the event, he jumps ahead of the game in despair.”⁷⁰⁹

De stem van de structuur kan veel uitgebreider getraind worden dan enkel door productinformatie in instructieliteratuur.

⁷⁰⁴ in: Herrington & Brian 2006: XIII

⁷⁰⁵ in: Farmer (ed.) 2009 (1998):205-214

⁷⁰⁶ geciteerd in: Farmer (ed.) 2009 (1998):206

⁷⁰⁷ geparafraseerd door Anton Simons, in: Simons 1990:36

⁷⁰⁸ Talloze voorbeelden zijn hier te geven. Ik beperk me hier tot *Story, Structure, Architect* van Victoria Lynn uit 2005

⁷⁰⁹ Badiou 2013:49

Zo kan de schrijver zich verdiepen in nieuwe, meer postdramatische structuren. Boeken als *Puzzle Films; Complex Storytelling in Contemporary Cinema*⁷¹⁰ door Warren Buckland (ed.), en *Freistil; Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige* van Dagmar Benke⁷¹¹ benadrukken de meerstemmigheid van filmscenario's, bijvoorbeeld door plots met meerdere hoofdpersonages of niet-lineaire verhaallijnen te bespreken. Dit traint de verdubbeling van structuren en maakt daarmee *de stem van de structuur* veel dynamischer, zonder dat ze tot zwijgen wordt gebracht, maar het bevordert de beweging tussen de stem van de structuur en bijvoorbeeld *de stem van de vernietiging*, zodat het creëren van structuur steeds een levendig, dynamisch proces blijft, dat niet zoals bij een sudoku werkt naar afronding en oplossing.

Dit kan ook gebeuren door het oefenen in het aanbrengen van voortdurende variaties.

De theatertekst *Woyzeck* van Georg Büchner⁷¹² is daar uitermate geschikt voor. De scènes van dit stuk zijn bewaard gebleven, maar niet de definitieve volgorde ervan.

De auteur kan steeds een nieuwe montage van de scènes maken, en juist die variatie van ordening traint *de stem van de structuur*.

De stem van de structuur zou je met filosoof Friedrich Nietzsche een 'Apollinische' kracht of stem kunnen noemen. In zijn boek *De geboorte van de tragedie uit de geest van de muziek* uit 1872 beschrijft hij twee tegengestelde krachten, die hij aantreft in de Griekse cultuur en tragedies: de Apollinische, die streeft naar eenheid, ratio, symmetrie, orde en harmonie, en de Dionysische, die juist staat voor de drift, de roes, het ontregelende, onstuimige en extatische. Het Dionysische is *de stem van de vernietiging*.

III.5.3 B De stem van de vernietiging

"Destructie als begin van scheppend vermogen. Wie niet kan vernietigen, kan ook niets scheppen. De Indiasche mythologie kent drie hoofdgoden: een god die het leven schept, een die het in stand houdt en een die het vernietigt – Brahma, Vishnu en Shiva. Vernietiging, het negatieve, wordt dus gezien als noodzakelijk onderdeel van het scheppingsproces."

Oek de Jong, schrijver⁷¹³

De stem van de vernietiging heeft vele namen. Naast het 'Dionysische' principe is er het Bakhtiniaanse begrip 'Carnivalisation'. Carnivalisation wijst, zoals we in Hoofdstuk I zagen, op een aantal creatieve strategieën om op

speelse wijze te ontregelen en bestaande structuren aan te tasten, ten einde meerstemmigheid in een artistiek product te realiseren.

Voor theatergezelschap ELS Inc schreef ik in 2004 teksten voor de voorstelling *Morgen gaat het beter*. Regisseur Arie de Mol wilde de teksten doorsnijden met oud-Hollandse liedjes. Toen hij, dramaturg Mart-Jan Zegers en ik samen de montage van tekst en liedjes maakten, ontstond er een structuur waarbij regelmatig de theatertekst onderbroken werd door een door de acteurs gezamenlijk te zingen lied. De Mol bekeek de ontstane structuur en zei: “Dit zit te goed in elkaar. Dit klopt teveel”, en stelde voor om twee liedjes na elkaar te doen zonder tekst ertussen. Ook toen behielden we nog steeds het gevoel, dat de voorstelling teveel een keurige eenheid bleef. Pas toen we drie liedjes achter elkaar deden zonder teksten ertussen bleek de structuur zo vreemd geworden te zijn dat het doorbreken van de voorspelbaarheid inhoudelijk juist extra betekenis genereerde. We hadden *de stem van de vernietiging* tot creatieve kracht gemaakt.

De training van *de stem van de vernietiging* begint in de eerste plaats met de herkenning dat deze stem niet tegen maar vóór het creatieve proces werkt, of zoals Bakhtin het motto van de Russische anarchist Bakunin overnam:

“The will to destroy is a creative will.”⁷¹⁴

Daarnaast is het van belang te beseffen dat *de stem van de vernietiging* ook werkelijk een taaldaad is, een schrijfstrategie. Christel Stalpaert spreekt in dat kader van het ontwrichtende potentieel van poëtische taal.⁷¹⁵ In haar boek “*Vor den Kopf Stossen*” herkent Clara Ervedosa de ‘Carnivalisation’ van Bakhtin juist in de subversieve, ontregelende taal van theater-schrijver Thomas Bernhard. Ervedosa bespreekt een aantal strategieën bij Bakhtin om de carnivalisation te bevorderen. Deze strategieën zou ook de theaterschrijver kunnen hanteren om *de stem van de vernietiging* tot leven te wekken:

1. Literaire stijlen of middelen kunnen door spot of ironie gerelativeerd worden. Door een andere stijl of stijlmiddel toe te voegen, dus de stijlen te verdubbelen, blijft het schrijfproces niet in één blok hangen, en daarmee

⁷¹⁰ Buckland (ed.)2009

⁷¹¹ Benke 2002

⁷¹² Büchner schreef het stuk in 1836, de eerste opvoering ervan was in 1913 door Max Reinhardt

⁷¹³ Jong 2006:73

⁷¹⁴ in: Morson & Emerson 1990:92

behoudt het zijn dynamiek. In het theaterschrijven kan men de neiging hebben vast te blijven zitten aan *de stem van het genre*: omdat men trouw wil blijven aan de eisen en de stijlmiddelen van het gekozen genre, worden ideeën die daar buiten liggen niet meer toegelaten en stagneert het creatieve proces. Stijlmiddelen uit een ander genre toevoegen (liedjes in een well made play, een koortekst in een musical, etc) laat *de stem van de vernietiging* aan het woord en verfrist het schrijfproces.

2. Zoals de eenheid van de vorm aangetast kan worden, zo kan ook op betekenisniveau de eenheid worden bestreden. De schrijver werkt niet toe naar een semantisch eenduidige inhoud, maar probeert de ambivalentie in een tekst te vergroten. *De stem van de vernietiging* kan men laten spreken doordat men zich, indachtig de definitie van filosofie door Michel Foucault, niet afvraagt wat de éne ware gedachte is, maar wat er allemaal nog meer gedacht kán worden. Dit relateert *de stem van de structuur*, die steeds toewerkt naar één centrale gedachte, één kern van het personage, en één boodschap van de theatertekst. Het leidt volgens Ervedosa bij Bernhard bijvoorbeeld tot personages zonder vaste vorm, personages met wat ik hier een 'Dialogic Self' heb genoemd:

"Vorgänge erscheinen als unabgeschlossen, Menschen ohne fest kontrurierte Identität."⁷¹⁶

Josephine Machon noemt deze verdubbeling van stijlregisters, genres en disciplines een verhoging van ambiguïteit. Het creëren van ambiguïteit vindt plaats door de stem van de vernietiging.

"As with the play of multiple discourses available to the actual body in performance playwriting can juxtapose a variety of linguistic registers, emphasizing the corporeal and interdisciplinary within its very form. (Syn)aesthetic writing can destroy boundaries and cross fertilize itself with other disciplines and discourses, interweaving these within the substance of the text in order to produce a defamiliarized, visceral impact."⁷¹⁷

"Prevalent in (syn)aesthetic playtexts is a writerly ambiguity that provides interpretative freedom and disturbatory pleasure in the layers of meaning which explore difficult and complex states, revealing 'polyphonic consciousnesses'"⁷¹⁸

3. Het onaangepaste, verdrongene, excentrieke toelaten kan leiden tot de emancipatie van onderdrukte stemmen. Vaak uit *de stem van de vernietiging* zich in het toelaten van de nuttelosheid of de zinloosheid. Ervedosa beschrijft het aldus:

“Op deze plek hoort de “andere logica”, maar ook het transrationele, het betekenisloze, dat wat nog niet door conventies en talen werd getemd en niet in een harmonieuze eenheid past.”⁷¹⁹

Juist in onze drang naar logica en eenheid moet alles wat we schrijven nuttig en zinnig zijn. Het gevaar is dat we alle ideeën in ons, die zinloos zijn, onmiddellijk verwerpen of niet eens opmerken. In mijn eigen schrijfp praktijk heb ik lang nodig gehad voordat ik de flauwe, melige opmerkingen tijdens het brainstormen met medemakers ook werkelijk als potentieel tekstmateriaal herkende en kon inzetten.

Flauwheid beoordeelde ik lang als niet serieus, niet nuttig en daarmee als niet bruikbaar.

Antonin Artaud wees met zijn ‘Theater van de wreedheid’, dat hij in de eerste plaats ‘belangeloos’ noemde, ook op *de stem van de vernietiging* van het nut en de zin. Artaud pleitte bijvoorbeeld voor een ‘body without organs’, waarmee hij onze organen beschouwde als de nuttige onderdelen van ons lichaam, die ervoor zorgen, dat we als een machine functioneren.

Het is opmerkelijk hoeveel theatermakers en theaterschrijvers wijzen op *de stem van de vernietiging* als wezenlijk voor het creatieve proces, zij het steeds onder andere namen. Heiner Müller vindt repetities plekken voor ontregeling, “Inseln der *Unordnung*”;⁷²⁰ Annette Storr noemt het een zintuig voor *Démontage*,⁷²¹ die de theaterschrijver maakt tot een soort vrolijke saboteur.

In een gesprek van dramaturge Marianne van Kerkhoven met de Belgische theatermaker Kris Verdonck over de voorstelling *End* besprak Verdonck Becketts idee over de onmogelijkheid van creatie, *décreation*, die ook werd omschreven als “aesthetics of disturbance”.⁷²²

⁷¹⁵ Swyzen & Vanhoutte 2011:115

⁷¹⁶ Ervedosa 2008:110

⁷¹⁷ Machon 2009:71

⁷¹⁸ Machon 2009:70, ze leent het begrip ‘polyphonic consciousnesses’ van Bakhtin 1984:17-18

⁷¹⁹ “Die “andere Logik” hat hier ihren Platz, aber auch das transrationale, das Sinnlose, das, was durch Konventionen und Sprachen noch nicht domestiziert wurde und sich nicht in eine harmonische Einheit fügt.”, Ervedosa 2008:109

⁷²⁰ Heiner Müller, geciteerd in: Matzke 2012:2671

⁷²¹ Storr 2009:75

⁷²² Dat openbare gesprek vond plaats op het congres van Performance Studies International in Utrecht, 27 mei 2011

III.5.4 Planning 2: Oproepen

Het is opmerkelijk dat bij veel theaterschrijvers de planning ofwel dominant is, danwel als onwenselijk opzij wordt geschoven. Studenten ‘Writing for Performance’ vallen in twee groepen uiteen: zij die het liefst direct schrijven en daarna pas willen terugblikken en herschrijven, en zij die eerst alles willen bedenken voordat ze een pen op papier of een vinger op het toetsenbord zetten. Voor een soepel schrijfproces zijn beide stemmen van belang, en werkt het kiezen voor één stem stagnerend.

III.5.4 A De stem van de voorbereiding

In de creativiteitstheorie worden creatieve processen vaak in fases ingedeeld, en in elk fasemodel zit een fase van voorbereiding, vaak de ‘preparatiefase’ genoemd.⁷²³ In deze voorbereidingsfase is de artiest bewust bezig met een thema. In deze periode wordt intens gewerkt aan een bepaalde gedachte of probleem. De ideeën die naar boven komen zorgen voor een algemene oriëntatie die als onaf, onbevredigend en provisorisch wordt beleefd. Er ontstaat zoiets als een vaag ‘idée directrice’. Het probleem wordt geformuleerd en van alle mogelijke kanten onderzocht, met gebruikmaking van de kennis en ervaringen die beschikbaar is.

De stem van de voorbereiding lijkt hier niet zozeer alles vóór het schrijven te willen uitdenken en vast te leggen, het is eerder de stem die steeds weer wil blijven onderzoeken en verdiepen.

Door deze stem regelmatig te laten klinken oefent de schrijver om research te doen, en om zich te verhouden tot andere ideeën, andere teksten, of andere genres. Regelmatige research traint op deze manier ook *de stem van de intertekstualiteit*, en ontkracht bovendien de angst om als schrijver beïnvloed te worden;⁷²⁴ een angst die we verder bij *de stem van de mythes* nog zullen tegenkomen.

Iedere opleiding voor theaterschrijven laat *de stem van de voorbereiding* klinken in de aandacht voor beschouwende, onderzoekende delen in het curriculum. De student doet altijd onderzoek om zijn of haar eigen schrijfp praktijk te verdiepen. Bij het eindonderzoek van de BA ‘Writing for Performance’ is er verplichte samenhang tussen het onderzoek en het eindwerk, de theatertekst waarmee de student afstudeert. De student schrijft een these over bijvoorbeeld het genre dat hij of zij wil gaan toepassen of het thema waarover hij of zij wil schrijven, en bereidt zich voor op het schrijven door onderzoek ten behoeve van het schrijfproces.

De stem van de voorbereiding kan overigens ook leiden tot het verzamelen van materiaal. Dat kan voor de theaterschrijver niet alleen secundaire literatuur zijn, maar ook primaire teksten en beeld- of muziekmateriaal. In haar onderzoek naar het creatieve proces van beeldend kunstenaars geeft Betty Edwards deze fase waarin materiaal wordt verzameld een eigen naam: de saturatiefase.⁷²⁵ Susan Zeder & Jim Hancock verwijzen in hun instructieboek *Spaces of Creation; the creative process of playwriting* naar deze fase van Edwards.⁷²⁶

III.5.4 B De stem van de improvisatie

"Dolly of avocado's bij de lunch was mijn eerste geheel zelfgeschreven stuk. Het kwam voort uit mijn woede over een subsidieafwijzing van CRM om met het project-theater een regie van Bernhard te doen. Ik heb toen in één nacht voor de reeds geëngageerde acteurs dit stuk geschreven. En dat lukte! Diezelfde methode van schrijven, een soort *écriture automatique*, heb ik vaker toegepast, bijvoorbeeld bij *The Rhinestone Queen* en *Eczeem*."

Gerardjan Rijnders, theaterschrijver en regisseur⁷²⁷

Om *de stem van de improvisatie* aan het woord te laten is het handig zich de postmoderne notie eigen te maken dat de taal niet alleen uit het denken voortkomt (we denken iets, dat we omzetten in taal en op die manier uiten), maar ook het denken uit de taal.

We herkennen dat wanneer we er pas tijdens een gesprek achterkomen wat we eigenlijk over een bepaald onderwerp denken. We herkennen het ook in het principe van de 'narrative self', dat we zagen bij de bespreking van het mensbeeld achter de meerstemmige identiteit of het 'Dialogic Self': de verhalen over ons bepalen onze identiteit en wellicht niet omgekeerd.

De stem van de improvisatie laten klinken is niet zomaar wat doen, maar zonder planning schrijven als reactie op andere impulsen en andere teksten. In *Het naakte schrijven* heb ik een aantal schrijfmethodes gegeven, die

⁷²³ Zoals bijvoorbeeld door Graham Wallas in zijn beroemde vierfasenmodel uit *The Art of Thought* uit 1926

⁷²⁴ zie bijvoorbeeld Harold Bloom's boek *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* uit 1997

⁷²⁵ Zie Betty Edwards, *Drawing on the Artist Within*, 1986

⁷²⁶ Zeder & Hancock 2005:8

⁷²⁷ Gerardjan Rijnders, in: Alphenaar (red.) 1983:124-125

de stem van de improvisatie kunnen trainen, en die in het eerste jaar van de BA ‘Writing for Performance’ in Utrecht zijn samengevoegd in de module ‘Schrijven zonder planning’.⁷²⁸

Daarin zit bijvoorbeeld het schrijven op muziek, het schrijven door naar een foto of schilderij te kijken, of het schrijven terwijl men zelf beweegt of naar beweging kijkt.

Deze schrijfmethodes, overigens veelvuldig terug te vinden in de instructieliteratuur over creatief schrijven, werken vanuit het Bakhtiniaanse idee dat taal altijd een sociaal fenomeen is, en daarom als reactie ontstaat.

Voor de theaterschrijver traint ook het schrijven op basis van improvisatie van acteurs *de stem van de improvisatie*, omdat de auteur iedere keer moet reageren op tekstmateriaal dat wordt aangereikt, en dat *niet* van hem- of haarzelf afkomstig is.

Datzelfde maakproces is ook te zien wanneer Tim Etchells van theatergezelschap *Force Entertainment* aan zijn medemakers vraagt om materiaal mee te nemen dat hij kan gebruiken om de voorstelling te maken, en als hij er dan bij vermeldt, dat dat geen afgeronde teksten mogen zijn, maar enkel “a few scraps of fragment of text.”

“Zo zit toneel in elkaar: alles reageert op alles.”⁷²⁹

3.5.5 Schrijven 1: De productie van taal

“(..) Through me many long dumb voices,
Voices of the interminable generations of prisoners and slaves,
Voices of the diseas’d and despairing and of thieves and dwarfs,
Voices of cycles of preparation and accretion,
And of the threads that connect the stars, and of wombs and of the father-stuff,
And of the rights of them the others are down upon,
Of the deform’d, trivial, flat, foolish, despised,
Fog in the air, beetles rolling balls of dung.

Through me forbidden voices,
Voices of sexes and lusts, voices veil’d and I remove the veil,
Voices indecent by me clarified and transfigur’d. (..)”

Walt Whitman, dichter⁷³⁰

Op het moment dat we in het schrijfproces ook werkelijk taal produceren, komt onmiddellijk de vraag op of we wel alles durven of kunnen zeggen, of

er stemmen in ons zijn die we achterhouden of censureren, en de eeuwige twijfel of wat we willen zeggen wel in taal te vatten is.

3.5.5 A De stem van het onzegbare

“Spirit of my silence I can hear you

But I’m afraid to be near you.”

Sufjan Stevens, Amerikaanse Singer-song schrijver⁷³¹

In zijn instructieboek *Dialogue* zegt scenarioschrijfgoeroe Robert McKee dat iedere dialoog uit drie lagen bestaat: ‘the said’ (dat wat er werkelijk gezegd wordt), ‘the unsaid’ (de subtekst, waarbij de gevoelens en verlangens van een personage duidelijk worden), en ‘the unsayable’. Het onzegbare is volgens McKee de plek van onze diepste verlangens, vanwaaruit de werkelijke keuzes en acties plaatsvinden, en dat zonder taal is, maar wel in en tussen de taal kan doorschemeren.

De Duitse theaterschrijfster Sabine Harbeke wijst op *de stem van het onzegbare* wanneer ze beweert tijdens het schrijven naast mogelijke teksten en ideeën ook altijd het zwijgen te horen en de sprakeloosheid.⁷³²

Filosoof Jacques Derrida benadert *de stem van het onzegbare* vanuit het begrip ‘Apophase’. Hij spreekt in zijn boek *On the name* over een verdubbeling van de stemmen, op het moment dat we gaan spreken. Naast wat wij zeggen is er altijd ook een ‘stemloze stem’, die wil uitdrukken wat niet te zeggen is.

“Sorry, but more than one, it is always necessary to be more than one in order to speak, several voices are necessary for that..” (..) “Still more, if this is possible, when one claims to speak about God according to what they call apophasis (l’apophasis), in other words, according to the voiceless voice (la voix blanche) the way of theology called or so-called negative. This voice multiplies itself, dividing within itself: it says one thing and its contrary.”⁷³³

⁷²⁸ Zie het hoofdstuk ‘Op je buik schrijven; schrijven zonder planning’, in: Christophe 2007(2003): 89-105

⁷²⁹ Gerardjan Rijnders in: Arjan Visser, ‘Ik heb altijd willen weten’, interview met Gerardjan Rijnders, in *Trouw* 11 november 2000

⁷³⁰ Walt Whitman, ‘Song of myself’ (1892), ook in: Evans 2008:59

⁷³¹ Motto in: Rik van den Bos, *Een coming of age voor bejaarden*, De Nieuwe toneelbibliotheek, Amsterdam 2016, p.5

⁷³² In Hochholdinger-Reiterer & Bremgartner & Kleiser & Boesch 2015:129

⁷³³ Derrida 1995(1993):35

Apophase verwijst naar een soort theologie die God te groot, te heilig en te speciaal vindt om te beschrijven of te benoemen. Omdat het Goddelijke onbeschrijflijk is, kan men alleen maar benoemen wat het níet is, en dat wordt het negatieve genoemd.

Voor het schrijfproces betekent dat, dat er tijdens het schrijven een stem meesprekt die weet dat het wezenlijke, de kern van wat we willen zeggen, onuitsprekelijk is, maar die toch van zich wil laten horen.

Derrida laat in zijn bespreking van Apophase⁷³⁴ prachtig zien hoe het onzegbare wel degelijk tot taal kan komen, niet alleen door te beschrijven wat het niet is, maar ook doordat het met allerlei *omtrekkende beschrijvingen* verwijst naar een kern die zonder taal is. Het lijkt spreken over verdwijnen, over eindigen, over het niets, een schrijven waar bijvoorbeeld Becketts oeuvre zo vol mee staat.

"Zo en veel meer zo de herrie in zijn geest zagezegd tot er niets overbleef diep binnenin dan een steeds zwakker o eindigen. Om het even hoe om het even waar. Tijd en verdriet en zelf zagezegd. O alles eindigen."⁷³⁵

In het theaterschrijfproces uit *de stem van het onzegbare* zich vaak in de stiltes die we schrijven. Natuurlijk horen woorden en stiltes bij elkaar om betekenis te maken.⁷³⁶

Het is de plek waar de subtekst ontstaat: het personage zegt iets en laat een stilte vallen. Het publiek hoort opeens een tweede stem, de dramatische dubbelheid: het personage zegt nóg iets, dat hij niet met taal wil of kan uitspreken. Omdat de stilte de overgang is tussen de dialoog en de handeling, tussen de taal en het lichaam, is er ruimte voor een tweede stem.

Een schrijfstrategie kan zijn om een theatertekst te herschrijven door er stiltes in aan te brengen. Door die stiltes wordt de dramatische dubbelheid gecreëerd of mogelijk gemaakt. Wanneer er vanuit een postdramatische dramaturgie juist niet een round character met innerlijke tegenstellingen wordt gezocht, kunnen stiltes beter uit de tekst geschrapt worden. Dit is bijvoorbeeld ook de reden waarom regisseur en schrijver René Pollesch zijn acteurs opdraagt nooit stiltes te laten vallen.

Tegelijkertijd is het de vraag of in de stiltes ook werkelijk *de stem van het onzegbare* zit. Schrijver Stefan Hertmans bedoelt een andere, tragische stilte, wanneer hij zo fraai schrijft over het zwijgen van de tragedie.⁷³⁷

“Een taal die niet te temmen valt en daardoor intrinsiek tot de verborgen driften van de samenleving behoort. Haar paria en helderziende, zoals Lenz door de natuur strompelt en het ondraaglijk vindt te luisteren naar de stem van de stilte die op de horizon schreeuwt. In een dergelijke context wordt de taal ‘parodisch’ zonder parodisch te zijn: ze is de par-odos, ‘de andere weg’, de smalle bergpas die dwars door het spreken zelf loopt.”

Hier is de stilte het wanhopig ‘schreeuwen naar de horizon’, wat een andere stem creëert, een ‘andere weg’, zoals Hertmans het noemt. Het lijkt op de extra stem, die ontstaat juist door de taal zelf, en de onmogelijkheid voor de mens om in taal met gevoelens en gedachtes samen te vallen.

De stem van het onzegbare laten klinken zegt uiteindelijk ook iets over het verdwijnen van de auteur, het opgeven van het schrijversego, zoals David Morley het formuleert:

“One can write nothing readable unless one constantly struggles to efface one’s personality”⁷³⁸

Wanneer je *de stem van het onzegbare* laat spreken hou je je, om met Roland Barthes te spreken, “stil als een dode”.⁷³⁹

“Schrijven gaat onvermijdelijk samen met zwijgen; schrijven, dat is in zeker zin ‘zich stil als een dode houden’, de mens worden aan wie de laatste repliek wordt ontzegd; schrijven, dat is van meet af aan de ander die laatste repliek gunnen.”

III.5.5 B De stem van de kunstmatigheid

“The technique of art is to make objects “unfamiliar”, to make forms difficult, (...)”

Viktor Shklovsky⁷⁴⁰

⁷³⁴ Jacques Derrida, *Post-Scriptum*, in: Derrida 1995(1993):34-85

⁷³⁵ Samuel Beckett, *Verroeren*, Uitgeverij De Bezige Bij Amsterdam 1992 (1988), p.19 slot

⁷³⁶ Zie Bakhtin 210(1979)134 en Farmer 2001:4

⁷³⁷ Swyzen & Vanhoutte 2011:174

⁷³⁸ Morley 2007:151

⁷³⁹ Pieters 2004:11 citeert hier uit Barthes *Essais Critiques* uit 1964. Barthes zegt ook: “Schrijven is jezelf monddood maken”, in: Pieters 2004:12

⁷⁴⁰ Shklovsky, ‘Art and technique’, geciteerd in McCaw, 2016:13

We zagen in Hoofdstuk I Bakhtins concept van ‘outsideness’, van zichzelf zien als een ander. In het schrijfproces vertaalt zich dit vaak als iets ‘kunstmatig maken’. De theaterschrijver merkt dat hij of zij bijvoorbeeld te dicht staat bij het onderwerp, of bij de doelgroep, of bij zijn of haar medemakers. Met *de stem van de kunstmatigheid* geeft de schrijver dan vorm aan het materiaal, juist om er afstand van te nemen. Dit kunstmatig maken staat bekend onder de term ‘ostranenie’, van Viktor Shklovsky.⁷⁴¹

Zo geeft Karin Nissen-Rizvani in haar boek *Autorenregie* het voorbeeld van theaterschrijvers die, doordat ze ook regisseur zijn van hun eigen teksten, teveel in het theaterbedrijf geïnvolveerd zijn en daardoor niet meer goed in staat zijn met afstand naar de kwaliteit van hun teksten te kijken.⁷⁴²

Wanneer er te weinig distantie is tussen schrijven en ensceneren, tussen schrijven en het theaterbedrijf, kan dat niet alleen opgelost worden door steeds weer *de stem van de kunstmatigheid* te laten spreken, maar ook door in het schrijfproces voortdurend te schakelen tussen stemmen.

De stem van de kunstmatigheid wijst de schrijver er op dat er geen directe lijn is van ervaring naar taal, of van beschrijving naar werkelijkheid. Dat is wat Roland Barthes bedoelde met zijn uitspraak dat de stem van expressie beschouwd moet worden als een demon. Schrijven gebeurt altijd via een omweg, via het kunstmatig maken.

Er bestaan veel praktische schrijfstrategieën om *de stem van de kunstmatigheid* te trainen, door in het schrijven afstand te nemen van personages, ruimte, tijd, genre, taal, en van de eigen herinneringen of betrokkenheid bij het gekozen materiaal.

In *Het naakte schrijven* heb ik er een aantal beschreven.⁷⁴³

Op deze plek wil ik nog drie distantie-strategieën bespreken, op het gebied van plot, taal en informatiedichtheid.

Een traditioneel voorbeeld van het toepassen van *de stem van de kunstmatigheid* is het doorbreken van de chronologie van de plot. *Diplodocus Deks, Triomf der archeologie* van Tom Lanoye uit 2004 en *Betrayal* van Harold Pinter 1978 zijn twee voorbeelden van theaterteksten waarin het verhaal als het ware achterstevoren wordt verteld.⁷⁴⁴ Door de bewuste kunstmatigheid van de plot merkt de auteur dat de toeschouwer niet meer benieuwd is naar de afloop van het verhaal – want daarmee is de plot begonnen – en daardoor ruimte krijgt voor andere vragen.

In zijn instructieboek *New Playwriting Strategies; A Language-Based Approach to Playwriting* laat Paul Castagno zien hoe je kunstmatigheid talig kunt inzetten om tot meerstemmige theaterteksten te komen. Hij toont dat je, door steeds tegenstellingen te zoeken in taal, een dialoog creëert binnen een personage, dat dan vervolgens in Castagno's termen 'polyvocal' wordt.

Een personage kan heel goed eerst in ABN spreken en daarna uitbarsten in een Vlaams accent, of plotseling Engelse slang bezigen, of beginnen te vloeken in het Achterhoeks. Dit heeft in het schrijfproces gevolgen voor het verloop van een stuk, want hoe reageer je als schrijver op dergelijke tegenstellingen? Het schrijven van een theatertekst is voor Castagno een strijd met de taal en een personage ontstaat als een functie van die taal.⁷⁴⁵

Christel Stalpaert⁷⁴⁶ laat zien dat de ostranenie, zoals zij het noemt, als schrijfstrategie in de postdramatische dramaturgie kan worden ingezet door bewust te weinig of teveel tekens of informatie te geven, te stille of te luide informatie.

Stalpaert geeft de voorstelling *King Lear* van Jan Decorte uit 1983 als voorbeeld van te weinig, en Needcompany's *King Lear* uit 2000 als voorbeeld van te veel informatie.⁷⁴⁷

Door deze schrijfstrategie worden alle theatrale tekens nevenschikkend en krijgen ze hetzelfde gewicht. Die simultaneïteit van tekens, die Stalpaert met de filosoof Deleuze de "gelijktijdigheid" noemt,⁷⁴⁸ vormt een "netwerk van interagerende krachtenbundels", en juist hierdoor wordt de theatertekst meerstemmig:

"De extreme hoge graad van tekendensiteit maakt dat de toeschouwer simultaan en multiperspektivisch moet waarnemen."⁷⁴⁹

⁷⁴¹ Zie ook Dick McCaw, *Bakhtin and Theatre*, 2016:13

⁷⁴² Nissen-Rizvani 2015:118

⁷⁴³ Christophe 2007 (2003):119-124

⁷⁴⁴ Zie Johan Reyniers, 'Tom Lanoye: 'Ik geloof in drama'', interview, in: *Etcetera; tijdschrift voor podiumkunsten*, jaargang 29, nr.127, December 2011, p.30. Ook mijn eigen hoorspel *Laatste liedjes* uit 1991 heeft die omgedraaide chronologie, in: Nirav Christophe, *Liedjes van verlangen*, Amsterdam 2010, p.366-4091

⁷⁴⁵ Castagno 2001, p.17

⁷⁴⁶ Professor Theaterwetenschap aan de Universiteit Gent

⁷⁴⁷ Lehmann 1999:151 noemt dat "het niet-normatieve gebruik van het verzadigde en uitgedunde teken"

⁷⁴⁸ Stalpaert in: Swyzen & Vanhoutte 2011:118

⁷⁴⁹ Ibidem

III.5.6 Schrijven 2: Spreken

"The greatest challenge facing both actor and writer is to be both the player and the instrument being played. In other words, actors and writers are professional split personalities"

Bobbi J.G.Weiss, schrijfster⁷⁵⁰

Bij de directe productie van taal in het schrijfproces zijn er, behalve *de stem van het onzegbare* en *de stem van de kunstmatigheid*, nog twee strijdende krachten of stemmen aan het werk, waarin expressie en ervaring een centrale rol spelen.

Allereerst is er het lichaam van de theaterschrijver dat spreekt. In de afbeelding van Vac Devi, de godin van de taal, bevonden haar 59 stemmen zich verspreid over haar hele lichaam. Het lichaam wil in de eerste plaats ervaren. Daarnaast is er *de stem van de verteller*, de drang om expressie te geven, om iets uit te drukken. *De stem van de verteller* en *de stem van het lichaam* staan tegenover elkaar als expressie tegenover ervaring. De verteller wil delen, het lichaam wil zijn.

III.5.6 A De stem van het lichaam

"Ich denke sowieso mit dem Knie"

Joseph Beuys, beeldend kunstenaar⁷⁵¹

De theaterteksten van Peter Verhelst worden door theaterwetenschapper Christel Stalpaert "lijfelijk" genoemd. De muzikaliteit en lichamelijkheid van de teksten nodigen in haar ogen uit tot een meer fysieke perceptie van theater (zoals bij Verhelsts tekst *Red Rubber Balls*).⁷⁵² Kan de lichamelijkheid van de theatertekst vervat worden in het schrijfproces?

In een artikel over het boek *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater* wijst Klaas Tindemans erop⁷⁵³ dat binnen het postdramatische theater ook door en door lichamelijke opvoeringsteksten bestaan, die de postmoderne vorm ver voorbij gaan, maar eerder een verwijzing zijn naar een persoonlijke en maatschappelijke tragedie. Hij geeft daarbij de theatertekst *Bloetwolfeftuivel* van Jan Decorte uit 1994 als voorbeeld en zegt:

"Artistiek onderzoek is altijd zowel geïnteresseerd in de taal als grafisch of auditief teken, als in de taal als blessure, als open wonde."

De open wond van de taal lees ik hier als wat ik eerder dit hoofdstuk beschreef als de principiële afstand tussen de taal en onze gedachtes, gevoelens en ervaringen, die leidt tot een extra stem in het schrijfproces. Wanneer taal als open wond wordt gezien en een theatertekst als lichamenlijk, hoe ziet *de stem van het lichaam* er dan uit?

De tragiek waar de Franse theatermaker Antonin Artaud over sprak, is de ervaring dat de taal voor de mens functioneert alsof een souffleur ons iedere tekst die we gebruiken influistert. Een weinig romantische, letterlijke uitleg van het woord ‘inspiratie’. Artaud ervaart die gesouffleerde taal als een diefstal van wat hij als zijn eigenheid, zijn wezen beschouwt. Het klassieke theater met zijn literaire meesterwerken is voor hem de dief, die ons onze eigen ervaring en taal afpakt.

De theaterauteur kan zich hierin herkennen, daar waar hij jarenlang zijn personages laat spreken zoals hij denkt dat dat op het toneel hoort, in een dramatische structuur waarvan hij vermoedt dat het de enige is die geëigend is voor het theater.

Tegenover die gesouffleerde stem plaatst Artaud *de stem van het lichaam*,

“van het leven, dat zich niet laat dikteren, van het vlees, dat ertoe in staat is Artauds eigenheid, zijn eigenlijkheid, te herstellen (...)”⁷⁵⁴

Voor Artaud wordt het lichaam ons voortdurend ontnomen, waardoor in ons de gespletenheid, de meerstemmigheid, het ‘double’ zoals Artaud het noemt, een feit is.

“Nooit werd iemand alleen geboren.

Netzomin sterft iemand alleen. (...)

En ik geloof dat er op het ogenblik van de extreemste dood altijd nog iemand anders is, om ons van ons eigen lichaam te beroven.”⁷⁵⁵

Wat is deze stem van het lichaam? Artaud noemt het “het Woord van vóór de woorden”⁷⁵⁶ en hij zocht het in het geschreeuw en gekrijs van de

⁷⁵⁰ in: Bobbi J.G.Weiss, *Writing is Acting; How to Improve the Writer's Onpage Performance*; Weiss 2006:1

⁷⁵¹ geschreven op een ondertekende ansichtkaart in 1977

⁷⁵² Stalpaert in: Swyzen & Vanhoutte 2011:122

⁷⁵³ Klaas Tindemans in: *Etcetera; tijdschrift voor podiumkunsten*, jaargang 29, nr.127, December 2011, p.67

⁷⁵⁴ Bolle 1985:59

⁷⁵⁵ Artaud over Vincent van Gogh, geciteerd in Bolle 1985:60

⁷⁵⁶ Bolle 1985:66

absolute presentie: geen subtekst, maar de echtheid waarin de gedachten en gevoelens van diegene die spreekt samenvallen met wat er gezegd wordt. Opmerkelijk genoeg is de belangrijkste bewaard gebleven poging van Artaud om *de stem van het lichaam* hoorbaar te maken een hoorspel, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Dit theatrale werk uit 1947, geschreven, geregisseerd en (mede) gespeeld door Artaud, is door Jenny Schrödl en Doris Kolesch beschreven als het eerste voorbeeld van een meerstemmige postdramatische monoloog:

“Artaud presenteert in het eerste deel een schat aan variaties van stem-uitingen, die volgens Kolesch “naadloos schakelt tussen de stem van een politicus, een Messias, een gek, een lasterlijk viswijf, een predikant, een vloekende, en vele anderen”⁷⁵⁷

In de psychologische literatuur over het ‘Dialogic Self’ wordt *de stem van het lichaam* als een essentieel onderdeel van het meerstemmige zelf gezien. Hubert Hermans spreekt van “the body in the mind”, en James Cresswell en Cor Baerveldt noemen het ‘Dialogic Self’ expliciet embodiment.⁷⁵⁸

Filosoof Roland Barthes geeft aan dat, wanneer de stem van expressie, de drang om iets te vertellen of uit te drukken, minder dominant wordt, er in het schrijfproces ruimte komt voor *de stem van het lichaam*, van de handeling:

“Voor hem wordt integendeel zijn hand, los van elke stem, geleid door de handeling van het schrijven (en niet door de behoefte iets uit te drukken), en bakent een veld af dat geen oorsprong heeft – of althans geen andere oorsprong dan de taal zelf, dat wil zeggen iets wat nu juist voortdurend elke oorsprong op losse schroeven zet.”⁷⁵⁹

Juist bij het schrijven voor dans- en bewegingstheater, of voor poppen- en objecttheater, bij het schrijven voor lichamen en postdramatische stemmen is de zintuiglijkheid, de directheid en de materialiteit van de taal zo belangrijk dat *de stem van het lichaam* niet vergeten mag worden. Waarschijnlijk bedoelde Heiner Müller, die zelf ook teksten schreef voor bewegende lichamen,⁷⁶⁰ dit, toen hij zei dat zijn theaterteksten het best uit de verf komen wanneer ze door dansers gesproken worden die geen behoefte hebben aan betekenis, maar louter aan klank.⁷⁶¹

In theaterschrijfopleidingen en instructieliteratuur over theaterschrijven tref je vele strategieën aan om de stem van het lichaam wakker te kussen en te oefenen.

De Amerikaanse theaterschrijver en docent Josée Rivera pleit ervoor dat theaterschrijfstudenten hun schrijven benaderen vanuit de zintuigen.⁷⁶² In de BA 'Writing for Performance' op de HKU bestaat al jaren de module 'Bewegen en schrijven', waarin de student, door tekst te produceren terwijl hij of zij zelf beweegt of naar bewegingen kijkt, *de stem van het lichaam* op het spoor probeert te komen.

De Australische performance artist Rea Dennis⁷⁶³ heeft het lopen als methode ontwikkeld voor studenten 'Writing for Performance', om *de stem van het lichaam* te trainen door meer bewustzijn van het lichaam te krijgen,

"to locate (...) places within which I experience myself"⁷⁶⁴

Deze schrijfstrategieën dragen, hoewel nuttig en effectief, het gevaar in zich dat de nadruk op de zintuiglijkheid *de stem van het lichaam* snel gaat beschouwen als een romantisch oerbeeld van drift en lust. Het gaat in teksten om meer dan klanken en associaties.⁷⁶⁵ Wanneer stemmen in jezelf expressie willen geven aan de pijn, de angst en de lust, betekent dat nog niet automatisch dat *de stem van het lichaam* spreekt.

Een specifieke strategie om *de stem van het lichaam* te laten klinken zonder de drang tot expressie komt uit de postdramatische dramaturgie, en bestaat uit het scheiden van stem en lichaam op het toneel.

Uit een artikel van Louise LePage⁷⁶⁶ 'Posthuman Perspectives and Post-dramatic Theatre: the Theory and Practice of Hybrid Ontology in Kate

⁷⁵⁷ "Artaud führt im ersten Teil einen Variationsreichtum stimmlicher Äusserungen auf und vor, die nach Kolesch "zwischen Stimme eines Politikers, eines Messias, eines Wahnsinnigen, eines lästernden Waschweibs, eines Predigers, eines Fluchenden" u.v.a. übergangslos wechseln.", Schrödl 2012:147

⁷⁵⁸ Zie Cresswell & Baerveldt 2011

⁷⁵⁹ Zie Barthes 2004 (1986):118

⁷⁶⁰ Luk van den Dries, in: Swyzen & Vanhoutte 2011:127-128

⁷⁶¹ 'Inleiding' door Luk van den Dries, in: Heiner Müller, *Last Voyage; poëzie, proza, essays, toneel*, Uitgeverij IT&FB Amsterdam 1997, p.13

⁷⁶² Herrington & Brian 2006:Xl

⁷⁶³ Docent aan de School of Communication and Creative Arts, Deakin University, Australië

⁷⁶⁴ Beschreven in Orr & Hind 2009

⁷⁶⁵ Ook Hans-Thies Lehman wijst hierop als hij het heeft over Klangmaterial en Associationsraum.

⁷⁶⁶ Docent/onderzoeker aan het Department of Drama, Theatre and Dance, Royal Holloway University London

Mitchell's *The Waves*⁷⁶⁷ komt het prachtige idee voort, dat wanneer het woord in het theater niet samenvalt met het lichaam, dat dan het lichaam zelf een tweede stem wordt.

Dat geldt natuurlijk niet alleen voor ensceneringen maar ook voor theaterteksten.

Het lichaam krijgt een eigen stem en de losgemaakte stem krijgt een eigen 'vreemd' lichaam. Ook Lehmann wijst op deze maakstrategie:

"..bringing to light that the word does not belong to the speaker.

It does not organically reside in his/her body but remains a *foreign body*."⁷⁶⁸

Deze manier om *de stem van het lichaam* te laten spreken beschrijft eigenlijk het schrijfproces van het lichamelijk schrijven, zoals dat in de 'écriture féminine' ontwikkeld is. Schrijfster Hélène Cixous wees erop dat in het vrouwelijk schrijven het niet-logische, het impulsieve, het lichamelijke in jezelf aan het woord moest komen, en voor haar waren dat de stemmen die door anderen als afwijkend worden beschouwd, als 'niet van jou' maar van een ander. *De stem van het lichaam* opent dan eigenlijk de ander in jezelf, en daarmee jezelf in de ander, het principe dat we tegenkwamen in het Bakhtiniaanse concept van 'outsideness'.

".. *écriture féminine* can be thought of as a writing of the other, a writing that makes room for and values the other as *other*."⁷⁶⁹

Het opmerkelijke is dat *de stem van het lichaam* zich vaak niet zozeer uit in drift, lust of diepe emotie, maar eerder in een drang naar het onpersoonlijke, in een afkeer van het individuele. In meerdere theaterschrijfopleidingen wordt dat vertaald in de opdracht om zogenaamde ervaringsteksten te schrijven: observaties en belevenissen die niet gekleurd zijn door oordelen of interpretaties. Wanneer op die manier de drang om iets te vertellen of uit te drukken wordt getemperd blijken de teksten plotseling aanmerkelijk zintuiglijker en lichamelijker te worden.

In zijn artikel over de Franse filosoof Deleuze bespreekt Rick Dolphijn diens idee 'Body without organs'. Dit concept, gebaseerd op het gedachtengoed van Artaud, koppelt het lichamelijke ook aan het onpersoonlijke. Daar waar de organen in het lichaam een metafoor zijn voor het nuttige en het functionele, daar streeft het concept 'body without organs' naar een onpersoonlijke essentie. Dolphijn zegt:

“Het ‘body without organs’ wil een figuur zijn zonder gezicht. Het wil zich niet laten vangen in de taal. De taal zal het lichaam verlammen. Het ‘body without organs’ is een pleidooi om het lichaam te ontdoen van de dialoog. Maar is er een tekst die het lichaam niet verlamt, is er een tekst without organs?”⁷⁷⁰

Het onpersoonlijke in *de stem van het lichaam* komt daarbij in de buurt van wat ik in Hoofdstuk I besprak als de stem van de onpersoonlijke schrijver, als kern van de eigen stem van de theaterschrijver. In de tekst zelf herkennen we die stem, ook wel ‘minimal voice’ of ‘impersonal voice’ genoemd, vaak in bijvoorbeeld gestotter, gestamel, in minimalisme of eindeloze herhaling, in onzintaal of zeer zintuiglijke beelden. De strategieën die Lehmann geeft hoe in het theater de stem los te halen van de expressie, en los van het drama van een personage,⁷⁷¹ zoals herhaling, versnelling en verheving, kunnen ook ingezet worden om *de stem van het lichaam* te laten spreken.

In zijn artikel ‘The Body in the Sphere of Literacy: Bakhtin, Artaud and Post-Soviet Performance Art’ beschrijft Jurij Murasov hoe in het theater lichaam en tekst al van oudsher gescheiden zijn, terwijl voortdurend gedaan wordt alsof er sprake is van een eenheid. Daartoe is steeds de aanname gecreëerd dat de tekst het domein is van de geest en het denken, en niet van het lichaam. Vóór de tragedie was die scheiding er nog niet.

“In traditional epic narration, body and text appear as a unity, an integrated whole, there is no external tekst.”⁷⁷²

Precies hierin vinden Bakhtin en Artaud zich, waar ze die scheiding tussen lichaam en geest weer willen overstijgen.

⁷⁶⁷ Zie LePage 2008

⁷⁶⁸ Lehmann: 2006:147

⁷⁶⁹ Blyth & Sellers 2004: 46

⁷⁷⁰ Dolphijn 2012:14

⁷⁷¹ Zie Lehmann 2006:149

⁷⁷² Murasov 2001

III.5.6 B De stem van de verteller

In Hoofdstuk I zagen we hoe in iedere tekst de identiteit van een verteller wordt opgeroepen.⁷⁷³ Bij een prozatekst is die vertelinstantie altijd wel redelijk duidelijk, maar bij een theatertekst wordt de vertelinstantie, zeker in het dramatische theater, vaak verborgen of zelfs ontkend.

In de dramatische dramaturgie kan men *de stem van de verteller* laten ontstaan, door zich, bij het schrijven van een monoloog, het publiek als personage voor te stellen. Dat kan als het personage in zichzelf spreekt of tegen een ander personage. Doordat de schrijver zich ook het publiek als adresant voorstelt, wordt de meerstemmigheid van de tekst bevorderd. Wanneer de schrijver vervolgens het publiek als personage beschouwt, krijgt de spreker een directe motivatie mee, eerder dan een psychologische beweegreden. Er komt geen antwoord *waarom* het sprekende personage dit zegt, maar wel *waarom nú*.

Deze schrijfstrategie wakkert ook *de stem van de verteller* aan. Er komen vragen op, die *zowel* het personage als de vertelinstantie betreffen: waarom wil ik dit nú vertellen, wat wil ik nú teweegbrengen als verteller: probeer ik indruk te maken, durf ik het verhaal eigenlijk niet te vertellen?

De laatste decennia, in het postdramatische theater en in de stukken die ik in Hoofdstuk II de ‘derde categorie theaterteksten’ heb genoemd, is de theaterschrijver niet langer slaaf van het ‘Show, don’t tell’. De theaterauteur verbergt zich niet langer, maar toont zich *in de tekst* als structurerende, scheppende en vertellende instantie, zoals we ook bij *de stem van de schrijvende* zagen.

We horen *de stem van de verteller* duidelijk in de manier van werken van de Vlaamse theaterauteur Paul Pourveur. Bij hem een principiële afkeer van personages, die vaak leidt tot theaterteksten die als een meerstemmige monoloog lezen, maar verdeeld zijn over verschillende vertelinstanties op het toneel. *Shakespeare is dead, get over it!* uit 2003 is daar een mooi voorbeeld van.

De Duitse toneelschrijver en regisseur René Pollesch wil helemaal geen personages meer op het toneel. Hij schrijft monologische teksten, die hij vervolgens vrij willekeurig verdeelt over verschillende sprekers op het toneel. Het lijkt daarbij alsof een dialogische encscenering van zijn tekst het wezen van zijn monologische tekst beter benadert. Deze dialogische encscenering wijst op zich ook bij hem weer op het concept van meer-

stemmigheid, en is in zijn schrijfstrategie ook herkenbaar als *de stem van de verteller*.⁷⁷⁴

III.5.7 Terugblikken / Herschrijven 1: Terugblikken

Terugkijken in het schrijfproces is de vaardigheid om zonder intenties of plannen vooraf te kijken naar het tekstmateriaal dat er al ligt. En in *de stem van de representatie* en *de stem van de presentie* wordt dan niet zozeer gekeken naar de dramaturgie van het materiaal, maar specifiek naar de richtingen of de adressanten van de tekst. Terwijl de theaterschrijver bij iedere zin kijkt naar de richtingen van de tekst en de mogelijke verdubbelingen van de adressanten (“zou deze tekst van het ene personage tegen het andere ook direct tot het publiek gericht kunnen zijn of tot de medemaker?”), ontwikkelt hij of zij strategieën om op die manier niet zozeer een tekst te schrijven, maar te herschrijven.

III.5.7 A De stem van de representatie

Wanneer *de stem van de representatie* tijdens het schrijven aan het woord is, beseft de theaterauteur dat er, zelfs los van de gekozen dramaturgie, in het theater altijd ‘de geslotenheid van de representatie’ bestaat, zoals het concept luidt in een legendarisch artikel van filosoof Derrida over theatermaker Artaud.⁷⁷⁵ Artaud wilde in zijn theater de totale presentie, de directe echtheid hier en nu, en Derrida liet zien dat we nooit helemaal de representatie kunnen laten verdwijnen.

Als er iemand op toneel staat die pretendeert geen rol te spelen en zichzelf te zijn, bijvoorbeeld in het genre cabaret, dan nog komen we er niet onderuit de cabaretier ook als een personage te zien. Wanneer hij of zij iets over zijn eigen leven zegt, zullen we dat per definitie wantrouwen; wanneer hij de draak met ons steekt omdat we te laat komen, lachen we erom omdat we weten dat het niet persoonlijk bedoeld is; wanneer hij op toneel sterft aan een hartaanval, zoals de Engelse komiek Tommy Cooper, zullen we nog een tijdje om hem lachen omdat we denken dat het erbij hoort.

Bij iedere soort theater start de toeschouwer met de ‘suspension of disbelief’, de bereidheid om dat wat hij ziet als representatie te beschouwen en daarin voorlopig te ‘geloven’.

⁷⁷³ Zie bijvoorbeeld Paul Dawson: “The voice of a work is not that of the author, but of the narrator, and this separate from the point of view.”, Dawson 2005:109

⁷⁷⁴ Zie over het meerstemmige schrijfproces van René Pollesch: Moosmann 2007:59-95

⁷⁷⁵ Jacques Derrida, ‘The Theater of Cruelty and the Closure of Representation’, in: Derrida 2004(1967):292-317

Het is daarom als theaterschrijver handig om *de stem van de representatie* te laten spreken door te beseffen dat ieder woord en iedere zin een subtekst kan bevatten, die verwijst naar een fictionele wereld.

Er bestaan binnen de dramatische dramaturgie veel schrijfstrategieën om de representatie te versterken, door Stefan Tigges 'redramatiserende strategieën' genoemd.⁷⁷⁶

De meest bekende is het zoeken naar de intensivering van de dramatische dubbelheid of het dramatische conflict. Bij het schrijven van een monoloog wordt dat bereikt door in de tekst te schakelen tussen de verschillende stemmen van het personage, hetgeen ook subtekst creëert en daardoor de representatie verhoogt. Bij het schrijven van scènes voor drie personen kan het juist bereikt worden door het schakelen van verbondjes tussen twee van de drie, waardoor er steeds een ander alleen komt te staan.

Stel dat we een postdramatische theatertekst schrijven waarbij drie acteurs losse theaterteksten direct tegen de zaal zeggen, dan kan *de stem van de representatie* ons helpen diezelfde tekst óók te bekijken vanuit de verhouding en de spanning tussen de drie mensen, alsof ze samen in een representatieverhaaltje zitten. Misschien willen de drie mensen elkaar wel aftroeven of imponeren. Als we die representatie ook erkennen kunnen we nog een laag aan de theatertekst toevoegen.

III.5.7 B De stem van de presentie

In *de stem van de presentie* huist het verlangen van de auteur om direct in het hier en nu met het publiek te communiceren. Daarin vindt juist het omgekeerde proces plaats als bij *de stem van de representatie*. De auteur zoekt naar schrijfstrategieën om het materiaal minder dramatisch en tot minder representatie te maken.

Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte geven de voorstellingen van regisseur Lucas Vandervost bij het Vlaamse gezelschap De Tijd als voorbeeld. Zo is in *Elk wat wils. Iets van Shakespeare* uit 2007 het integrale toneelwerk van Shakespeare bewerkt tot een ge-ontdramatiseerde vorm.⁷⁷⁷ Swyzen en Vanhoutte geven daarbij een aantal ontdramatiserende schrijfstrategieën aan, die in het maak- en schrijfproces zijn gehanteerd:⁷⁷⁸

1. Het bestaande tekstmateriaal wordt voortdurend herschreven door er *selectie* en *isolatie* op toe te passen. De teksten worden in stukken en fragmenten verdeeld, en ieder fragment wordt vervolgens herschreven. Elke

tekst wordt daarmee ook *uit de context gehaald*,⁷⁷⁹ een zoals we zagen dialogische en deconstructieve praktijk waarmee de tekst weer geopend wordt voor nieuwe contexten en nieuwe stemmen.

2. De losse uit hun context gehaalde fragmenten worden vervolgens herordend op thematische en vormelijke overeenkomsten in een tekstuele, scènische maar niet dramatische montage.

De ontdramatiserende strategieën⁷⁸⁰ komen ook nog aan bod bij *de stem van de postdramatische dramaturgie* en in de beschrijving van het schrijfproces van de voorstelling *End*, waar ik dit hoofdstuk mee afsluit.

III.5.8 Terugblikken / Herschrijven 2: Herschrijven

We zien veel dat studenten ‘Writing for Performance’ de stemmen in de blokken ‘herschrijven’ moeilijk kunnen laten spreken, en daarom moeizaam of weinig herschrijven. Dat komt omdat herschrijven veelal wordt verward met ‘opnieuw schrijven’, in plaats van het aanbrengen van variaties en correcties in een bestaande tekstversie.

In de theorie over schrijfprocessen wordt het belang van veel herschrijven in het schrijfproces keer op keer onderstreept. Een van de vele voorbeelden is het onderzoek van Talita Groenendijk over het schrijfproces van middelbare scholieren, wanneer deze gedichten schrijven.

“Het bleek dat reviserende schrijvers die niet lineair schreven een complexer probleem oplossen dan schrijvers die lineair schreven en zonder te reviseren direct opschreven wat er bij hen opkwam. (...) Betere gedichten werden over het algemeen voorafgegaan door veel tekstproductie aan het begin van het proces en veel grootschalige revisie aan het eind van het proces.”⁷⁸¹

Het is in dat opzicht nogal opmerkelijk, dat de instructieliteratuur over theaterschrijven zich nagenoeg niet met herschrijven bezighoudt. Er worden altijd oefeningen en strategieën aangeboden om tot tekstproductie te komen, maar zelden om aan tekstrevisie te doen. Tegelijkertijd kent iedere schrijver het belang van herschrijven.

⁷⁷⁶ zie Tigges 2008:9-27

⁷⁷⁷ Swyzen & Vanhoutte 2011:20-21

⁷⁷⁸ Swyzen & Vanhoutte 2011:21

⁷⁷⁹ Swyzen & Vanhoutte 2011:22

⁷⁸⁰ zie Tigges 2008:9-27

⁷⁸¹ Groenendijk 2012:126

Wanneer we een theatertekst herschrijven, vindt de revisie plaats op twee gebieden:

- de auteur kijkt of de tekst zelf veranderd moet worden, om iedere regel bijvoorbeeld intenser, ritmischer of dramatischer te maken. Dit talig reviseren noem ik *de stem van het bewerken*.
- de auteur kijkt per tekstfragment of de tekst ook zou kunnen worden vervangen door uitingen van andere disciplines; door spel, beeld of geluid. In *de stem van de transformatie* vindt geen talige, maar een theatrale revisie plaats. Daarvoor moet de theaterschrijver als theatermaker inzicht hebben in de andere disciplines, hoewel de activiteit zelf een schrijfstrategie blijft.

III.5.8 A De stem van het bewerken

Dit is een stem die steeds naar al geschreven tekstmateriaal kijkt om het te herschrijven en te bewerken. Het lijkt van belang om vanuit deze stem voortdurend te schakelen met drie andere stemmen.

Allereerst moet *de stem van de intertekstualiteit* actief meeklinken: wat is de brontekst die ik bewerk – dat kan een tragedie zijn of een roman, maar ook een filosofisch tekstfragment – en ook: wat weet ik van en rond de brontekst? Steeds weer wordt er in het Lange Termijn Geheugen gecheckt wat er voor kennis over de brontekst bestaat.

De stemmen in het blok ‘tekst tot zover’, *de stem van de linguïstische theatertekst* en *de stem van de enceneringstekst*, moeten ook keer op keer geraadpleegd worden, om te kijken welke keuzes er in het bestaande en in het nieuwe tekstmateriaal al gemaakt zijn en wat dat voor consequenties heeft voor de rest van het schrijfproces.

III.5.8 B De stem van de transformatie

In Hoofdstuk II besprak ik het begrip transformatie als een aspect van intertekstualiteit, waarbij een andere, bestaande tekst wordt ingelijfd in de nieuwe eigen tekst en daartoe ook volledig wordt veranderd en bewerkt. Ik noemde daar hoe dit principe bij studenten BA ‘Writing for Performance’ van de HKU getraind wordt door de opdracht om een monoloog te schrijven voor een historisch personage. Door gegevens van buiten de eigen tekst de tekst binnen te halen wordt het bestaande tekstmateriaal opnieuw bekeken en herschreven.

Transformatie vindt hier plaats met andere teksten, maar kan ook met andere theaterdisciplines.

Stel dat we een theaterstuk schrijven met hoofdpersoon Piet. Wanneer we Piet tonen, kunnen we daarvoor niet alleen tekst gebruiken maar ook beeld. De woning van Piet kan bijvoorbeeld gezien worden als de uitbreiding van zijn personage. Als uit Piets teksten een uiterst verward persoon naar boven komt, zou een zeer opgeruimde nette woning extra informatie geven over Piet, die niet in gesproken tekst duidelijk hoeft te worden. Door middel van *de stem van de transformatie* creëert de theaterschrijver met behulp van de ruimte de dramatische dubbelheid van het personage.

Een genre, dat ideaal is om *de stem van de transformatie* te trainen is het hoorspel. De theaterschrijver is immers verplicht alles in geluid duidelijk te maken. Hoe laat je bijvoorbeeld in een hoorspel weten dat het licht uitgaat, of dat het personage sterft, wanneer je niet alles met gesproken taal wil oplossen?

In het postdramatische theater klinkt *de stem van de transformatie* steeds luider, omdat alle disciplines gelijkwaardig aan elkaar zijn geworden. Op die manier heeft de theatrale verdubbeling van het personage op toneel in recente multimediale voorstellingen een geheel nieuwe invulling gekregen. Guy Cassiers verdubbelde bijvoorbeeld in zijn schitterende ensceneringen *The woman who walked into doors* en *Bezonken rood* het personage voortdurend in beeld, projectie en geluid en daarmee dijde het personage uit over de hele toneelvloer.

III.5.9 Taakomgeving 1: Opdracht

In de stemmen binnen de verschillende blokken Taakomgeving zitten alle opdrachten die wij en anderen onszelf opleggen tijdens het schrijven. We zullen zien dat die opdrachten op zowel psychologisch, dramaturgisch, vormtechnisch als stilistisch gebied liggen.

De eerste twee stemmen daarbinnen zijn *de stem van het personage* en *de stem van de opdrachtgever*. We zagen al bij Bakhtin dat het personage een eigen autonome stem heeft in de tekst, maar ook in het schrijfsproces. Het personage stelt zijn eigen opdrachten, heeft ons wat te zeggen en spreekt onophoudelijk in ons. Het is van belang deze stem niet tot zwijgen te brengen tijdens het schrijven.

Bij de opdrachtgever zijn we geneigd die te zien als een externe factor, die eisen stelt waaraan we moeten voldoen. Bij zowel personage als opdrachtgever kan de theaterschrijver zich moeilijk voorstellen dat hij of zij er co-creatief mee samenwerkt, en dat we er voortdurend mee in dialoog zijn.

Op een bepaalde manier lijken personage en opdrachtgever tegenover elkaar te staan. We accepteren als theaterschrijver niet snel dat de personages ons opdrachten geven, net zo min als we onze opdrachtgever als personage kunnen zien.

III.5.9 A De stem van het personage

Schrijven voor theater is een curieuze bezigheid. Je schrijft een tekst waarbij je jezelf totaal opdeelt in andere, meerdere stemmen. Geen beschrijvingen van de natuur, geen gedachtenspinsels, maar sprekende stemmen. Voor scenarioschrijver Julian Friedman moet een goede dramaschrijver

“zijn ikgevoel onderdrukken, zich in de persoonlijkheid van ieder karakter inleven en indenken en vanuit ieders perspectief schrijven.”⁷⁸²

De theaterschrijver moet in meerdere personages tegelijk binnenglippen, “hineinschlüpfen” zoals scenarioschrijver Oliver Schütte⁷⁸³ het noemt. Het je verdelen over de stemmen van je personages, en de invloed van *de stem van de medemakers* zijn twee factoren, die het schrijven voor theater veelstemmig maken, maar er speelt nog een belangrijk derde facet mee.

Een kernbegrip van drama is de principiële dubbele stem van ieder personage op zich. Een personage wordt als dramatisch gezien wanneer het twee tegengestelde gevoelens heeft op hetzelfde moment. Medea vermoordt haar twee kinderen, terwijl ze er óók zielsveel van houdt. Als ze niet van haar kinderen zou houden, zouden we haar niet zo dramatisch vinden. Ieder dramatisch personage spreekt met dubbele tong; zegt het een, maar bedoelt tegelijkertijd ook het andere. We kennen dit principe als subtekst. Dit gegeven betekent dat een theaterschrijver zich tijdens ieder moment bewust moet zijn van de dubbelheid en de meerstemmigheid van zijn of haar eigen personages.

De theaterschrijver weerspiegelt in zijn of haar personages ook het eigen mens- en wereldbeeld. In de Albert Verwey-lezing, die theaterauteur Tom Lanoye in 2015 hield, stelt hij dat het externe tragische conflict van personages terugverwijst naar de verbrokkeling en meerstemmigheid van de mens. Hij verbindt hier *de stem van het personage* met een meerstemmig wereldbeeld.

Er zijn inmiddels veel manieren ontwikkeld waarmee een theaterschrijver de meerstemmigheid van zijn personages en ook zijn eigen meerstemmigheid vorm kan geven en kan trainen.

De eerste techniek is daarbij de schakeling van het personage tussen verschillende stemmen of bewustzijnsniveaus. Er bestaan talloze niveaus, maar binnen een monoloog liggen er drie voor de hand: het verhaal dat verteld wordt, de reflectie van het personage op zichzelf, en diens directe zintuiglijke ervaringen in het hier en nu. Een personage is een verhaal aan het vertellen, vraagt opeens om koffie en twijfelt vervolgens hardop of het verhaal wel interessant is. Schakeling tussen die stemmen is de basisstructuur van de hedendaagse monoloog.⁷⁸⁴ De monologen van het hoofdpersoon uit de film *Shine* zijn hier een schitterend voorbeeld van.

De dubbele stemmen kunnen in deze schakeltechniek overigens nog steeds een functie hebben om een rond, heel personage te bouwen, waarbij de ene stem vals is en de andere waar. Voorbeeld hiervan is het stuk *Juhanni* van Wolfgang Deichsel, waarin de hoofdpersoon een stem hoort in haar hoofd, die haar opdraagt een moord te plegen.⁷⁸⁵

De meerstemmigheid van personages kan natuurlijk niet alleen op een dramatische manier (binnen de fictieve situatie) maar ook op een theatrale manier (in de enceneringsvorm) worden vormgegeven. Het Griekse koor, waarbij vele mensen tegelijkertijd dezelfde tekst zeggen, is daarvan een duidelijk voorbeeld.

In het begin van de twintigste eeuw geeft theaterschrijver August Strindberg bij zijn tekst *Naar Damascus* enkele van die theatrale technieken aan, die hij rangschikt onder ‘droomdramaturgie’:

“De personages splitsen zich op op het toneel, ze verdubbelen zich, ze vervangen elkaar, ze gaan in lucht op, ze persen zich samen, ze vervloeien en voegen zich weer bij elkaar. Maar het zuivere bewustzijn staat boven dit alles, het bewustzijn van de droomdramaturgie.”⁷⁸⁶

Het fragmenteren, opsplitsen of verdubbelen van personages is met name de laatste tientallen jaren een regelmatig terugkerende schrijf- en maakstrategie geworden.

Beckett is in het fragmenteren van personages baanbrekend geweest met stukken als *Happy days*, waarin we alleen het bovenste deel van een vrouw

⁷⁸² Friedman 1999:31, vertaling van mij NC

⁷⁸³ Schütte is ook hoofd van Script!Forum, dat het ontwikkelen van scenario's ondersteunt en begeleidt

⁷⁸⁴ Christophe 2007(2003): 105-118

⁷⁸⁵ zie Waldmann 2004:200

⁷⁸⁶ geciteerd in Fritsch 2005:63

als personage boven het zand zien uitsteken, en *Not I* waarin het personage gereduceerd is tot een sprekende mond. Meer is er niet op het toneel te zien.

In het Nederlandse theater zien we de laatste paar jaar deze theatrale verdubbelingsstrategie regelmatig. In zijn tekst *D'r was daar ook een hond* uit 2006 schrijft de Vlaamse regisseur en theaterschrijver Peter de Graef in zijn eerste regieaanwijzing:

"Op de rand van een ziekenhuisbed,
gevangen in een dwangbuis zit heel rustig: Bert.
Op de vloer groeit kniehoog gras.
Om hem heen bevinden zich zijn gevoelens en gedachten.
Ze zijn met z'n vijven"⁷⁸⁷

Margje, een van de vijf mensen of stemmen – die tijdens het stuk heftig met elkaar in debat gaan en elkaar aan het eind van het stuk ook nog omver schieten –, verwoordt de eigen stemmen van de multiple persoonlijkheid op het toneel, en daarmee geeft ze de visie van De Graef op het zelf:

"Dus eigenlijk zijn we met onze individualiteit – ik – allemaal stukjes begrensdheid van iets dat in wezen onbegrensd is en overal aanwezig – bewustzijn. We zijn een soort tinkelende ijsblokjes in een enorme watermassa. Stolseltjes, samentrekkinkjes, vastklampseltjes rond het gevoel 'mijn' en het idee 'ik..'"⁷⁸⁸

Een van de Graefs toneelstukken, *Da'iss...!*, uit 2004, is gemaakt voor kinderen. Net als in *D'r was daar ook een hond* komen hier personages aan het woord, die geen mensen zijn, maar innerlijke stemmen. Het gaat over een volwassen man die De Verschrikkelijke Man wordt genoemd. Twee innerlijke stemmen wijzen hem op onjuiste overtuigingen terwijl hij onder narcose is voor een operatie.⁷⁸⁹

Ook het werk van de Duitse theaterschrijfster Theresia Walser is een mooi voorbeeld van deze strategie van personageverdubbeling. Zo schreef ze een stuk met twee Hitlers op het toneel,⁷⁹⁰ waarin ze overigens ook *de stem van zelfreflexiviteit* laat klinken doordat die personageverdubbeling het stuk zelf ook geestig thematiseert.

Die zelfreflexiviteit is ook te zien in haar stuk *Ein bisschen Ruhe vor dem Sturm* uit 2007, dat handelt over de hedendaagse theatertekst en maar liefst zeven Hamlets ten tonele voert. Walser doet dit om de identiteit als meer-voudige persoonlijkheid te laten zien.

De laatste jaren zijn er voorbeelden te over van deze schrijfstrategie om een personage door meerdere personen op het toneel te laten vertolken. Theatergezelschap ELS Inc. heeft dat in 1999 gedaan met het stuk *Strindberg! verkeer van een gek* van Erik-Ward Geerlings, waarin de Zweedse theaterschrijver op toneel in vijven werd ‘gedeeld’.

De Franse toneelschrijfster en filosofe Hélène Cixous heeft in haar stukken, zeker die ze in directe samenwerking schreef met Ariane Mnouchkine en Théâtre du Soleil, de meerstemmigheid van de personages op veel manieren uitgewerkt, onder andere door personageverdubbeling, zoals bijvoorbeeld in *De naam van Oedipus* uit 1978, waarin ze ieder personage opdeelt in een sprekende en een zingende persoon, waarbij lied- en spreekteksten totaal van elkaar verschillen.

Theatrale teksten vragen erom dat *de stem van het personage* gehoord wordt op zo’n manier, dat het personage zélf aan het woord wordt gelaten. In de ogen van filmregisseur en scenarioschrijver Quentin Tarantino wordt het schrijven dan bijna opschrijven wat de personages je vertellen. Tarantino voelt zich bij het schrijven dan ook vaak een bedrieger, omdat hij vindt dat het eigenlijk de personages zijn die het werk doen. Dit suggereert, dat de personages er al zijn vóórdat Tarantino ze schrijft. In het schrijfproces beschouwt Tarantino ze eenvoudig als stemmen in zijn hoofd, waar hij naar luistert. Maar wie spreekt er dan, en wie luistert er dan eigenlijk, en wie eigenlijk schrijft op wat ze zeggen? We zien hoe hier *de stem van het personage* als een eigen, autonome stem wordt gezien, een beetje op de manier waarop Bakhtin spreekt over de romanheld die een eigen leven en stem heeft, los van de auteur.

Wanneer we *de stem van het personage* laten spreken, hebben we niet alleen aandacht voor hoe we een personage bouwen, meerstemmig kunnen maken, en kunnen weergeven op het toneel, maar ook is er tijdens het schrijven steeds de vraag uit hoofdstuk I: “Wie spreekt hier eigenlijk?” Is degene die spreekt nog wel een personage en zo niet, wat is het dan, en wat betekent dat weer voor de taal en voor de encensering?

⁷⁸⁷ Peter de Graef, Erik-Ward Geerlings, Marijke Schermer, *Walhalla; tekstboek Het Zuidelijk Toneel*, ITFB, Amsterdam/Eindhoven 2006, p.73

⁷⁸⁸ Peter de Graef, Erik-Ward Geerlings, Marijke Schermer, *Walhalla; tekstboek Het Zuidelijk Toneel*, ITFB, Amsterdam/Eindhoven 2006, p. 86

⁷⁸⁹ Zie ook het artikel van Anna van der Plas hierover in: Peter de Graef, Erik-Ward Geerlings, Marijke Schermer, *Walhalla; tekstboek Het Zuidelijk Toneel*, ITFB, Amsterdam/Eindhoven 2006, p. 182

⁷⁹⁰ Genoemd door Birgit Haas in haar inleiding van Haas (Hg.) 2007:7-32

Het vermeerderen of fragmentiseren van personages, zoals we dat net bespraken, kan ook gezien worden als een stap naar het verdwijnen ervan. Annette Storr schrijft in haar boek *Regieanweisungen* uit 2009:

“Wat zijn het voor teksten, beelden, films die dit proces van verdwijnen van het personage laten zien, de vervangbare, zwakke, sprakeloze, niet-handelende protagonist, of het groepspersonage in plaats van de held; en wat zegt dat proces, wat zeggen deze zich terugtrekkende personages?”⁷⁹¹

Het vele onderzoek dat plaatsvindt naar het verdwijnen van personages, zowel door theoretici,⁷⁹² door studenten⁷⁹³ als door theaterschrijvers⁷⁹⁴ lijkt er eerder op gericht de karakteristieken en het achterliggende mensbeeld van personages uit de dramatische dramaturgie steeds opnieuw te bevragen, en juist in die bevraging, die ook al schrijvende plaatsvindt, is *de stem van het personage* te horen.

In de derde categorie theaterteksten die ik noemde, waarin zowel kenmerken van dramatische als van postdramatische dramaturgie zitten, is het personage niet verdwenen, noch eenstemmig in stand gehouden, maar meerstemmig geworden.

Het meerstemmige personage kan plotseling ook een onpersoonlijke bode- of koorinstantie worden; het kan zich verdelen over vele objecten en personen op het toneel, net zo goed als dat door het personage heen de acteur zich direct in de presentie richt tot het publiek.

In de theatertekst *Reichnitz* uit 2008 van de Oostenrijkse Elfriede Jelinek schakelen de personen op het toneel van betrokken personages naar afstandelijke koorleden, waardoor een verdubbeling ontstaat. Een recensie over de encensering door Jossi Wieler bij de Münchner Kammerspiele zegt daarover:⁷⁹⁵

“Als een Grieks koor komen zij kond doen van hun onheil. Toch krijg je, luisterend naar hun relaas, niet een duidelijk beeld. Telkens verschuiven de verhoudingen, de perspectieven, de uitgangspunten. Zijn zij wel buitenstaanders?”⁷⁹⁶

III.5.9 B De stem van de opdrachtgever

“Als je schrijft, is alles in opdracht”.

Paul Feld, theaterschrijver⁷⁹⁷

Als theaterschrijver associëren we *de stem van de opdrachtgever* snel met kaders, waaraan we moeten voldoen, alsof de opdrachtgever enkel de randvoorwaarden van het schrijfproces bepaalt.

In een gesprek met de Zwitserse theaterschrijfster Sabine Harbeke vertelt deze dat ze van een stad een schrijfpdracht krijgt met een bepaald thema, en vervolgens uitgebreid research gaat doen om zich dat voor haar vreemde thema eigen te maken.⁷⁹⁸ Het door de stad opgegeven thema blijft aanwezig in *de stem van de opdrachtgever*, niet als een eis, maar als inhoudelijke inspiratie.

Bovenstaand citaat van regisseur en theaterschrijver Paul Feld komt uit het essay *Jago de Beschouwing*, waarin hij een reflectie geeft op het project *Jago de Wraak*, door het theatergezelschap Growing Up In Public in 2006 ontwikkeld in samenwerking met het bedrijfsleven. De voorstelling, geschreven en geregisseerd door Feld, werd gebruikt in veranderingsprocessen van organisaties en instellingen.

In de beschrijving van het project, waarbij het creatief werken in opdracht wordt onderzocht, doet iedereen nog steeds zijn best om de artistieke vrijheid en autonomie van de kunstenaar te verklaren en te bewaken:

“De deal was absolute vrijheid.”

“Je moet vrij zijn in je artistieke betrachtingen”

“Een kunstenaar heeft autonomie nodig”.⁷⁹⁹

Het lijkt alsof de kunstenaar keer op keer verzekerd moet worden dat samenwerking met een opdrachtgever zijn of haar creatieve vrijheid niet

⁷⁹¹ “Was sind das für Texte, Bilder, Filme, die diesen Vorgang des Verschwindens der Figur, des entbehrlichen, schwachen, sprachlosen, nicht handelnden Protagonisten oder der Figurengruppe anstelle des Helden zeigen, und was sagt dieser Vorgang, sagen die zurücktretenden Figuren?”, Storr 2009:19

⁷⁹² Zie bijvoorbeeld Heidi Wunderlich, *Dramatis Persona: (Exit); Die Auflösung der dramatischen Figur als produktive Überschreitung*, Berlin 2001; Daniela Moosmann, *No characters in my theatre; Staging postdramatic theatre as module for higher education*, Utrecht 2012

⁷⁹³ Studenten Writing for Performance van de HKU onderzoeken veel zelfgekozen vragen zoals “Hoe schrijf ik een niet-strevend personage” (Dirk van Pelt 2004, Sarah Blok 2015), en “Hoe schrijf ik een meerstemmig personage?” (Jannemieke Caspers, in: Caspers & Christophe (red.) 2011:17-63)

⁷⁹⁴ Het werk van René Pollesch is hier een voorbeeld van. De uitspraak “In mijn theater geen personages!” is van hem

⁷⁹⁵ De Duitse dramaturgieboeken noemen dat geen personages maar ‘tekstdragers’

⁷⁹⁶ Karin Veraart, *Volkskrant* 11 Juni 2010

⁷⁹⁷ in: Mirjam van Gogh, *Jago de Beschouwing*, Utrecht 2006, zie: <http://www.asom.org/JAGOBeschouwingdef.pdf%20.pdf>

⁷⁹⁸ in: Hochholdinger-Reiterer & Bremgartner & Kleiser & Boesch 2015:129

⁷⁹⁹ Uitspraken van respectievelijk Giep Hagoort, Lex Berger en Lodewijk Ouwens, opgetekend in Mirjam van Gogh, *Jago de Beschouwing*, Utrecht 2006

zal aantasten. In de artistieke dialoog die ontstaat tussen een bevlogen opdrachtgever en een op de maatschappij reflecterende theatermaker is die reflex echter niet langer nodig.

Sterker nog: juist de opdracht geeft een extra stem in de meerstemmigheid van de kunstenaar, en verdiept daarmee diens creatieve proces, en ja: ook diens autonomie.

Werkelijk artistieke autonomie toont zich wellicht in de mate waarin de kunstenaar beïnvloeding toestaat van context en opdracht.

Een omschrijving van artistieke autonomie is daarbij: voortdurende dialoog met context en opdracht, analoog aan het soepele schrijfproces dat zich uit in het schakelen tussen de verschillende stemmen.

Steeds meer theaterschrijvers werken tegenwoordig in transmediale kunst: projecten waarbij een verhaal via meerdere media en door meerdere kunstuitingen wordt verteld. Juist in die manier van werken, waar zoveel media en disciplines met elkaar co-creëren, is *de stem van de opdrachtgever* cruciaal.

In het boek over een groot transmediaal project, waarbij kunst en zorg met elkaar verbonden werden, *If you are not there where are you; Mapping the Experience of Absence Seizures Through Art*, vertellen regisseuse Maartje Nevejan en producente Willemijn Cerutti over die samenwerking:

“Transmedia is samenwerken.

Regisseur en producent zijn gelijkwaardig,

een twee-eenheid,

waarin ieder zijn eigen taak heeft.

De regisseur beoefent zuiver en compromisloos het artistieke vak,

de producent is bezig met publiek en marketing.

Omring je met goede producenten, vormgevers en productiemensen.

Geen enkele samenwerking is zoals je het hoopt.

Het gaat altijd weer anders.

Je kunt het niet van tevoren bedenken.

Sluit allianties, blijf betrokken,

en zorg dat zij ook bij jou betrokken blijven.

Het gaat over een gezamenlijk onderzoek.

Co-creatie gaat makkelijker wanneer je het project ziet

als een gezamenlijk onderzoek.”⁸⁰⁰

De stem van de opdrachtgever kan voor een theaterschrijver luid klinken, wanneer we de opdrachtgever als medemaker beschouwen en de samenwerking als co-creatie. En daarvoor is nodig dat we het auteurschap als meervoudig beschouwen.

Filosoof Boris Groys richt zich in zijn werk op de onhoudbaarheid van het concept van individueel auteurschap. Dat doet hij primair in de beeldende kunst, maar hij richt zich daarbij ook op maakprocessen bij film en theater. Groys vraagt zich af waarom het gevecht tegen het romantische concept van individueel kunstenaarschap gevoerd blijft worden, terwijl dit concept in zijn ogen toch allang niet meer bestaat. Hij denkt dat dat een politieke reden heeft, omdat het ook een gevecht tegen hiërarchie en tegen de heersende macht is.

"The struggle against the figure of the author is thus understood as a struggle against an undemocratic system of arbitrary privileges and unfounded hierarchies that de facto represent base commercial interest."⁸⁰¹

Groys betoogt, dat er al lang een meervoudig auteurschap bestaat. Hij geeft theater, muziek en film als voorbeelden, al verwijst hij daarbij vooral naar interdisciplinaire samenwerking en niet naar *de stem van de opdrachtgever*. Bij beeldende kunst en bij de andere kunsten doet hij dat wel en noemt hij duidelijk de producent, de opdrachtgever, de curator, de instituten en de geldschietters als mede-auteurs van het kunstwerk, omdat zij bijvoorbeeld de ruimte, de selectie en de samenstelling van de kunstwerken bepalen.

III.5.10 Taakomgeving 2: Lezer / toeschouwer

Wanneer we schrijven voor theater zit natuurlijk het publiek in ons hoofd, dat straks de voorstelling zal gaan zien, maar ook de lezer, die onze tekst onder ogen krijgt. Omdat de theatertekst een dubbelproduct is, spreekt er in ons *de stem van de lezer*, voor wie de tekst een literair product is, en *de stem van de interactiviteit*, het publiek voor wie de tekst ten dienste staat aan de voorstelling. De lezer is passief en kan niets meer aan de tekst veranderen of er invloed op uitoefenen; de toeschouwer kan dat wel en wordt daarmee interactief.

⁸⁰⁰ Dörr & Hübner (Ed.) 2017:185

⁸⁰¹ Boris Groys, 'Multiple Authorship', in: IDEA nr.26 2007

III.5.10 A De stem van de lezer

De stem van de lezer in het theaterschrijfproces bestaat niet zozeer uit de geïnternaliseerde meningen en oordelen die we verwachten van een toekomstig lezer, maar eerder het besef van de richting van de tekst en van wie de auteur aanspreekt met zijn tekst.

Ik gaf eerder voorbeelden van theaterauteurs, die zich in hun regie-aanwijzingen heel direct richten tot de medemakers, die straks het stuk zullen gaan lezen. Het betekent niet dat de tekst daar beter van wordt, maar het traint de schrijver om de stem van de lezer te laten spreken, door de schrijfsdaad meer tot een gesprek te maken. Als ik mij direct tot een lezer richt, kan ik me voorstellen hoe die lezer reageert en wat die lezer terug zou kunnen zeggen. Daardoor wordt het schrijven dialogischer.

Dat kan bijvoorbeeld door het eerder genoemde schrijven van dramoletten. Met het schrijven van zulke minidrama's, die voornamelijk bedoeld zijn om te lezen en te publiceren, traint de auteur bovendien *de stem van de zelfreflexiviteit*, doordat hij of zij zichzelf als personage opvoert in de tekst en heel direct iets persoonlijks over een actueel onderwerp leert te zeggen. De theater-schrijver oefent er ook mee de lezer als interne schrijfstem te laten spreken.

III.5.10 B De stem van de interactiviteit

“De toeschouwer is óók een personage!”

Willem Capteyn⁸⁰²

In zijn Lira-lezing uit 2007 beschrijft scenarist en scenarioschrijfdocent Willem Capteyn uitgebreid hoe meerstemmig zijn eigen schrijfproces is. Niet alleen hoort hij personages in zijn hoofd, maar zijn (boven)kamer is ook nog eens gevuld met toeschouwers.

“Gedurende het schrijfproces is de scenarioschrijver zelden alleen. Ik denk hierbij niet aan de bekende, bestaande personen die hem belagen, zoals de producent, de dramaturg of de regisseur. Nee, het is zo druk in de werkkamer van de scenarist omdat die bevolkt wordt met *fictieve personages*. Schaamteloos lopen ze in en uit, kijken over zijn schouder mee, maken opmerkingen of smoezen onderling op de achtergrond. Tussen die fictieve personages zien we enerzijds de *dramatis personae*, anderzijds is er een wat grotere groep even fictieve personages, die bestaat uit een selectie van *toekomstige toeschouwers*. Menig schrijver ontkent de aanwezigheid van die groep, maar ze zijn er, al roept de schrijver nog zo hard dat het allemaal onzin is. Ze zijn er en de schrijver heeft een probleem.”⁸⁰³

Vervolgens beweert Capteyn wanhopig dat de instructieliteratuur over scenarioschrijven wel zegt hoe je met innerlijke personages moet omgaan, maar zwijgt over de toeschouwers in je. De schrijver roept:

“Jullie moeten weg! Ik ben een kunstenaar. Ik wil nog niet aan jullie denken! Ga onmiddellijk mijn werkkamer uit!”⁸⁰⁴

Capteyn zegt zelf: vergeet het idee van een groep. Het gaat altijd om individuen.

Iedere toeschouwer is een individu, ook als hij nog fictief is.

“De toeschouwer is óók een *personage*!”⁸⁰⁵

Daarmee haalt Capteyn het publiek radicaal het schrijfproces binnen als stem. Capteyn pleit voor een individuele, actieve toeschouwer in jezelf terwijl je schrijft.

Wanneer je het publiek ziet als een statische, passieve groep, heb je vaststaande ideeën over waar de tekst aan moet voldoen. Stel dat de opdracht bijvoorbeeld is om een stuk voor achtjarigen te schrijven, dan kan ik in mijn hoofd bepalen wat ik denk dat achtjarigen leuk, spannend of begrijpelijk vinden, maar omdat dat gebaseerd is op een groep en daarmee op een algemenerisering, zal het leiden tot rigide opdrachten aan mezelf, die het schrijfproces niet versoepelen, omdat *de stem van de toeschouwer* als individu niet aan bod komt.

Wanneer in ons de toeschouwer als het ware medemaker mag worden, werkelijk invloed mag krijgen op de tekst en het schrijven, zal *de stem van de interactiviteit* gaan spreken. Een concrete manier om dat te doen zijn de gespreksavonden die het theatergezelschap Mighty Society tijdens het schrijfproces organiseert met kenners van alledag over het gekozen thema. De schrijver en regisseur Eric de Vroedt doet op deze manier research met behulp van het publiek.

⁸⁰² Capteyn 2007:7

⁸⁰³ Capteyn 2007:7

⁸⁰⁴ Capteyn 2007:6

⁸⁰⁵ Capteyn 2007:7

Tijdens en na het postdramatisch theater is de interactiviteit van voorstellingen steeds meer toegenomen: de toeschouwer heeft tijdens de voorstelling invloed op het verloop, de ontwikkeling en soms ook op de teksten. Iedere theaterschrijver beseft dat schrijven voor een actief publiek het schrijfproces compliceert, omdat de auteur geen totale controle meer heeft op wat hij of zij maakt.

De stem van de interactiviteit kan hier een grote rol in vervullen, wanneer het publiek niet als groep maar als individuen – of zoals Capteyn zegt: als personages – wordt beschouwd.

Theaterschrijver en filosoof Alain Badiou wijst hier in zijn stellingen over theater uit 1998 ook op, daar waar hij de toevalligheid van het theater bepleit:⁸⁰⁶

“We moeten ingaan tegen elke opvatting die van het publiek een gemeenschap, een publieke substantie, een consistente verzameling maakt. Het publiek stelt de mensheid voor in haar inconsistentie, haar oneindige verscheidenheid. (..) Slechts een generiek publiek, een toevalspubliek heeft waarde.”

III.5.11 Taakomgeving 3: Persoonlijke normen

Iedere theaterschrijver heeft aannames in zijn of haar hoofd over hoe een goed werkende theatertekst in elkaar moet zitten, en wat het betekent om een soepel schrijfproces te hebben. In de theorieën over schrijfprocessen worden dat de persoonlijke normen genoemd, aangezien de aannames ook nog leiden tot specifieke opdrachten die de auteur zichzelf geeft: mijn teksten moeten bijvoorbeeld komisch zijn, of juist diepzinnig, of liefst nog: beiden.

De persoonlijke normen van de auteur kunnen allereerst liggen op het gebied van het product, van de tekst zelf. Ik noem de aannames die aan die normen ten grondslag liggen ‘mythes’, en de stem in ons die deze aannames tijdens het schrijven blijft roepen *de stem van de mythes*. Het te veel aan het woord laten van *de stem van de mythes* voedt ook onnodig *de stem van de innerlijke criticus*, want vaak oordeelt de auteur over de eigen of andermans aannames.

Wanneer de persoonlijke normen van de auteur liggen op het gebied van het proces – dus: ‘Wat voor schrijfproces heeft een goede schrijver?’ – spreek ik van *de stem van de schrijvende*.

Bij menig student ‘Writing for Performance’ zien we dat het schrijfproces stagneert omdat het opdrachtblok zogezegd ‘te vol’ wordt. De schrijver heeft zichzelf zóveel opdrachten gegeven dat er helemaal niet meer geschreven wordt omdat de beweging van *de stem van de mythes* naar *de*

stem van de schrijvende niet plaatsvindt, en dat geldt helemaal voor de beweging naar het blok in het theaterschrijfproces, waarin de stemmen zitten die met de daadwerkelijke productie van taal bezig zijn, zoals onder andere *de stem van het lichaam* en *de stem van de verteller*.

III.5.11 A De stem van de schrijvende

In Hoofdstuk I beschrijf ik *de stem van de schrijvende* als een identiteit die in een tekst gesuggereerd wordt, ook wel ‘the implied author’⁸⁰⁷ genoemd. We lezen een tekst, projecteren er een persoon op die alles precies zo gecreëerd heeft, en verwarren die schrijfinstantie met de fysieke, levende auteur van de tekst.

De stem van de schrijvende verwijst echter niet naar de levende schrijver,⁸⁰⁸ maar naar een creërende identiteit, en daarmee eerder naar het *schrijfproces*, naar de acties die de tekst tot stand hebben gebracht. Daarom noemt de schrijver Coetzee deze stem “the agent of the action”.⁸⁰⁹ *De stem van de schrijvende* roept eerder een *handeling* op dan een identiteit, vandaar mijn keuze voor het woord ‘schrijvende’.

Er bestaan in het hedendaagse theater vele voorbeelden van teksten waarin de auteur zijn of haar keuzes, twijfels, aarzelingen en vorderingen niet verbergt, maar in de tekst laat klinken. Dat gebeurt natuurlijk in voorstellingen waarin de auteur ‘on the spot’ schrijft, dus ter plekke zijn of haar tekst vervaardigt, zoals bij het project *Parallel Cities* van Rimini Protokoll, dat ik in inleiding heb genoemd. Maar ook in een meer traditionele theatrale setting zijn er theater teksten waarin *de stem van de schrijvende* in de tekst te lezen is.⁸¹⁰

Voor een soepel theaterschrijfproces is het handig om regelmatig aandacht te hebben voor onze gedachten en gevoelens over het schrijfproces, niet als psychologische informatie, maar als bron voor mogelijk tekstmateriaal: *de stem van de schrijvende* kan woorden, beelden en ideeën opleveren voor de uiteindelijke tekst.

⁸⁰⁶ Badiou 2012(1998):261

⁸⁰⁷ Zie bijvoorbeeld Clarkson 2013 (2009):77

⁸⁰⁸ Zoals Nobelprijswinnaar J.M.Coetzee in zijn proefschrift over die andere Nobelprijswinnaar Samuel Beckett schrijft: “The author-narrator cannot of course be identified with the historical Beckett.”. Zie Clarkson 2013(2009):81

⁸⁰⁹ J.M.Coetzee, ‘A note on Writing’, geciteerd in Clarkson 2013(2009):88

⁸¹⁰ Orr & Hind 2009 geven het voorbeeld van theaterschrijfster Emma Cocker

De fatale aanname die *de stem van de schrijvende* de mond snoert, is dat we het schrijfproces moeten verstoppen, verbergen en er zo min mogelijk over moeten praten om het geheimzinnige ervan in stand te houden. Dat heeft ook tot de mythe geleid dat het eigenlijk niet ‘hoort’ om in een theatertekst het schrijfproces te tonen. Het misplaatste ideaal wordt dan, om met de titel van het instructieboek van Ger Beukenkamp te spreken: ‘De verborgen schrijver’.

III.5.11 B De stem van de mythes

De vier mythes van het schrijverschap die ik in *Het naakte schrijven; over de mythen van het schrijverschap* noem – originaliteit, genialiteit, diepzinnigheid en lijden – zijn stuk voor stuk te zien als pogingen om het schrijfproces vast te houden op één plek, in één blok, en om op die manier één pijl uit het model te blokkeren.

Dat komt doordat elke mythe één onderdeel van dat schrijfproces overwaardeert, zodat de schrijver erin blijft hangen. Op die manier houdt de mythe van geniaal rationeel vakmanschap de schrijver binnen het theater-schrijfprocesmodel vast in de twee blokken Planning en houdt de mythe van doorleefdheid en lijden hem of haar gevangen in de blokken van het Lange Termijn Geheugen.

En alle mythen samen worden tot enorme eisen of opdrachten, waardoor de schrijver de blokken Taakomgeving zelden meer uit komt.⁸¹¹

Jen Webb en Andrew Melrose wijzen in hun artikel ‘Writer’s and Collaborative Practice’⁸¹² op nóg een belangrijke mythe, die het schrijfproces stroever maakt wanneer ze niet herkend wordt. Het betreft de aanname dat een schrijver onafhankelijk van en niet beïnvloed door anderen zijn of haar teksten schrijft.

Deze ‘myth of isolation’⁸¹³ uit zich in het schrijfproces vaak als de angst van de schrijver om beïnvloed te worden door anderen.⁸¹⁴ De ene theaterauteur wil om die reden bij het schrijven van een bewerking geen andere bewerkingen lezen, en de andere wil geen theaterstukken lezen van anderen om zijn of haar eigen stem niet te verliezen.

Deze mythe verhindert een soepele beweging van *de stem van de mythes* naar bijvoorbeeld *de stem van de intertekstualiteit* (die juist gebaseerd is op beïnvloeding door andere teksten en schrijvers) of *de stem van de medemakers*, met name daar waar het medemakers als medeschrijvers betreft.

Tot slot is er nog de overkoepelende mythe dat schrijven überhaupt niet te leren is.⁸¹⁵ Deze aanname komt bij veel kunstdisciplines voor, maar lijkt juist bij schrijven buitengewoon hardnekkig. Ze raakt aan de mythe van genialiteit en aan de ‘myth of isolation’, die beiden in het schrijfproces de rol ontkennen van trainen, oefenen, leren, delen en beïnvloed worden. De mythe dat schrijven niet te leren is, uit zich in een weerstand tegen schrijfopleidingen in het algemeen en tegen schrijfopleidingen in het kunstvakonderwijs in het bijzonder.

Voor een soepel schrijfproces moeten mythes herkend en als stem in het schrijfproces gehonoreerd worden. Het is handig om zich tijdens het schrijfproces af en toe af te vragen welke vaste aannames men heeft over het schrijven en over de teksten die men produceert, en met name welke ideeën door die aannames niet toegelaten worden in het schrijfproces.

Veel van de aannames in *de stem van de mythes* ondersteunen het idee dat de theaterschrijver één stem heeft en ontkennen de meerstemmigheid in het schrijfproces. We zullen in Hoofdstuk IV zien dat in de pedagogie van het meerstemmige theaterschrijven een groot deel van de eerste fase bestaat uit het onderkennen dat er verschillende mythes bestaan, en daarmee hand in hand de ontwikkeling van het besef dat in de schrijver en diens proces meer dan één stem klinken.

III.5.12 Taakomgeving 4: Objectieve normen

In Hoofdstuk II zagen we, dat er, wanneer we niet naar de theatertekst kijken als halfproduct maar als dubbelproduct, twee stemmen in de tekst naar boven komen: *de stem van het genre* en *de stem van de disciplines*. Tijdens het theaterschrijfproces worden zowel genre als disciplines snel een opdracht in ons hoofd.

⁸¹¹ Christophe 2007(2003):11-23

⁸¹² in: Peary & Hunley 2015:102-125

⁸¹³ Deze term is in 2010 geïntroduceerd door Alex Pheby in zijn artikel ‘The Myth of Isolation: Its Effect on Literary Culture and Creative Writing as a Discipline’, in: *Creative Writing: Teaching Theory and Practice* 2.1 (Feb,2010), p.51-58

⁸¹⁴ Zie bijvoorbeeld ook Harold Bloom’s boek *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* uit 1997

⁸¹⁵ Zie bijvoorbeeld *Can It Really Be Taught? Resisting Lore in Creative Writing Pedagogy*, Ritter & Vanderslice (ed.) 2007

III.5.12 A De stem van het genre

Vaak bestaat de aanname bij het schrijven dat er één genre moet zijn waarin geschreven wordt. Er is nu eenmaal in een bepaald genre begonnen.

De stem van het genre traint ons om steeds het gekozen genre te bevragen: waarom was dit ook alweer een monoloog of een musical, en wat betekent dat voor de tekst die ik aan het schrijven ben?

We hebben gezien in Hoofdstuk II dat de meerstemmigheid zich in de theatertekst vaak uit door een verdubbeling van genres en stijlen. Wanneer *de stem van het genre* actief is, worden voortdurend voorstellen gedaan om, naast en door het gekozen genre heen, teksten in een ander genre te plaatsen.

Regisseur en theaterschrijver Gerardjan Rijnders heeft in veel van zijn voorstellingen meerdere genres naast elkaar gezet. Ik gaf eerder het voorbeeld van zijn theaterstuk *Mooi*, waarin hij bewust in het schrijfproces een tegenstem zocht in de vorm van teksten uit een geheel ander genre.⁸¹⁶

Het schrijven van theater betekent veelal een subjectiverend proces. Daar waar het schrijven van proza en poëzie vaak een proces is van objectivering, van het steeds verder vormgeven van een subjectief gevoel, daar moet de dramaschrijver uit een kolkende zee van stemmen, thema's en krachten het materiaal steeds verder naar zichzelf toehalen.

Deze processen zijn al zichtbaar in een simpele oefening, die in het eerste jaar van de de BA 'Writing for Performance' aan de HKU gegeven wordt. Wanneer de studenten gevraagd wordt om een korte tekst te schrijven over een gegeven of thema dat hen raakt, dan zal dat bij een proza- of poëzietekst vrijwel altijd leiden tot een autobiografisch gevoel, verhaal of gegeven, terwijl dat bij een dramatekst zelden of nooit het geval is. Er worden dan onmiddellijk personages verzonnen, die zeker geen autobiografische achtergrond hebben.

Zo kan bijvoorbeeld het schrijven van een hoorspel werken als een schrijfstrategie, wanneer de schrijver zich afvraagt of zijn interesse meer ligt in het innerlijke proces van gedachten en gevoelens van één mens danwel in het drama dat ligt tussen de mensen. Het genre hoorspel heeft de neiging, doordat ze via het oor tot ons komt, in ons hoofd te gaan zitten, en tendeert daardoor sneller naar een innermenselijke dan naar een tussenmenselijke thematiek.

III.5.12 B De stem van de disciplines

De andere theatrale disciplines waar we als schrijver mee te maken hebben, zijn we al in veel stemmen tegengekomen, zoals in *de stem van de transformatie* of *de stem van de medemakers*.

Deze specifieke stem van de disciplines bevraagt tijdens het schrijven steeds wat de andere discipline eigenlijk inhoudt. Iedere schrijver weet dat, wanneer er een tekst geschreven wordt voor een theatrale installatie, dat invloed heeft op het schrijfproces. En die invloed kan alleen duidelijk worden, wanneer we ons verdiepen in hoe de beelden en de ruimte in een dergelijke installatie werken, juist óók als autonoom beeldend werk.

Zeker daar waar sinds het postdramatische theater de disciplines gelijkwaardiger en onafhankelijker zijn geworden, is in feite de verdubbeling die we in de meerstemmige theatertekst hebben gezien (de tekst als voorstel voor een voorstelling én als een literaire autonome tekst) ook te zien in de andere disciplines.

In het (transparant) acteren zien we de verdubbeling van acteur en personage. *De stem van de disciplines* vraagt zich af wat dat betekent voor iedere zin van de tekst. In de hedendaagse theatervormgeving is er een verdubbeling van fictionele ruimte en reële ruimte (zoals bij locatietheater). *De stem van de disciplines* is ook hier bezig met de implicaties ervan voor de theatertekst en het schrijfproces.

III.5.13 Taakomgeving 5: Tekstsoort

Heeft de theaterschrijver eenmaal besloten dat de tekstsoort een theatertekst is, dan zal de dramaturgie voortdurend een stem hebben in het schrijfproces. De tekstsoort roept vanzelf dramaturgische vragen op en bij de beantwoording ervan zijn *de stem van de dramatische dramaturgie* en *de stem van de postdramatische dramaturgie* met elkaar in gevecht of in het beste geval: in dialoog.

III.5.13 A De stem van de dramatische dramaturgie

Wanneer de gekozen tekstsoort een theatertekst met een dramatische dramaturgie betreft, dan heeft dat specifieke gevolgen voor het schrijfproces. De auteur stelt zichzelf voortdurend vragen over de aspecten die met die

dramaturgie te maken hebben, zoals conflict, personage, plot, ontwikkeling, spanningsboog en dialoog. De bestaande instructieliteratuur over theaterschrijven geeft ontelbare strategieën om deze stem luid te laten klinken. Vaak lijkt het zelfs alsof het daardoor de enige stem is binnen een verder eenstemmig schrijfproces.

De stem van de dramatische dramaturgie kan worden aangewend om in ieder geval die aanname te doorbreken en steeds te schakelen naar *de stem van de postdramatische dramaturgie*, niet zozeer om een keuze te maken, maar juist om het besef te trainen dat er meer is dan één dramaturgie.

Daarin werkt het tijdens het schrijfproces goed om de twee stemmen van de dramaturgieën terug te brengen tot de twee assen in het theater. De Duitse theaterwetenschapster Theresia Birkenhauer noemt de twee richtingen ‘tussen personages’ en ‘van acteur naar publiek’ de twee assen van het theater. De as tussen personages roept een fictioneel, gesloten verhaal op, wat ik noemde: *de stem van de representatie*. De as van acteur naar publiek bevindt zich in de werkelijkheid van het hier en nu, *de stem van de presentie*. Birkenhauer beschouwt de verdubbeling van de assen als hét kenmerk van theatertaal.⁸¹⁷ Die verdubbeling van assen beschrijft in feite de meerstemmigheid van de theatertekst.

Ik gaf al eerder het voorbeeld van het schrijven voor poppentheater, dat zich vaak bewust moet zijn van nog een derde as: die tussen de poppenspeler en zijn pop – een derde niveau waar altijd een overlevingsstrijd wordt uitgevochten tussen pop en poppenspeler naast de twee andere assen. Wanneer *de stem van de dramatische dramaturgie* duidelijk spreekt komt het bewustzijn, dat je er als theaterschrijver met één theateras of met één dramaturgie niet komt. Dat besef ontstaat tijdens het schrijven niet zelden door wat dramaturg Ivo Kuyl zo treffend verwoord heeft:

“ ..., altijd blijkt het verhaal komischerwijze ook iets anders of zelfs het tegendeel te vertellen van datgene wat het had willen vertellen.”⁸¹⁸

III.5.13 B De stem van de postdramatische dramaturgie

Bij *de stem van de postdramatische dramaturgie* gaat het hier niet om de kenmerken van postdramatische theaterteksten, maar eerder om de maak- of schrijfstrategieën die ingezet kunnen worden om die stem ook echt wakker te maken en te laten klinken.

Ik noem er hier een paar, die analoog zijn aan wat Hans-Thies Lehmann schrijft in zijn *Postdramatisches Theater*:⁸¹⁹

- Verbind tekens en disciplines (spel, tekst, beweging, vormgeving, etc) op een non-hiërarchische manier met elkaar. De disciplines zijn gelijkwaardig aan elkaar en de een staat niet meer ten dienste van de ander. Door tekens simultaan en gelijktijdig op toneel te zetten (of te schrijven!) ontstaan nieuwe betekenissen.
- Beschouw tekst als een muzikaal teken met een eigen zelfstandige manier van betekenis creëren en effect sorteren.
- Gebruik het lichaam als een zelfstandig iets op het toneel, niet alleen meer als een drager van personages. Lehmann noemt dit 'concreet theater', want door het lichaam centraal te stellen, wordt het lichaam een concrete bewerking van fysicaliteit, beweging, klank, ruimte en tijd.
- Betrek de directe werkelijkheid in je tekst, dus laat *de stem van de presentie* spreken.
- Betrek de theatrale ervaring in je tekst, dus laat *de stem van de interactiviteit* spreken. Het postdramatische theater brengt een proces van individuele reflectie, zelfbevraging en ervaring tot stand.

Belangrijk bij *de stem van de postdramatische dramaturgie* is ook de rol van de technologie. Doordat naast de disciplines ook de media gelijkwaardig zijn geworden aan de theatertekst, krijgt technologie een plek in verschillende stemmen van het theaterschrijfproces.

Zo heeft de technologie een belangrijke functie in *de stem van de kunstmatigheid*. Louise LePage geeft hier een aantal voorbeelden van.⁸²⁰ Ze schrijft hoe de elektronische versterking van de stem een kunstmatigheid creëert, en hoe een filmfragment in een voorstelling de stem loshaalde uit de werkelijkheid en de stem scheidde van het lichaam, allemaal resulterend in wat Lehmann noemt een

"voice mask that 'ghosts' the 'character' and renders him/her a spoken 'it' as opposed to a speaking 'I'."⁸²¹

⁸¹⁷ Theresia Birkenhauer, *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*, 2005: 76-84

⁸¹⁸ Ivo Kuyt in: Swyzen & Vanhoutte 2011:154

⁸¹⁹ Lehmann 1999; ik gebruik hier de inventarisatie in Jellie Schippers, *Communicatie als dramaturgische strategie*, MA-thesis, Utrecht 2006

⁸²⁰ LePage 2008:143

⁸²¹ Lehmann 2006:10

Gesproken taal wordt, wanneer het door een microfoon gezegd wordt,

"an *unnatural*, not self-evident process (...), bringing to light that the word does not belong to the speaker. It does not organically reside in his/her body but remains a *foreign body*."⁸²²

III.5.14 Tekst tot zo ver

In het blok 'Tekst tot zo ver' zit al het materiaal dat al binnen een schrijfproces geschreven is: de gekozen of gestructureerde verhaallijn, de opgebouwde personages en de geschreven dialogen en monologen. Alles wat op die manier al geschreven is, perkt de verdere mogelijkheden van het schrijfproces in. De gemaakte keuzes gaan als kaders gelden voor het verdere schrijfproces.

Het blok 'Tekst tot zo ver' wordt verdeeld in de talige keuzes die al gemaakt zijn (*de stem van de linguïstische theatertekst*) en de theatrale beslissingen die al genomen zijn (*de stem van de enceneringstekst*).

III.5.14 A De stem van de linguïstische theatertekst

Of het nu wat korte fragmenten zijn of een eerste versie van het stuk: de al geschreven tekst spreekt mee tijdens het schrijfproces, niet alleen als materiaal waarmee je rekening moet houden, maar ook als nieuwe ideeënbron.

Dat is ook de reden waarom studenten 'Writing for Performance' vaak te snel hun eerdere tekstmateriaal weggooien wanneer ze een tekst herschrijven of verder ontwikkelen. Het aantal mogelijkheden wordt kleiner naarmate het blok 'Tekst tot zo ver' meer gevuld is met materiaal, dus wordt de verleiding groot om het materiaal weg te gooien om zo het blok 'Tekst tot zo ver' weer helemaal leeg te maken.

Daarom ook is het leren herschrijven van theaterteksten in bestaand materiaal (dus niet als 'opnieuw schrijven') een goede strategie om *de stem van de linguïstische theatertekst* te laten spreken. De auteur merkt dan dat de 'tekst tot zo ver' weer materiaal en ideeën kan opleveren voor het schrijven, en ermee in dialoog is.

We zagen in Hoofdstuk II dat de meerstemmige poëtica van de linguïstische theatertekst vele stemmen oproept en tot spreken brengt. Daarbij vergemakkelijkt *de stem van de linguïstische theatertekst* de beweging naar andere stemmen in de blokken van het theaterschrijfprocesmodel, die met

herschrijven te maken hebben, te weten: *de stem van de representatie, de stem van de presentie, de stem van het bewerken en de stem van de transformatie*.

III.5.14 B De stem van de enceneringstekst

De enceneringstekst is een containerbegrip voor alle theatrale tekens van een voorstelling, voor alles dat semiotische waarde heeft.⁸²³

De keuzes die al gemaakt zijn voor de encenering, dus op het gebied van alle andere disciplines dan alleen tekst, moeten tijdens het schrijfproces blijven klinken, anders kunnen ze geen effect meer hebben op de linguïstische theatertekst.

Door de stem van de enceneringstekst zo duidelijk te laten horen oefent de theaterschrijver ook de beweging naar *de stem van de medemakers* en *de stem van de disciplines*.

III.5.15 Aandachtsverdeler

In Hoofdstuk I zagen we hoe het Bakhtiniaanse begrip *Superadressee* stond voor een duo van twee strijdende stemmen: die van een kritische stem, die het creatieve proces indamt, en die van een bijna egoloos bewustzijn van het schrijfproces.⁸²⁴

Deze *stem van de innerlijke criticus* en *de stem van de zelfreflexiviteit* nemen in het schrijfprocesmodel de plek in van de monitor of de aandachtsverdeler.

Allereerst is er de vraag of zoiets als één centrale aandachtsverdeler wel bestaat. Is het wellicht een halfslachtige poging om toch weer een eenheid te creëren, zoals bij mensen met de aandoening MPS (Multiple Personality Syndrome) de vraag is of er nog een centrale regie bestaat, die de innerlijke stemmen aan het woord kan laten danwel het zwijgen op kan leggen, oftevel een instantie die het gevecht tussen wat Eagleman de interne ‘team of rivals’ noemt, kan beslechten of beslissen.

En als een dergelijke centrale instantie of ‘monitor’ bestaat, is het dan ook een stem in het theaterschrijfproces?

⁸²² Lehmann 2006:147

⁸²³ De term is van Schechner, zoals ik in de Inleiding heb beschreven

⁸²⁴ Door Hunt & Sampson 2006 ‘reflexivity’ genoemd

Binnen het schrijfprocesonderzoek bestaat daar een controverse over. John Hayes zelf heeft in de laatste versie van zijn schrijfprocesmodel⁸²⁵ een aparte plek voor de monitor weggelaten, met als reden dat de monitor als het ware al overal aanwezig is, en niet een aparte plaats inneemt in het proces. In de poging om het schrijfprocesmodel te verbinden met het concept van meerstemmigheid, kunnen we daaruit de conclusie trekken dat in zijn ogen de monitor wel bestaat, maar geen eigen stem is.

Neurowetenschapper David Eagleman benoemt een aspect dat in iedere stem of deel van de hersenen aanwezig is, en noemt het bewustzijn. Hij vergelijkt dit bewustzijn met een hardwerkende baas, die niets doet als de verwachtingen uitkomen, en alleen aan het werk is als alles nieuw is of problematisch. Hij geeft aan dat het bewustzijn vanuit de evolutie nodig is om flexibel te zijn, maar de flexibiliteit die hij benoemt is in de eerste plaats intellectueel.

In mijn ogen zou dit een te beperkte opvatting van de ‘aandachtsverdeler’ of de ‘monitor’ zijn, wanneer we naar het schrijfproces kijken. Een creatief proces wordt traditioneel ingedeeld in vier fases. Deze indeling is gebaseerd op het werk van Graham Wallas in zijn boek *The art of Thought* uit 1926.⁸²⁶ Een van die fases is de incubatiefase, een in principe onbewuste fase van schijnbare rust. In deze fase wordt niet opzettelijk en niet bewust aan het probleem of de creatie gewerkt, maar er vinden wel degelijk denkactiviteiten plaats. Wallas meent dat er dan wel een onbewust proces aan de gang is, een proces van ‘rijping’. Degenen die zijn opgevoed met de gedachte dat nietsdoen een zonde is en voortdurende activiteit een deugd, kunnen moeilijk accepteren dat er tijden zijn waarin je meer bereikt met passiviteit dan met activiteit. De psycholoog Arieti noemt deze incubatiefase “sleep on it, letting it cook”.⁸²⁷ Dat opzettelijk passieve is als activiteit moeilijk aan te wijzen, zeker daar waar de resultaten binnen het creatieve proces hun oorzaak zouden moeten vinden in die passiviteit. Binnen het creativiteitsonderzoek is er dan ook een grote controverse of deze incubatiefase wel zou bestaan. Weisberg vindt er in zijn boek *Creativity; Beyond the Myth of Genius* uit 1993 geen grond voor en ook Hayes & Mellon komen in 1990 niet tot een empirisch bewijs.⁸²⁸

Toch wordt juist de incubatiefase,⁸²⁹ het opzettelijk er niet mee bezig zijn, door kunstenaars zelf vaak genoemd als essentieel onderdeel van het creatieve proces.⁸³⁰ Psycholoog Howard Gardner, bekend van de theorie van de meervoudige intelligentie, meent zelfs juist die incubatiefase in enkele duidelijke ingrediënten te kunnen onderscheiden.⁸³¹

De incubatiefase blijft een moeilijk aanwijsbare fase, juist ook omdat ze al bij Wallas als bewijs diende dat het creatieve proces ook onbewuste kanten kent.

De oplossing voor het bestaan en de werking van de incubatiefase lijkt te worden gegeven door schrijver Sybren Polet, die het creatieve proces beschrijft vanuit de psychologische theorie van de egosplitsing. Dat concept maakt het begrijpelijk dat een fragment van het ego bewuste doelgerichte creatieve processen volgt terwijl een ander fragment tegelijkertijd onbewuste maar daardoor niet minder gecontroleerde processen doormaakt.⁸³²

Dit is een lange uitwijding over een deel van het creatieve proces, maar het is van belang wanneer we ons afvragen hoe dit zich verhoudt tot de aandachtsverdeler of de ‘monitor’ van Flower & Hayes. Wat mij als theater-schrijver en theaterschrijfdocent opgevallen is, is dat de incubatiefase weliswaar onbewust is, maar dat de schrijver/kunstenaar heel goed en bewust wéét wanneer het nodig is om te gaan incuberen, om er even niet mee bezig te zijn. Dit besef van “Ik moet nu de scene even laten rusten” of “Ik moet even een wasje doen of een ommetje lopen” is een bewust proces dat ontwikkeld en getraind kan worden.

Veel schrijfstudenten kunnen deze incubatiefase óf niet accepteren omdat ze het schuldgevoel van ‘niets doen’ oproept, óf niet beheersen waardoor de fase tot afleiding en uitstel leidt.

Het schrijfprocesbewustzijn is in dit voorbeeld duidelijk meer dan een intellectueel bewustzijn waar Eagleman⁸³³ het over heeft. Het is ook een

⁸²⁵ John Hayes presenteerde dit model op de Writing Pro-conferentie in Porto 2008

⁸²⁶ Graham Wallas, *The art of thought*, Franklin Watt, New York 1926

⁸²⁷ Arieti 1976

⁸²⁸ John R. Hayes & Carnegie Mellon, ‘Cognitive Processes in Creativity’, *Occational Paper* no.18 1990, p.10. Hayes en Mellon geven in dit artikel een overzicht van de pogingen om de incubatiefase aan te tonen.

⁸²⁹ Door Sybren Polet het “opzettelijk ernaast denken” genoemd

⁸³⁰ Voorbeelden hiervan worden gegeven in Sybren Polet, *De creatieve factor*, Amsterdam 1993. Talloze schrijvers hebben aangegeven, dat het lummelen, het lanterfanten, de wandeling tussen het werk door, een essentieel onderdeel van het schrijfproces is.

⁸³¹ Dat doet hij in zijn boek *So genial wie Einstein; Schlüssel zum kreativen Denken*, Stuttgart 1996 (1993), en zijn indeling wordt bijvoorbeeld heel inzichtelijk gebruikt in het boek *Applied Drama* van Helen Nicholson, New York 2005

⁸³² Zie Polet 1993

⁸³³ Eagleman 2012:140-144

lichamelijk weten, ‘embodied knowledge’, wanneer het nodig is om ergens even niet meer mee bezig te zijn, om de incubatiefase in te gaan.

III.5.15 A De stem van de innerlijke criticus

Sommige schrijvers noemen het zelfcensuur. Ons hele leven hebben ouders, broers, zussen, leraren, priesters, en leiders in de cultuur ons meer of minder subtiel ingepeperd wat we zouden moeten doen en wat goed is en fout. Essentieel kenmerk van die autoritaire stemmen is dat ze altijd een overkoepelende, ongenueanceerde mening hebben, en zich laten horen door macro-oordelen, die persoonlijk worden.

Ieder van ons heeft de neiging die externe stemmen te internaliseren tot een innerlijke criticus, die vernietigende oordelen velt over onszelf en onze activiteiten. Tijdens het schrijven bepaalt *de stem van de innerlijke criticus* niet alleen de persoonlijke en zelfs objectieve normen, maar belangrijker: de stem houdt ons vast in één blok van het schrijfprocesmodel.⁸³⁴ We zijn aan het schrijven, en wanneer de stem van de innerlijke criticus haar algemene oordelen velt (“Deze tekst is niks, je kunt niet schrijven, je bent niet creatief, anderen zijn veel beter, het is een wonder dat ze je hebben toegelaten op deze opleiding”) gaat alle energie naar die stem toe, en stoppen we met schrijven. Er is geen schakelen meer naar andere stemmen of blokken, er is geen beweging meer. Dit vastzitten in één stem wordt als het vermadeelijde ‘writers block’ ervaren.

Schrijfdocent Peter Elbow wijst op *de stem van de innerlijke criticus* wanneer hij zijn beroemde schrijfboek de titel *Writing Without Teachers* geeft: we moeten leren schrijven zonder de stem of de oordelen van docenten, het professionele veld of zelfs medestudenten. Het is juist op dit punt waar Elbow Michael Bakhtin aanhaalt als mogelijkheid om je te bevrijden van die leraren en de persoonlijke norm, die erdoor bepaald wordt.⁸³⁵

De stem van de innerlijke criticus wordt in de psychologie en in de spiritualiteit het super-ego genoemd, en bij Bakhtin zelf, zoals we in Hoofdstuk I zagen, de super-adressee.⁸³⁶

Buiten het domein van de kunsten worden veel manieren beproefd om de innerlijke criticus te bevechten. Voorbeelden zijn psycholoog Todd Kashdan, die humor en nieuwsgierigheid inzet om afstand te nemen van die stem teneinde haar minder te gaan geloven,⁸³⁷ en Byron Brown die met zijn boek *Soul Without Shame: A Guide to Liberating Yourself from the Judge Within* het super-ego bekijkt vanuit een intensief zelfonderzoek.⁸³⁸

Ook in de instructieliteratuur over schrijven wordt veel aandacht gegeven aan de innerlijke criticus. Zo wijdt bijvoorbeeld Hal Zina Bennett in haar boek *Write from the heart* er een heel hoofdstuk aan.⁸³⁹ Ze geeft aan hoe ironisch het is te ontdekken dat de heftigste critici zich niet buiten maar in ons blijken te bevinden en ze geeft vele voorbeelden van schrijvers, waarbij de innerlijke criticus vaak de stem is van de ouders.

Schrijvers hebben allerlei soorten manieren bedacht om hun zelfcensuur te omzeilen. Schrijfdocenten en instructieliteratuur bevelen daarbij veelvuldig vormen van het zogenaamde ‘vrije schrijven’ aan als een manier om de geïnternaliseerde censuur te vlug af te zijn.”⁸⁴⁰ *De stem van de innerlijke criticus* lijkt hierdoor voor een kort moment te verstommen, maar komt daarna met verhevigde kracht weer terug.

Schrijvers hebben er baat bij wanneer *de stem van de innerlijke criticus* allereerst herkend wordt als geïnternaliseerde oude stem, en onderscheiden wordt van gezonde evaluatie’s over delen van de tekst. Het versoepelt het schrijfproces wanneer de schrijver het inzicht heeft, dat *de stem van de innerlijke criticus* niets zegt over de tekst waaraan op dat moment gewerkt wordt, maar een oude stem is, met oordelen, die zich altijd weer herhalen.

Als de sirene van Odysseus komt een stem tot de schrijver, die zegt wat je moet doen en waar je naar toe moet. Is het de inspiratie of het super-ego? En wanneer het *de stem van de innerlijke criticus* is, bind ik mij dan als Odysseus vast aan de mast om er geen gehoor aan te geven, maar er toch naar te luisteren? Kan ik naar de stem van de innerlijke criticus luisteren, zonder haar te geloven?

Dichter en criticus David Morley werkt juist vanuit het interessante idee dat *de stem van de innerlijke criticus* leidt tot het ontdekken van andere stemmen, omdat, wanneer die stem je schrijven verlamt,

⁸³⁴ vergelijk hier Bakhtin 2008 (1981):342

⁸³⁵ Zie Helen Rothschild Ewald, in: Farmer (ed.) 2009 (1998):228

⁸³⁶ Frank Farmer beschrijft de schrijfdocent als superadressee in zijn boek over schrijfonderwijs *Saying & Silence; Listening to Composition with Bakhtin*, 2001:5 vv.

⁸³⁷ Zie bijvoorbeeld zijn Tedx-lezing in Utrecht 8 nov.2012

⁸³⁸ Zijn benadering is geworteld in de spirituele traditie van *The Diamond Approach* van H.Almaas

⁸³⁹ Zie Bennett 2001(1995):73-89 Hoofdstuk 5: ‘Making Peace with Your Inner Critic’

⁸⁴⁰ Kureishi 2003:269. Deze benadering zien we overigens ook bij schrijfboeken, die meer op zelfontwikkeling gericht zijn, zoals bij Julian Cameron’s *Je leven schrijven; een meditatieve weg tot zelfkennis*

“it’s time to discover your other writing selves”⁸⁴¹

Je kunt de dingen, die *de stem van de innerlijke criticus* zegt, letterlijk als tekst gebruiken. Schrijf je een dialoog, en zegt de innerlijke criticus dat die hele dialoog saai is, dan zou je één van je personages kunnen laten zeggen “Wat hebben we toch een saai gesprek”. Het is vervolgens interessant te kijken hoe het andere personage daar binnen de dialoog op reageert. Het voordeel van deze strategie is dat *de stem van de innerlijke criticus* niet langer verlamt en er direct beweging plaatsvindt naar andere stemmen die met tekstproductie te maken hebben. Een ‘writers block’, dat altijd ontstaat omdat een schrijfproces vastzit in één stem, wordt daarmee opgeheven. Van *de stem van de innerlijke criticus* wordt letterlijk ‘werk gemaakt’. Bennett zegt:

“Our inner critics are part of that inner landscape, waiting to be transformed through our craft.”⁸⁴²

In zijn instructieboek *Playwriting Seminars 2.0*⁸⁴³ noemt Richard Toscan *de stem van de innerlijke criticus*, wanneer ze tot teksten leidt, ‘Talking-to-yourself lines’, maar hij beschouwt het meer als een onbewuste stem, die onbedoeld in een theatertekst terecht komt. Hij raadt juist aan die regels weer uit de tekst te halen, omdat ze niet bij het personage zouden horen. Dat kan zeker in de herschrijffase handig zijn, maar mijn schrijfstrategie wil ervoor pleiten *de stem van de innerlijke criticus* in de tekst te stoppen om haar aldus tot zwijgen te brengen dóór haar stem te geven in de personages, waardoor in het schrijfprocesmodel een beweging van de super-egostem naar de schrijfstemmen wordt gemaakt.

De stem van de innerlijke criticus kan ook gebruikt worden door het falen opzettelijk in het schrijven in te brengen. Susan Orr en Claire Hind noemen in hun artikel ‘Space and Place: writing encounters self’⁸⁴⁴ diverse auteurs die dit in het schrijfproces van theaterschrijven inzetten. Zo gebruikt Alissa Clarke het opzettelijk en bewust falen als alternatieve methodologie voor ‘Writing for Performance’.⁸⁴⁵ Doordat het schrijfproces zelf in de tekst terecht komt (wat we in Hoofdstuk II de stem van de referentialiteit noemden), vindt er een beweging plaats van *de stem van de innerlijke criticus* naar *de stem van de zelfreflexiviteit*.

III.5.15 B De stem van de zelfreflexiviteit

Het woord aandacht in ‘aandachtsverdeler’ is een prachtige, en in de kunsten bruikbare term. Zoals filosoof Samuel IJsseling zegt, is aandacht een intensieve betrokkenheid; het is

“in hoge mate bij zichzelf zijn en tegelijkertijd bij de ander of het andere: inter-esse”.⁸⁴⁶

Het vereist openheid en ontvankelijkheid. De aandachtsverdeler is niet de regisseur die als een superidentiteit of een overkoepelende stem wel even bepaalt wat er moet gebeuren. Het is letterlijk een aandachtsverdeler, die bij zichzelf blijft en aandacht geeft aan een stem.

IJsseling geeft ook aan, dat het aandacht schenken zich niet alleen op objecten kan richten, maar ook op het verschil tussen objecten, in ons geval het overgangsgebied tussen de stemmen. Juist het *verschil* maakt iedere betekenis mogelijk

“Woorden kunnen slechts iets betekenen omdat ze van elkaar verschillen. Kleuren en geluiden, geuren en gevoelens in al hun nuances kunnen slechts waargenomen worden op grond van hun gedifferentieerd zijn.”⁸⁴⁷

En dat is in het theaterschrijfprocesmodel misschien wel de werkelijke betekenis van de pijlen: ze geven het verschil aan tussen de stemmen, ze zijn als het ware de aandacht voor het verschil als verschil. En precies dát is *de stem van de zelfreflexiviteit*. De pijlen wijzen op het tussengebied, wat filosoof Henk Oosterling en anderen ‘inter-esse’ hebben genoemd: het tussengebied.

De beweging tussen de stemmen is de aandacht. De pijlen, die juist het verschil aangeven, zijn in zichzelf een beeld van beweging en activiteit.

IJsseling zegt:⁸⁴⁸

“Het verschil is niet iets statisch, geen toestand, maar het is *aan het werk*.”⁸⁴⁹

⁸⁴¹ Morley 2007:143

⁸⁴² Bennett 2001(1995):85

⁸⁴³ Toscan 2011

⁸⁴⁴ in: *Journal of writing in creative practice* 2 (2) 2009 p.133-138

⁸⁴⁵ Cocker en Dennis, andere auteurs bij Orr & Hind 2009, noemen dit ook

⁸⁴⁶ IJsseling 2015:129

⁸⁴⁷ IJsseling 2015:130

⁸⁴⁸ Dat dynamische gebeuren, dat ik het proces noem, wordt door filosoof Derrida ‘Différance’ genoemd, een taalkundige poging om het verschil (‘différence’) uit te drukken als een gebeurtenis, als een activiteit, een beweging. Zie ook IJsseling 2015:132

⁸⁴⁹ IJsseling 2015:132, cursivering van mij, nc

De stem van de zelfreflexiviteit bevindt zich eigenlijk altijd tussen de stemmen. Om die reden wordt ze ook wel de ‘middle voice’ genoemd, zoals Carroll Clarkson in haar boek over Coetzee doet:

“the verb ‘to write’ as an instance of middle voice”⁸⁵⁰

Ook Alicia Renedo beschrijft in haar artikel “Polyphony and Polyphasia in Self and Knowledge’ de aandachtsverdeler en *de stem van de zelfreflexiviteit*, maar noemt het geen aandacht maar ‘commitment’:

“If there are possibilities for movement across multiple positions, what is it that drives the eclectic selection of the mind within the plurality of the person?”⁸⁵¹

Renedo geeft overigens aan, dat het juist de beweging tussen de verschillende stemmen of Ik-posities is, die de mens het gevoel van eenheid geeft en de schrijver het gevoel van een eigen stem.

Zelfreflexiviteit wordt veel genoemd als een van de kenmerken van de hedendaagse theatertekst. Literatuurwetenschapper Norbert Otto Eke⁸⁵² noemt het samen met het ‘meerstemmige karakter van de theatertekst’⁸⁵³ en het principe van de metafiction.⁸⁵⁴

De stem van de zelfreflexiviteit is als tegenstem van de super-egostem niet noodzakelijk die van het zelfvertrouwen, de ‘creative confidence’,⁸⁵⁵ maar eerder die van het besef dat er meer dan één stem is. *De stem van de zelfreflexiviteit* is het schrijfprocesbewustzijn als stem.

III.6 Zigzag in het theaterschrijfproces

“Wees noch een, noch vele, wees veelheden!

Maak nooit punten, maar lijnen!

Snelheid verandert de punt in een lijn!

Wees snel, zelfs in stilstand”

Gilles Deleuze & Félix Guattari⁸⁵⁶

We hebben in het model dertig stemmen gezien als ingrediënten in een theaterschrijfproces, maar daarmee zijn nog niet de pijlen in het model beschreven, de ‘Interplay between de voices’, zoals Evans het dialogisme van Bakhtin omschreef. In het schrijfproces van Flower & Hayes huist de ervaringen van de auteur en diens schrijfproces in de soepelheid om snel tussen de blokken door te bewegen. Zit daarin wellicht ook de creativiteit van de theaterschrijver, diens ‘eigen stem’, diens kunst?

De ‘eigen stem’ van een schrijver zien als de ‘interplay tussen meerdere stemmen’ is goed bruikbaar als basis voor theaterschrijven en theaterschrijfdidactiek, juist omdat het ook naar het lichaam verwijst, en omdat het zowel ‘de stem als stijl’ als ‘de stem als expressie’ honoreert. In de beweging tussen de stemmen, de manier van bewegen, de snelheid, de choreografie en de elegantie van de dynamiek tussen de stemmen ontstaat de eigen stem van de theaterauteur.

In Hoofdstuk II zagen we dat beweging een bruikbare metafoor is om de meerstemmige theatertekst zelf te beschrijven. Een theatertekst is een dynamisch artefact, steeds in dialoog met andere teksten, schrijvers en makers; waarin betekenissen nooit vastliggen, maar voortdurend verschijnen en verdwijnen; waarin vele stemmen met elkaar in strijd zijn en door elkaar heen klinken; kortom: de theatertekst is voortdurend in beweging, en daarmee is zij een toonbeeld van dialogisme.

⁸⁵⁰ Clarkson 2013(2009):78

⁸⁵¹ Renedo 2010:12.15

⁸⁵² Professor aan de faculteit Cultuurwetenschap aan de Universiteit van Paderborn

⁸⁵³ Eke 2015:214

⁸⁵⁴ Schmidt 2005:88-92

⁸⁵⁵ Zie ook: Kelley & Kelley 2013

⁸⁵⁶ Slot van *Rizoom*, Deleuze & Guattari 1988(1976):74

Ook het mensbeeld, dat bij het meerstemmige theaterschrijfproces hoort, de 'Dialogic Self', kenmerkt zich door beweging.

"Met de meerstemmigheid wordt identiteit uiteindelijk niet als stabiel en constant, onveranderlijk begrip gepresenteerd, maar eerder als een variabele, een al bestaande of juist nog in wording zijnde categorie (...) veeleer trekt de voortdurende *beweging* de aandacht."⁸⁵⁷

Het zelf is is niet meer stabiel en vast, maar voortdurend in beweging. Filosofo Julia Kristeva zegt:

"(..), dat er niet zoiets bestaat als een vastomlijnd subject: de schrijver is een 'subject in ontwikkeling', een carnival, een polyfonie, zonder het vooruitzicht op een mogelijke verzoening tussen al die tegengestelde *bewegingen*, een niet-aflatend verzet."⁸⁵⁸

Het schrijfproces als voortdurende beweging, als een dynamische reis. Misschien duidt filosoof Walter Benjamin hier wel op, wanneer hij in al het schrijven een oerwens bespeurt, die aanvoelt als het willen verdwalen in een bos.⁸⁵⁹ Verdwalen kan niet plaatsvinden wanneer men niet in beweging is.

Zoals vanuit het schrijfprocesmodel van Flower & Hayes de pijlen tussen de ingrediënten essentieel zijn voor het schrijfproces, zo is in het theater-schrijfprocesmodel de beweging tussen de stemmen het belangrijkste element.

De schrijver vindt in zijn binnenste

"het onmetelijk lexicon waaruit hij een schrijven put dat geen enkele stilstand kan lijden."⁸⁶⁰

In veel teksten, die het schrijfproces in het algemeen en het theaterschrijfproces in het bijzonder proberen te duiden, vinden we variaties op deze metafoor van beweging.

In de theorieën over schrijfprocessen, zoals bij Flower & Hayes, spreekt men van het *schakelen* tussen verschillende ingrediënten als essentie van het schrijfproces.

In haar boek *(Syn)aesthetics; Redefining Visceral Performance* over het hedendaags theater gebruikt Josephine Machon de begrippen *shift* en *slip-page* om de dynamiek van het maakproces te beschrijven als de beweging tussen de disciplines, tussen het zintuiglijke en het intellectuele, en tussen het somatische en het semantische.⁸⁶¹

De manier waarop Machon de elementen beschrijft waartussen geschaald wordt, past mijns inziens goed in het paradigma van de stemmen dat ik gebruik.

Theaterschrijver Heiner Müller omschrijft de kern van het theaterschrijfproces als een *surfdramaturgie*,⁸⁶² waarin bij hem bewogen wordt tussen tekstfragmenten, en tussen tekst, beeld, muziek en geluid als autonome expressiesystemen.

Het begrip, dat mijns inziens de beweging, de ‘interplay’, tussen de stemmen het beste weergeeft, komt van filosoof Gilles Deleuze. Wanneer Deleuze in 1988 door Claire Parnet geïnterviewd wordt, leidt dat tot *Abécédaire*, conversaties op basis van de 26 letters van het alfabet. Het gesprek wordt pas in 1996, nadat Deleuze uit het raam gesprongen is, op televisie uitgezonden. Bij de laatste letter ‘Z’ brengt Deleuze *Zigzag* ter sprake, de kracht van het ‘niet te voorspellen verbinden’, oftewel de ‘essentie van de creativiteit’, zoals Sarah Posman het in haar nawoord bij Deleuzes boek *Kritisch en klinisch* noemt.

“Zigzag geldt hier als de elementaire beweging. (..) Zigzag staat voor de essentie van creativiteit. ‘Z’ als bliksemschicht is de ultieme letter.”⁸⁶³

Deleuze zegt er zelf over:

“Er is geen woord na Zigzag. Zigzag is misschien wel de allereerste beweging, die de schepping van de wereld heeft ingeleid. De oorsprong van de schepping was de ‘Z’, niet de oerknal. Zigzag betekent: er bestaan geen universaliteiten maar eerder ensembles van singulariteiten. De vraag luidt: hoe laten die aparte singulariteiten zich in verhouding zetten? In de fysica gebruiken ze het woord

⁸⁵⁷ “Mit der Polyphonie wird Identität schliesslich nicht als stabile und konstante, unveränderliche Grösse präsentiert, sondern als variable, im Fluss oder im Werden befindliche Kategorie (..) vielmehr tritt die fortwährende *Bewegung* in den Vordergrund der Aufmerksamkeit.”, Schrödl 2012:152; cursivering van mij, nc

⁸⁵⁸ Julia Kristeva, in: Doorman & Pott: 2014(2000): 387; cursivering van mij, nc

⁸⁵⁹ Beschreven in: Storr 2009:20

⁸⁶⁰ Barthes 2004(1968):119

⁸⁶¹ Machon 2009:4

⁸⁶² genoemd in Swyzen & Vanhoutte 2011:131

⁸⁶³ Sarah Posman, in: Deleuze 2015 (1993):234. Ook Charles Stivale verbindt het begrip ‘Zigzag’ met creativiteit: “Thus, this element –dark precursor, intensity– is the flash of creativity that Deleuze describes at the end of *L’Abécédaire* as the Zigzag.”, in: Stivale 2008:128

potentialen of potentie's. De chaos is vol met potenties. Hoe zet je die potenties in verhouding?

Er bestaat zoiets als Dunklenentladung of Dunkle Vorbode. Als die er is gaan twee potenties in toestand van reactie komen en dat wordt de lichtflits, de Z. Zo is de wereld, zo is de filosofie, zo is het denken. De zenmeester is de dunkle Vorbode. De zenstok is de Z, die alles verlicht."⁸⁶⁴

De kern van het theaterschrijfproces bestaat uit het zigzaggen tussen de verschillende stemmen, met de snelheid van de lichtflits. Wanneer Deleuze in zijn boek *Cinema 2* spreekt over de filmer Jean-Luc Godard en hoe deze in zijn films kenmerken van de roman inzet, gebruikt hij het woord 'Zigzag' als beweging tussen elementen die wij als stemmen hebben benoemd:

"This is a broken line, a zigzag line, that brings author, his characters and the world together, and passes between them."⁸⁶⁵

In het theaterschrijfproces uit het zigzaggen tussen de verschillende stemmen zich in het nooit vast blijven zitten in één stem. Het is de wendbaarheid om, terwijl er een stem klinkt, je bewust te zijn van in ieder geval de tegenstem, en om vervolgens die tegenstem in het schrijven aan het woord te laten.

Zo is de theaterschrijver bijvoorbeeld in staat interdisciplinaire teksten te schrijven omdat hij of zij in het schrijfproces altijd weer kan schakelen naar *de stem van de medemakers* en naar *de stem van de disciplines*. Op die manier komt het interdisciplinaire werken niet ná het ambacht van het schrijven, het *is* het ambacht.

Het theaterschrijfproces is een analytische én een scheppende praktijk ineen, het schakelt tussen denken en doen, en dus is er een eindeloos zigzaggen tussen *de stem van de voorbereiding* en *de stem van de improvisatie*, of tussen *de stem van de structuur* en *de stem van de vernietiging*.

Er zijn inmiddels vele strategieën ontwikkeld om in het theaterschrijfproces van de ene stem naar de andere te komen. Deze strategieën, deels al in de beschrijving van de stemmen aangestipt, vormen de basis van een theaterschrijfpedagogie, zoals ik in Hoofdstuk IV zal laten zien.

Het lijkt alsof het zigzaggen tussen de stemmen niet alleen de essentie is van het creatieve proces dat theaterschrijven heet, maar in deze dynamische activiteit lijkt er in de auteur plotseling een gevoel van eigenheid en eenheid te ontstaan.

Zo spreekt Bakhtin In *Problems of Dostoyevsky's Poetics* over de eenheid, die hij in zijn leven zo bestreden heeft. Hij beschrijft de eenheid van het kunstwerk, de eenheid van de stemmen, en de eenheid van creativiteit als de eenheid van activiteit.⁸⁶⁶

"of the embrace of the object and event. So, the beginning and end of the work, from the point of view of the unity of form, is the beginning and end of activity. I am beginning and I am ending."⁸⁶⁷

Bakhtin zegt hier niet: de auteur staat los van het werk en gaat eraan vooraf, maar: de auteur licht op, verschijnt in de unieke activiteit, die ik als het zigzaggen tussen stemmen heb beschreven. Bakhtin zegt dat er eigenlijk niets anders bestaat dan het proces, de activiteit van het schrijven zelf: het begin en einde van een tekst zijn het begin en einde van de activiteit van het schrijven. En er bestaat geen begin in het schrijven, omdat we altijd reageren op andere mensen en teksten. Er bestaat geen einde in het schrijven, zoals ook de theatertekst 'unfinalizable' is. Er bestaat geen eerste woord en, volgens een beroemd citaat van Bakhtin: er bestaat geen laatste woord.

En de activiteit van zigzaggen tussen de stemmen hangt samen met het oneindige proces waarin het meerstemmige theaterschrijven zich bevindt. Ook al spreekt ze over de theatervoorstelling, de beschrijving van Jenny Schrödl gaat mijns inziens op voor het schrijfproces van theaterteksten:

"Het essentiële aan polyfonie is dat de totstandkoming van de identiteit en het subject geen einde kent. Integendeel: hun betekenis ligt in de voortdurende *beweging* zelf, die de permanente transformatie en de *procesmatigheid* van het zelf presenteerbaar en ervaarbaar maakt."⁸⁶⁸

Zoals Schrödl het zegt over theatervoorstellingen, stel ik het over het theaterschrijfproces:

⁸⁶⁴ door mij geparafraseerd vanuit de videobeelden en de duitse ondertiteling, 2.20:35 op de 3e dvd

⁸⁶⁵ geciteerd in: Stivale 2008:22

⁸⁶⁶ Zie onder andere ook Haynes 1995:73

⁸⁶⁷ Bakhtin 1986:82

⁸⁶⁸ "Wesentlich an der Polyphonie ist, dass die Identitäts- und Subjektkonstitution nicht zum Ende kommt. Ihr Sinn liegt vielmehr in der fortwährenden *Bewegung* selbst, welche die permanente Verwandlung und *Prozessualität* des Selbst präsentier- und erfahrbar macht.", Schrödl 2012:153, cursivering van mij, nc

"Polyfonie is in staat bij het schakelen tussen de verschillende stemmen en identiteiten erop te wijzen dat achter één stem altijd een volgende en – ad infinitum – nog een keer een volgende is. Bijgevolg zit er geen echt zelf achter een bepaalde stem-masker verborgen, maar eerder omgekeerd: het zelf ontstaat pas in en door de respectievelijke stem-maskerades."⁸⁶⁹

De beweging van zigzaggen tussen de stemmen is de kern van het creatieve maakproces, en sterker nog: het is de eenheid van het artistieke werk én de eenheid van de theaterauteur. Dat is niet de fake-eenheid, die gesuggereerd wordt door de mythen van het romantische schrijverschap, maar een eenheid die de meerstemmigheid en de diversiteit erkent en nodig heeft om te bestaan.⁸⁷⁰

Wanneer het zigzaggen tussen de stemmen soepel plaatsvindt, wordt het theaterschrijfproces een spel, en die "playfull practice" is volgens Josephine Machon de kern van theatermaken, en

"(..) vital (..) to writerly practice in particular"⁸⁷¹

De unieke manier om te zigzaggen tussen de stemmen vormt de eigenheid, de eigen stem van de theaterschrijver.

Het lijkt alsof het theaterschrijven als zigzaggen tussen de stemmen ook past bij de manier waarop ik, in navolging van Jesse Schwenk, de auteur in het theater beschrijf als een soort 'relatie' tussen verschillende makers, disciplines, media, en teksten, als een meervoudig auteurschap.⁸⁷²

Opmerkelijk genoeg wordt binnen het concept van een 'author-as-relation', die voortdurend zigzagt tussen de stemmen en geen vaste positie inneemt,⁸⁷³ het schrijven zelf op een bepaalde manier *onpersoonlijk*.

We zagen bij *de stem van het lichaam* het onpersoonlijke schrijven opkomen. De beweging, het zigzaggen, maakt het schrijven onpersoonlijk en daarmee tegelijk individueel en eigen.

"The Self can be seen as a synthesizing activity, that is, as a continuous attempt to make the self a whole, despite the existence of parts that try to maintain or even to increase their relative autonomy."⁸⁷⁴

Het is wellicht zoals de filosoof Deleuze in zijn *Dialogues* met Claire Parnet zegt:

“...doel van het schrijven is het leven in de toestand van een onpersoonlijke kracht brengen.”⁸⁷⁵

In het zigzaggen tussen de stemmen licht de auteur op, en ontstaat het gevoel van eenheid en eigenheid van het ‘Dialogic Self’. Alicia Renedo omschrijft het als volgt:

“This conceptualization helps us to explain how a sense of having a united self-identity is possible within the multiplicity of selves.”⁸⁷⁶

Mikhail Bakhtin, volgens Renedo,

“suggests that self and knowledge are co-developed through a clash of plural multi-voiced meanings in co-authorship with manifold others.”⁸⁷⁷

En dat nu is precies wat het meerstemmig theaterschrijfprocesmodel weer-geeft: het zigzaggen tussen de stemmen is de eenheid van het artistieke werk én de eenheid van de theaterauteur.

⁸⁶⁹ “Polyphonie vermag im Wechsel der diversen Stimmen/Identitäten darauf zu verweisen, dass sich hinter einer Stimme immer eine weitere und noch eine weitere – ad infinitum – befindet; es versteckt sich folglich kein wahres Selbst hinter einer bestimmten Stimm-Maske, sondern umgekehrt, das Selbst entsteht überhaupt erst in und durch jeweilige Stimm-Maskeraden.”, Schrödl 2012:156

⁸⁷⁰ Deze laatste vorm van eenheid vinden we terug in *The Multivoiced Body* van Fred Evans

⁸⁷¹ Machon 2009:22

⁸⁷² Zie Hoofdstuk II.7 ‘Heeft de theatertekst een auteur?’

⁸⁷³ zie hiervoor Krause 2011:161

⁸⁷⁴ Hermans & Kempen 1993:93, geciteerd in: Akkerman & Admiraal & Simons & Niessen 2006:466

⁸⁷⁵ geciteerd in het nawoord van Deleuze 2015 (1993):237

⁸⁷⁶ Renedo 2010:12.14

⁸⁷⁷ Renedo 2010:12.10

III.7 Het schrijfproces van *End* van Kris Verdonck

In de inleiding benoemde ik kort de voorstelling *End* uit 2008 van de Belgische theatermaker Kris Verdonck, een postdramatische voorstelling met meerdere auteurs van de tekst, en wisselende auteurs in de loop van het schrijf- en herschrijfproces. Met behulp van de stemmen van het meerstemmig theaterschrijfprocesmodel beschrijf ik nu het schrijfproces van deze voorstelling.

“In de voorstelling *End* leest een man in een rijdend kassahokje berichten voor over catastrofes: bombardementen, Hiroshima, een verdwenen dorp. Allerlei andere wezens en dingen komen rechts op en gaan links meteen weer af, langs vaste lijnen, steeds weer opnieuw.”

Zo begint Wilfred Takken in het Nederlandse dagblad *NRC* zijn recensie over *End*.⁸⁷⁸ Het is meteen duidelijk dat de tekst in de voorstelling, de berichten uit het rijdende kassahokje gesproken door acteur Johan Leysen, een aparte plek heeft naast en los van de andere “wezens en dingen”.

Toch passen de woorden uit het rijdende hokje naadloos in de machine-rie van voortdurende bewegingen op toneel. De uitgebreide catastrofe-tekst wordt niet geïllustreerd door de beelden, noch geïnterpreteerd door de acteur, maar heeft onmiskenbaar zijn eigen plek binnen een “minimal performance”:

“Hij (Verdonck, nc) brengt geen verhaal met een dramatische spanningsboog, maar presenteert beelden zonder duidelijk begin en einde, en in een repetitief ritme, met kleine verschuivingen: minimal performance.”⁸⁷⁹

Er lijkt geen schrijver te zijn, maar wel een tekst. Er is geen eigen stem van de auteur, maar wel de specifieke toon van de taaluiting. Hoe is deze tekst van *End* gemaakt? Als er geen schrijver was, hoe is hij dan geschreven? Op welke manier komt een dergelijke theatertekst tot stand?

De informatie in deze tekst over het schrijfproces van *End* is gehaald uit het boek *Listen to the bloody machine; Creating Kris Verdonck's End* van Marianne van Kerkhoven en Aniek Nuyens uit 2012, en uit gesprekken met Kerkhoven en Nuyens, die als dramaturg en stagiaire dramaturgie aan deze voorstelling waren verbonden. *Listen to the bloody machine* is geheel gewijd aan het maakproces van de voorstelling *End*.

Vanaf het prille begin van het maakproces van *End* is duidelijk dat regisseur Kris Verdonck tekst wil in zijn installatie. Hij wil vanuit het gekozen theatrale dispositief met tekst werken. In deze startkeuze horen we *de stem van de tekstsoort* en *de stem van de discipline* spreken.

Tegelijkertijd impliceert de keuze om op de grens van theater en beeldende kunst te werken ook, dat er vanaf het begin gevochten wordt tégen het ontstaan van een verhaal. Toegeven aan narrativiteit zou betekenen: kiezen voor theater. Nog voor er een letter op papier stond is het gevecht tegen de narrativiteit uitgangspunt van het schrijfproces. *De stem van de postdramatische dramaturgie* klinkt en we zien tijdens het hele schrijfproces de ont-dramatiserende strategieën, die we aantreffen bij *de stem van de presentie*.

Vervolgens is de bode de eerste figuur die in het ontstaansproces ter sprake komt en gestalte krijgt. Geen personage met een wil, een conflict en een ontwikkeling, maar een berichtgever en commentator die zelf geen deel heeft aan de actie.

Af en toe spreekt *de stem van de verteller*, die steeds bevraagt wat het in deze theatrale situatie betekent om de tekst te spreken. Tegelijkertijd wordt er regelmatig geswitcht naar *de stem van het personage*, om te checken of en welke aspecten van een mogelijk personage worden opgeroepen in de tekst, die aan het ontstaan is.

In deze fase speelt ook *de stem van de herinnering*, bijvoorbeeld de kennis bij regisseur, dramaturg en acteur over eerdere voorstellingen die ieder van hen gemaakt heeft. Op thematisch gebied is ook *de stem van de voorbereiding* aan het woord waarmee de makers samen proberen te articuleren en ook te plannen wat exact het onderwerp van de voorstelling zal zijn.

Tekst genereren

Belangrijk voor dit theaterschrijfproces is dat de eerste stap niet uit de bouw van een personage, maar uit het genereren van teksten bestaat. Deze “Language-Based Approach to Playwriting”, zoals Paul Castagno het noemt,⁸⁸⁰ schrijft niet de juiste teksten bij gekozen situaties, conflicten en personages, maar kiest teksten en laat vanuit die teksten een indeling, structuur en eventuele ontwikkeling ontstaan.

⁸⁷⁸ Wilfred Takken, “Asregen in eindtijdfantasie op Brussels Kunstenfestival”, in: NRC 16-5-2008

⁸⁷⁹ Wilfred Takken, “Asregen in eindtijdfantasie op Brussels Kunstenfestival”, in: NRC 16-5-2008

⁸⁸⁰ Zie Paul C. Castagno, *New Playwriting Strategies; A Language-Based Approach to Playwriting*, Routledge New York 2001

Bij *End* gebeurt dit genereren van de tekst door meerdere mensen tegelijk. Regisseur Kris Verdonck, dramaturge Marianne van Kerkhoven, en stagiaires Frans Hendricx, Najade Pringels en Lore Jacobs verzamelen driehonderd pagina's teksten van internet.

Er wordt hierbij gezigzagd tussen *de stem van de improvisatie* (omdat men nooit weet wat men tegenkomt en als het ware een beetje rondstruint op het net en hoopt op toevaltreffers) en *de stem van voorbereiding*, die het materiaal verzamelt en onmiddellijk selecteert, gericht op de gekozen thematiek en tekstsoort.

In dit proces van tekst genereren speelt ook *de stem van het collectief geheugen* mee. De schrijvers bekijken bij iedere tekst in hoeverre de informatie algemeen bekend is en naar welke collectieve kennis de tekst verder verwijst. Dit beïnvloedt ook hun vorm van browsen over het net.

Een van de selectiecriteria bij het genereren van tekst is de heftigheid en de verschrikkingen van de verhalen, een criterium dat voor de verzamelaars niet eenvoudig is om voortdurend te hanteren. Daaruit spreekt niet alleen de persoonlijke gevoeligheid van hen, maar ook *de stem van de mythes*, die bevraagt of dit soort teksten wel mag of kan op het toneel.

Naast de teksten van het internet worden ook nog literaire teksten verzameld, van onder andere Alexander Kluge, Curzio Malaparte en W.G. Sebald. Bij het verzamelen van deze teksten spelen verrassenderwijs andere stemmen mee dan bij de internetteksten. In dit geval klinken *de stem van de herinnering* (welke literaire tekst ken ik als schrijver zelf nog, die over deze thematiek handelt?) en *de stem van de intertekstualiteit* (aan welke andere teksten doet de gekozen tekst denken of naar welke teksten verwijst deze tekst?).

Het is handig dit verzamelen van bestaand tekstmateriaal, als basis voor een schrijfproces, te zien als een eerste herschrijffase. De teksten worden als readymades uit de werkelijkheid en de literatuur geplukt, maar krijgen daarmee al direct een nieuwe toepassing in een andere context en een andere combinatie.

De schrijfstrategie om bestaande teksten uit hun context te halen was een van de ontdramatiserende strategieën, die we aantreffen bij *de stem van de presentie*.

Bij het bekijken van teksten van het internet of uit de literatuur klinken ook *de stem van het genre* en *de stem van de tekstsoort*, en er wordt regelmatig tussen de twee geschakeld. Bij iedere gevonden of gekozen tekst is de

vraag: wat is dit voor genre tekst, welke vormkenmerken heeft deze tekst (*de stem van het genre*)? En deze vraag verhoudt zich steeds tot de vraag : wat voor theatrale tekst moet dit worden, welke vormkenmerken moet de uiteindelijke tekst hebben (*de stem van de tekstsoort*)?

Na deze periode van genereren, dat in zichzelf door zijn hergebruik van bestaand materiaal al een herschrijfactiviteit is, volgt bij *End* een bijna eendeloos proces van herschrijven. Steeds weer klinken hierbij de stemmen uit het blok 'herschrijven', dus *de stem van het bewerken* en *de stem van de transformatie*.

Dit herschrijven vindt plaats door middel van vijf strategieën:

1. Herschrijven door middel van inkorten

Het proces van inkorten heeft tot na de première voortgeduurd. Nog voor de repetitie's zijn begonnen vinden er vele tekstbesprekingen plaats met acteur, dramaturg, regisseur, productie leider, en dramaturgie-stagiaire, waarin teksten geschrapt worden.

Er verdwijnen regelmatig tekstfragmenten, maar ook binnen die fragmenten zelf wordt er op microniveau ingekort. Dat vindt plaats op basis van criteria als: "Is de tekst beeldend?", "Loopt de tekst?" of "Is deze informatie te technisch?"

Iets later wordt een schrapcriterium ook gevormd door de vraag of de tekst na een aantal keren lezen wel blijft hangen. Blijft de tekst niet bij, dan wordt ze geschrapt. Opvallend is dat de tekst daarbij niet op zijn betekenis, maar op zijn effect en zijn directe impact wordt beoordeeld. Even lijkt het alsof er bij de vraag 'Blijft de tekst hangen?' gedacht wordt aan de lezer en met name aan de toeschouwer. Dan lijken dus *de stem van de lezer* en *de stem van de interactiviteit* actief te zijn.

In de loop van de repetities blijkt voortdurend dat er tekst teveel is. Dramaturge Marianne van Kerkhoven en acteur Johan Leysen schrappen in die fase vaak met zijn tweeën, zonder veel discussie. Het lijkt daarbij alsof de makkelijk geschreven teksten van internet het winnen van de wat zwaardere literaire teksten.

Doordat ook een acteur meewerkt aan deze fase spreekt hier *de stem van de medemakers*. Juist vanuit zijn eigen discipline heeft de acteur een stem in het schrijfproces.

2. Herschrijven door middel van structureren

Al heel snel na het genereren worden de teksten ingedeeld in vijf tekstclusters, opgebouwd volgens de gekozen thema's en onderwerpen (honger, moord, natuurrampen, kernwapens, burgeroorlog). In feite geven de gevonden teksten zelf deze thematische indeling aan. In dit proces van structureren vallen vanzelfsprekend teksten af of worden teksten aangepast en herschreven. Dit structureren gebeurt veelal door regisseur en dramaturg.

Het is opmerkelijk dat de verdeling in vijf clusters bij de makers weer de structuur van de Griekse tragedie in gedachten brengt. De clusters brengen een structuur en een opbouw aan, terwijl het niet nodig blijkt dat het publiek zelf de clusters ook kan herkennen danwel onderscheiden.

Uiteraard spreekt in dit proces luid *de stem van de structuur*. Dat de schrijvers op een tragedie-structuur uitkomen, geeft aan, dat ook *de stem van de herinnering* actief is.

Bij de opbouw in clusters wordt in de loop van het maakproces ook hier veel eerder naar de directe werking en impact gekeken dan naar betekenis of verhaal. Regisseur Kris Verdonck benadrukt tijdens het maakproces bijvoorbeeld vaak dat de opsomming van de tekstfragmenten een shock-effect teweeg moet brengen. Hij zegt nauwelijks iets over welke betekenis ermee gecommuniceerd moet worden. Wanneer de cluster met kernrampteksten een te centrale positie dreigt te krijgen in de voorstelling, wordt er ingegrepen, omdat dat een 'algemene boodschap' oproept, hetgeen hij niet wil. Het lijkt alsof de persoonlijke normen van de regisseur, en dan specifiek *de stem van de mythes*, zich hier laten horen.

3. Herschrijven door middel van samenhang aanbrengen

Bij het herschrijven van driehonderd pagina's internettekstfragmenten en losse literaire teksten is er altijd de noodzaak om samenhang aan te brengen. Het materiaal is overweldigend in zijn verwijzingen en effecten, werkt inhoudelijk niet naar een ontwikkeling noch naar een eindpunt, en bezit in de structuur geen mogelijke dramatische lijn.

Het aanbrengen van samenhang in de tekst gebeurt bij *End* met name op talig niveau en niet op personageniveau. De verstelperspectieven (wij, jij, ik) van de tekstfragmenten worden gelijkgetrokken en soms verwijderd. Ook bestaande plaatsnamen worden verwijderd, zodat de teksten meer één geheel gaan vormen.

In het herschrijven van de vertelperspectieven klinkt weer de zigzag tussen *de stem van de verteller* en *de stem van het personage*. Deze stemmen voeren in feite een oneindige dialoog over de vraag in hoeverre en op welke manier er in de tekst sprake is van een personage.

Om de acteur tegemoet te komen worden er korte herhalende zinnestelsels in de tekst verweven, om, juist door herhaling, eenheid en samenhang aan te brengen of op zijn minst te suggereren. In het tegemoet komen aan de acteur klinkt *de stem van de medemakers* duidelijk door.

4. Herschrijven door middel van het afbreken van samenhang

Gelijktijdig met het aanbrengen van samenhang gaat in het herschrijven de strijd tegen het verhaal en tegen het personage door, en wordt juist in het herschrijven voortdurend samenhang afgebroken. In deze fase klinken *de stem van de postdramatische dramaturgie* en *de stem van de presentie*, maar essentieel is hier natuurlijk *de stem van de vernietiging*, die voortdurend heen en terug zigzagt naar *de stem van de structuur*.

Wanneer, door een aantal teksten over klonen, de acteur teveel een orerende professor en daarmee een personage wordt, worden de teksten aangepast en herschreven.

In de strijd tegen het personage vindt er tegelijkertijd een zoektocht plaats naar de spreekmotivatie van de acteur. Die spreekmotivatie wordt niet psychologisch maar eerder pathologisch ingevuld. De figuur in het kassahokje kan gewoon niet ophouden met praten. Het praten ontstaat niet vanuit het belang van de inhoud, noch vanuit een communicatieve noodzaak, maar is slechts een dwangneurose.

Daarmee wordt zelfs op personageniveau de (psychologische) samenhang en ontwikkeling van het personage afgebroken, terwijl de spreekmotivatie toch ingevuld wordt. Het lijkt dat de postdramatische 'figuur'⁸⁸¹ in *End* zoekt naar de directe motivatie, daar waar bij een dramatisch personage eerder de psychologische beweegredenen centraal staat. In de zoektocht naar de directe motivatie in de teksten spreekt *de stem van de verteller* en *de stem van de presentie*.

⁸⁸¹ Het blijft moeilijk de postdramatische figuur een goede naam te geven. Gerda Poschmann gebruikt het zo neutraal mogelijke begrip 'tekstdrager' / Textträger (zie Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater text; Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, München 1997, p. 309), en Katharina Keim het woord 'instantie' in de begrippen 'Diskursinstanz' en 'Verlautbarungsinstanz' (zie Katharina Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen 1998, p.55). Ik spreek zelf het liefst van 'stem met bewustzijn'

Het afbreken van personage en verhaal is bij *End* een talig herschrijfproces. De teksten die in die zoektocht het beste werken zijn teksten tussen poëzie en verslag in.

Hier wordt weer geschakeld door *de stem van het genre* (poëzie en verslag), en *de stem van de tekstsoort* (de theatrale tekst waarnaar toegewerkt wordt).

Het voordeel van bijvoorbeeld een verslag is de concreetheid ervan, het gevaar is dat het snel de emoties van een mogelijk personage kan oproepen. En daarmee een verhaal, een narrativiteit. Zoals Marianne van Kerkhoven zegt:

“In *End* wordt geprobeerd om elke narrativiteit of chronologie te vermijden: de hele voorstelling wordt gevat in één grote, ‘abstracte’, cyclische beweging.”⁸⁸²

De poëzie in de teksten lijkt sneller die andere ‘abstracte’ kant te benadrukken. En toch drukt acteur Johan Leysen de andere medemakers op het hart:

“Try not to say the poetry”

Ook poëzie kan makkelijk een associatie naar emotie en daarmee naar verhaal oproepen. Er lijkt binnen het herschrijfproces voortdurend een tussengebied gezocht te worden tussen de poëzie en het verslag. Bij dit proces lijkt ook *de stem van de kunstmatigheid* mee te spreken, die naar de goede vorm zoekt om de wrede inhoud uit te drukken.

Tegelijkertijd worden de literaire teksten meer en meer geschrapt, omdat ze te virtuoos zijn van schriftuur. Hierbij wordt gezigzagd tussen *de stem van de kunstmatigheid* en *de stem van de mythes*, die aannames herbergen over wat literair is en virtuoos.

Het herschrijven om samenhang af te breken is ook een strijd tegen een te grote duidelijkheid van de tekst. Hoewel het voor de makers van *End* helder is dat de taal niet moet verduidelijken, maar gewoon bestaat uit een reeks tekstfragmenten die elkaar opvolgen, blijkt het publiek, al vanaf de eerste doorlopen, op zoek naar harmonie, narratie en verduidelijking. De strijd tegen verhaal en personage lijkt ook in het schrijfproces bijna net zo’n hopeeloos gevecht als die tegen representatie. Zoals acteur Johan Leysen zegt:

“Zelfs vanuit het niets doen ligt een narratief op de loer.”

Doordat bij de doorlopen *de stem van de interactiviteit*, van de toeschouwer, steeds luider gaat klinken, wordt het zigzaggen duidelijk tussen *de stem van de dramatische dramaturgie*, die hoorbaar is in de reacties van het publiek, en *de stem van de postdramatische dramaturgie*.

5. Herschrijven door middel van ensceneren

Natuurlijk wordt de tekst tijdens de repetitieweken ook voortdurend herschreven vanuit zijn plek in de voorstelling, zijn verhouding ten opzichte van de andere figuren en disciplines, vanuit de enscenering.

Als de tekst echt gelijkwaardig moet zijn, dan moet hij ook meedraaien in de carroussel van beelden en beweging. De tekst mag volgens de makers van *End* niet als een verhaal ervaren worden, en de acteur niet als dramatisch personage. Die beweging, de vraag van het al dan niet meedraaien van de tekst in de carroussel, blijft door het hele maakproces heen onderdeel van het gesprek tussen de makers. Daarmee staat de positie van de tekst in de voorstelling en de relatie van de tekst tot de andere disciplines en tot het publiek steeds weer letterlijk ter discussie en vormt een belangrijke basis van het herschrijfproces.

Dat is bijvoorbeeld een van de redenen dat er uiteindelijk niet voor ondertiteling van de tekst wordt gekozen. Ondertiteling zou voor het publiek een te grote focus op de tekst gaan betekenen, waarop het beeld dan weer zou gaan fungeren als interpretatie van de tekst.

Hierin wordt het zigzaggen duidelijk tussen *de stem van de linguïstische theatertekst* (alle taal in de voorstelling) en *de stem van de enscenerings-tekst* (alle theatrale tekens van de voorstelling). Binnen dit proces zijn ook *de stem van de transformatie* en *de stem van de disciplines* actief.

Vrij ver in het maakproces, wanneer de eerste doorlopen plaatsvinden, is de tekst opnieuw een probleem, omdat ze in de enscenering te overheersend, te dominant wordt. Veel overleg tussen regisseur, dramaturg en acteur leiden tot de vraag of de 10 minuten tekst waarmee de voorstelling begint niet te sturend zijn voor de toeschouwer. De tekst wordt daar weggehaald. Het is opmerkelijk om in dat herschrijfproces te zien hoe vanuit een grote liefde en geraaktheid voor woorden en verhalen een voortdurende liefdevolle strijd gevoerd wordt tegen de dominantie van de taal.

Later in het maakproces, als de teksten al veel korter zijn en uitgebreid herschreven, blijken plotseling de figuren uit de voorstelling zichzelf in kleine verwijzingen en links te herkennen in onderdelen van de tekst. Plotseling gaat de tekst zelf werken.

In het theaterschrijfproces van *End* vallen twee dynamische krachtvelden te herkennen:

Het zigzaggen tussen het zoeken naar structuur en samenhang aan de ene kant en aan de andere kant de poging tegen de narrativiteit, tegen het personage en tegen de verduidelijking in te gaan. In deze beweging klinken met name *de stem van de structuur*, *de stem van de vernietiging*, *de stem van de dramatische dramaturgie* en *de stem van de postdramatische dramaturgie*.

Het zigzaggen tussen de tekst en de encenering en weer terug, van en naar de andere disciplines en weer terug. Hierin vindt voortdurend zowel talige als theatrale revisie plaats. In deze beweging zijn vooral *de stem van de transformatie*, *de stem van het bewerken*, *de stem van de disciplines* en *de stem van de medemakers* hoorbaar.

Deze bewegingen in het schrijfproces lijken een spiegeling te zijn van de talige beweging van de tekst zelf, de beweging tussen de verschillende stemmen in de tekst. Tijdens het repetitieproces van *End* zegt acteur Johan Leysen:

“Het is pingpongen in het hoofd, oftewel met jezelf een dialoog voeren.”

De tekst van *End* kenmerkt zich door een meerstemmigheid, een polyfonie, die haar spanning verkrijgt door de relatie tussen en het verspringen van de tekstfragmenten.

De innerlijke dialoog waar Johan Leysen over spreekt lijkt te resoneren met de dialoog die bij bijvoorbeeld performer Marc Iglesias ontstond door de interactie met de machine op het toneel. Is voor Johan de tekst een machine, is zijn dialoog het gesprek met de herhaling en de ritmiek van de woorden, met de krachten die door de verhalen ontketend worden?

De vraag blijft wie tussen al die stemmen en bewegingen als auteur van deze theatertekst kan worden beschouwd. Allereerst zijn er de tientallen auteurs van de verhalen van internet en de literaire teksten die in het eerste stadium van het schrijfproces zijn gekozen. Dat genereren en selecteren van teksten, dat zoals ik aangaf als een soort herschrijfproces begrepen kan worden, vond plaats door regisseur, dramaturg, en drie stagiaires.

Het inkorten en herschrijven daarna vond plaats door groepen in verschillende samenstellingen. Soms door een grote groep met regisseur, dramaturg, acteur, productie leider en stagiaires dramaturgie, soms alleen door het duo van regisseur en dramaturg (in een vroege fase van het maakproces) en

soms alleen door dramaturg en acteur (in de latere fases van het maakproces). Het is duidelijk dat er in die zin bij *End* meerdere auteurs zijn van de tekst, en wisselende auteurs in de loop van het schrijf- en herschrijfproces. Toch is evenzogoed hard te maken dat deze voorstellingstekst helemaal geen auteur kent.

De schrijver van de tekst van *End* ligt niet ergens besloten in de uiteindelijke tekst zelf, noch gaat ze eraan vooraf.

Direct hiermee samen hangt de radicale onafheid van de tekst. Door het oneindige proces van herschrijven is de tekst voortdurend ‘in wording’, niet als teken van zwakte, maar als wezenskenmerk. In deze onafheid treffen we Bakhtins *unfinalizability* aan. Bij materiaal dat altijd in wording is en nooit ‘af’ is het veel moeilijker een schrijver of schepper aan te wijzen dan bij een duidelijk bedoelde en afgeronde tekst.

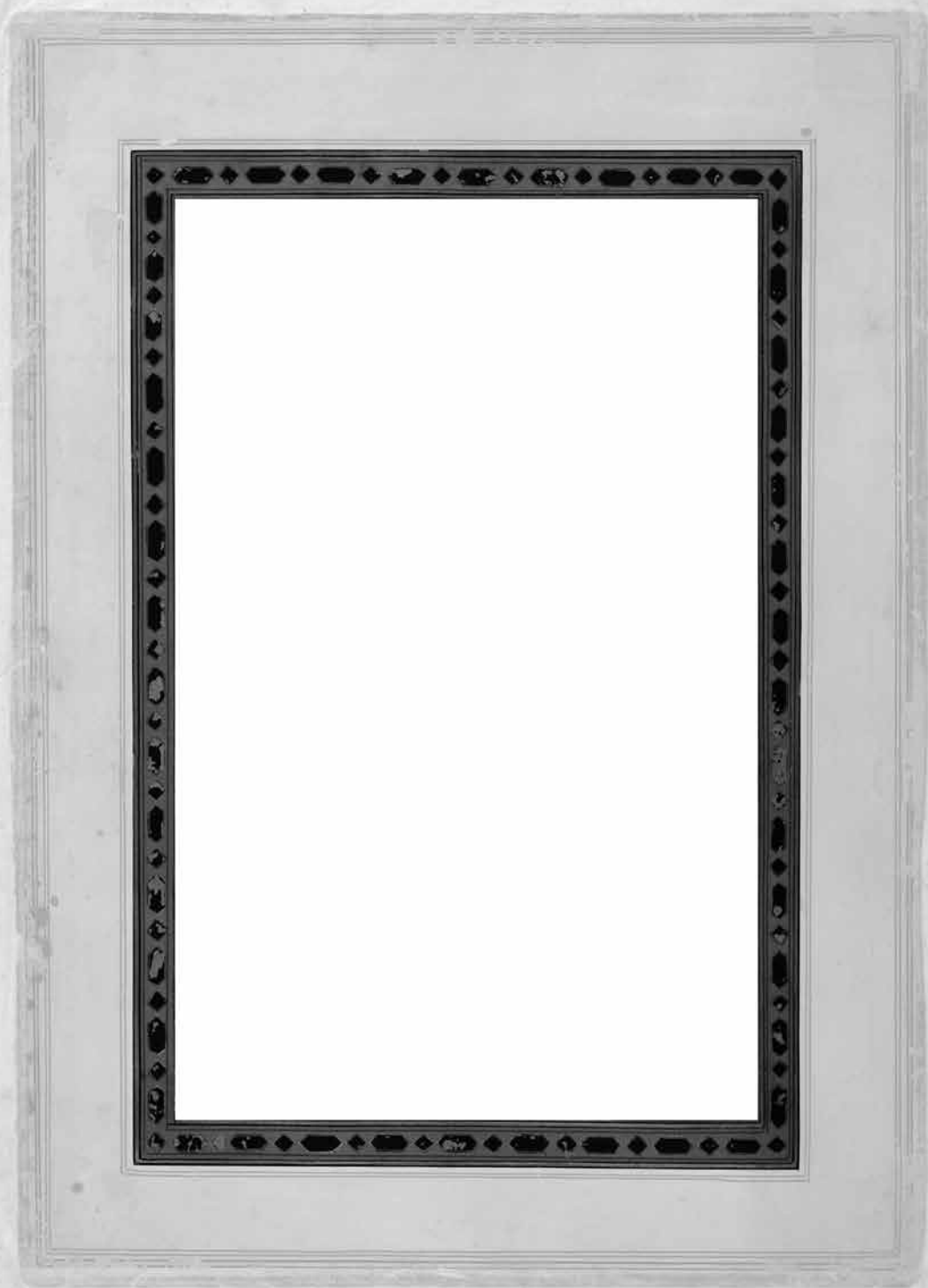
Zoals Simon O’Sullivan het treffend beschrijft:

“We are moving towards a notion of art experience, of art practice, whether it be making it, seeing it, or writing about it, as complex and expanded. No longer the static production, distribution and consumption of an object, but art practice as a process, as a “desiring-machine”, always “in” production.”⁸⁸³

In dit hoofdstuk heb ik, op basis van de poëtica van de linguïstische theatertekst uit Hoofdstuk II, het theaterschrijfproces in kaart gebracht. Dat heb ik gedaan door een meerstemmig theaterschrijfprocesmodel voor te stellen, waarin ik de theorieën van Bakhtin rond het concept meerstemmigheid heb verbonden met het schrijfprocesmodel van Flower en Hayes.

In het volgende hoofdstuk schets ik de contouren van wat ik denk dat een meerstemmige poëtica van de linguïstische theatertekst en een meerstemmig concept van het theaterschrijfproces zouden kunnen of moeten betekenen voor een productieve theaterschrijfpedagogie.

⁸⁸³ O’Sullivan (2007)2006:241



Ten Thousand Idiots

It is always a danger
To aspirants
On the
Path

When they begin
To believe and
Act

As if the ten thousand idiots
Who so long ruled
And lived
Inside

Have all packed their bags
And skipped town
Or
Died.

Hafiz⁸⁸⁴

⁸⁸⁴ Hafiz is een 14de-eeuwse Iraanse dichter (1325/26-1389/90). Het gedicht komt uit Hafiz, *The Subject Tonight is Love; 60 Wild and Sweet Poems of Hafiz*, Penguin Compass, London 2003 (1996), p.51, Vertaling: Daniel Ladinsky

The image features a series of thick, parallel lines in black and red that create a stylized, abstract 'Z' or zigzag shape. The lines are composed of horizontal and diagonal segments. The black lines form the outer boundaries of the shape, while a single red line runs parallel to the inner diagonal segments. The text is positioned in the upper left area, partially overlapping the black lines.

Contouren van
een meerstemmige
pedagogie van
theaterschrijven

“The pedagogy of playwriting may be one of the great mysteries of all arts training. In fact, many playwriting teachers and playwright practitioners have posited that playwriting cannot be taught. (...) Given that playwriting is taught, *how* is it being taught? Who teaches and what techniques do they use? Which is the best approach? There is little published on the subject of playwriting pedagogy, and what is available is inconsistent.”⁸⁸⁵

Michael Wright, theaterschrijver en docent

Het lijkt alsof de pedagogie van het theaterschrijven nog in nevelen gehuld is. Dat wil niet zeggen dat iedere docent of opleiding maar wat doet, maar dat de onderwijskundige achtergrond of samenhang vaak nogal onduidelijk is.

In Europa bestaat er maar een handvol meerjarige Bachelor theaterschrijfopleidingen. Opvallend is dat deze allemaal ongeveer begin jaren negentig ontstonden⁸⁸⁶ en dat er de laatste jaren pas analyses en theorievorming over ontstaan.⁸⁸⁷

Er is verrassend weinig literatuur en debat over, wellicht ook omdat er geen duidelijke consensus is wat een theatertekst precies is en wat het proces van theaterschrijven inhoudt. Omdat de theatertekst bijvoorbeeld zowel een toegepast product als een autonoom kunstwerk is, en het schrijven van een theatertekst individueel plaatsvindt maar ook een proces is van co-creatie en samenwerking, heeft de pedagogie ervan weinig samenhang en is die, volgens Michael Wright, ‘inconsistent’.

Bovendien is de bestaande theorie over de pedagogie van theaterschrijven nogal ouderwets en orthodox.⁸⁸⁸ In hun artikel ‘Teaching playwriting in the 21st-century’ uit 2013 geven theaterschrijvers Anna Garcia-Romero⁸⁸⁹ en Alice Tuan⁸⁹⁰ aan dat juist de nieuwe ontwikkelingen in de wereld en de technologie vragen om een vernieuwing van die pedagogie:

⁸⁸⁵ Wright, M., ‘Pedagogy of Playwriting; The Transmutable Classroom’, in: Flitsos & Medford 2004:83-84

⁸⁸⁶ Szenisches Schreiben, Universität de Künste Berlin (1990), Writing for Performance, Dartington School of the Arts (1994), Writing for Performance Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (1992), Dramatist School at Aarhus Theatre (1995). De eerste Master Playwriting in Engeland startte in Birmingham 1989

⁸⁸⁷ onder anderen Wright 2005, Eick 2006, Wandor 2008B

⁸⁸⁸ Zie bijvoorbeeld Castagno 2001:1

⁸⁸⁹ Theaterschrijfster en Associate Professor aan de Department of Film, Television and Theatre van de University of Notre Dame

⁸⁹⁰ Theaterschrijfster, docent en performer

“Teaching playwriting in the twenty-first century presents new challenges to cultivating past traditions while incorporating new developments in the field and addressing an increasingly globalized society. Playwrights who teach today must address the areas of voice, liveness, and contradictions as they train tomorrow’s writers for the theatre. How do we empower a writer’s voice? How do we teach liveness in a technologically mediated world? How do we encourage the contradictory skills of solitary creation and collaborative expression? How do we help students engage with the conundrums such as marketplace versus art form?”⁸⁹¹

De pedagogie van theaterschrijven blijkt echter vooral niet mee te zijn gegroeid met de ontwikkelingen in het theater zelf.

John van Düffel, het huidige hoofd van de Berlijnse theaterschrijfopleiding ‘Szenisches Schreiben’,⁸⁹² vroeg zich in 2009 af of de verbreding van de mogelijkheden van de theatertekst en het theaterschrijfproces door het postdramatisch theater niet heeft geleid tot een kunstpedagogische radeloosheid.⁸⁹³ Het merendeel van de instructieliteratuur over theaterschrijven gaat over het schrijven van een well-made play voor een sinds jaar en dag bekende traditionele theaterpraktijk.

“Playwriting textbooks largely ignore the major theatrical movements after WWII.”⁸⁹⁴

Zo komt het nog steeds voor dat je in negen van de tien theaterschrijfboeken doodgegooid wordt met plot, conflict, climax en personagebouw.

“The vast majority of the so-called how-to or textbooks on the market for playwriting focus primarily – sometimes only – on the tenets of Aristotle and the well-made play form. There is nothing inherently wrong with either of these tools for writing, but they do not accurately or entirely reflect the current theatrical landscape.”⁸⁹⁵

In haar promotie-onderzoek⁸⁹⁶ uit 2015 *The Gap: Contemporary Playwriting Exercises* toont Kyle Reynolds Conway deze kloof tussen een overwegend Aristotelische pedagogie en een inmiddels veel meer postdramatische theaterpraktijk overtuigend aan.

“There are gaps; between prevalent teaching tools for playwriting (i.e. Aristotle) and current artistic trends (e.g. postmodernism);” (...) New playwriting tools are needed so that we can educate a new generation of playwrights. These new tools cannot be primarily based on Aristotle’s two-thousand year old approach. Traditional storytelling tenets like causality and linearity have been inadequate at least since the emergence of postmodernism.⁸⁹⁷

Deze kloof wordt in het debat over de theaterschrijfpedagogie breed erkend en in de instructieliteratuur worden pogingen gedaan om haar te overbruggen, maar dat leidt vooralsnog tot losse oefeningen of schrijfp opdrachten om tot postdramatische teksten te komen⁸⁹⁸ en niet tot een samenhangende pedagogie die vertaald kan worden naar een meerjarige opleidingscurriculum.

Een adequate, eigentijdse pedagogie van theaterschrijven dient dus niet alleen te reageren op recente ontwikkelingen in de wereld, het theater en het schrijven, maar moet zich ook kunnen verhouden tot *meerdere* dramaturgieën en *meerdere* werkwijzen. Daarvoor kunnen mijns inziens een meerstemmige poëtica van de theatertekst en de beschrijving van een meerstemmig theaterschrijfproces uitkomst bieden.

Garcia-Romero en Tuan beschrijven het als volgt:

“The teaching of playwriting involves a myriad of approaches, strategies and philosophies in midwifing a play into being. There is the finding of a voice, the actual writing of the play, the development towards production, the production itself (which is the completion of the writing of the play and usually outside of the playwright’s mind).”⁸⁹⁹

Wanneer een pedagogie van theaterschrijven het actuele schrijfproces wil weerspiegelen, hoe sluiten dan de hedendaagse hybride kunstenaar en zijn of haar hybride theaterteksten aan op het theaterschrijfonderwijs? Als een theatertekst bijvoorbeeld zowel dramatiserende als ont dramatiserende strategieën kent, hoe kan dat worden gevat in een samenhangend curriculum?⁹⁰⁰

⁸⁹¹ Garcia-Romero & Tuan 2013

⁸⁹² Aan de Universität der Künste Berlin

⁸⁹³ Symposium *Leibhaftig schreiben – Welten phantasieren* Universität der Künste Studiengang Szenisches Schreiben 3 & 4 Juli 2009. Van Duffel deed deze uitspraak als moderator op 4 juli.

⁸⁹⁴ Conway 2015:13

⁸⁹⁵ Conway 2015:10-11

⁸⁹⁶ Aan de Texas Tech University

⁸⁹⁷ Conway 2015:XIV

⁸⁹⁸ Zie bijvoorbeeld Castagno 2001 en Conway 2015

⁸⁹⁹ Garcia-Romero & Tuan 2013

⁹⁰⁰ In de wervingstekst voor de gerenommeerde Masteropleiding *Playwriting* aan Kingston University London zie je hoe er getracht wordt zowel het dramatische als het postdramatische theaterschrijfproces in de pedagogie van de opleiding op te nemen: “Teaching on this course includes a foundation in the traditional writing skills of characterisation, dramatic structure, dialogue and action, and also in collaborative and interdisciplinary creative approaches that go beyond solo and text-based authorship.”

“In this period of great cultural change we cannot only teach or follow one method of artistic production: we must embrace several approaches at the same time. We must make use of “the related combination of playfulness and discipline...”⁹⁰¹ that is found in the creation of art. Psychology professor Mihaly Csikszentmihalyi’s numerous studies of creative people revealed a tendency for them to express – at the same time – traits at opposite ends of a spectrum.”⁹⁰²

In dit hoofdstuk gebruik ik de meerstemmige poëtica van de linguïstische theatertekst (Hoofdstuk II) en het theaterschrijfprocesmodel van het meerstemmige theaterschrijfproces (Hoofdstuk III) als basis om een aantal ideeën te formuleren voor een meerstemmige pedagogie van het schrijven voor theater.

IV.1 Pedagogie van kunst

Kunstpedagogie en kunstvakonderwijs in het algemeen zijn buitengewoon complex. Hoe ontwikkel je artistieke aanleg, hoe begeleid je de eigen stem, hoe breng je een steeds weer ontwikkelend vakmanschap over?

Wanneer theaterschrijver Stefan Hertmans spreekt over zijn eigen praktijk als docent in de beeldende kunst, pleit hij voor een nederige houding ten opzichte van kunstonderwijs, omdat het geen duidelijke legitimaties, verklaringen of principes lijkt te hebben.

“The ground on which we walk is far from solid.”⁹⁰³

Het ontwerpen van een kunstpedagogie start met het vaststellen van wat het kunstproduct inhoudt, zodat bepaald kan worden waar de pedagogie naartoe werkt. Natuurlijk is een kunstopvatting, zoals ik die in het geval van theaterteksten in een poëtica heb geprobeerd te vatten, niet waardevrij.

“(...) art education owes it to itself to pretend to have a correct definition of art and to know precisely what should be taught”⁹⁰⁴

De kunstpedagogie vandaag de dag kent grosso modo twee centrale tegen-gestelde mens- en wereldbeelden. Aan de ene kant zijn er de werkvormen en curricula die gebaseerd zijn op het romantische beeld van de individuele, autonome kunstenaar. Aan de andere kant hebben postmodernisme en poststructuralisme een grote invloed gehad.

Een voorbeeld daarvan is het criterium ‘originaliteit’, dat zo goed past bij het beeld van het individuele kunstenaarsgenie. Het kunstonderwijs draagt die eis hoog in het vaandel, terwijl onder invloed van het postmodernisme tegelijkertijd de consensus leeft, dat het onmogelijk is om iets nieuws te doen.

Je kunt niet origineel zijn, zeggen ze op de kunstvakopleidingen, maar originaliteit is wel de kern van het creatieve, dus het vernieuwende ligt in de unieke manier waarop de kunstenaar bestaande, niet originele teksten, bronnen en beelden met elkaar verbindt.

⁹⁰¹ Zie Csikszentmihalyi 2004 (1996)

⁹⁰² Conway 2015:35

⁹⁰³ Stefan Hertmans in: Gielen & De Bruyne 2012:132

⁹⁰⁴ Stefan Hertmans in: Gielen & De Bruyne 2012:134

En dan geven ze niet zelden het samplen van muziek als voorbeeld. Maar wanneer op die manier twee interpretatie's van originaliteit met elkaar verbonden worden, moet dat wel in de kunstpedagogie serieus genomen worden. Is er dan in het curriculum plek om bestaande teksten, bronnen en beelden met elkaar te verbinden en worden de studenten daar ook op beoordeeld? En selecteren we de toekomstige studenten daar ook op, of kijken we dan toch opeens weer of ze wel originele, nieuwe ideeën hebben?

Kunstpedagogie is, net als iedere andere pedagogie, zoals gezegd nooit neutraal. Daarom heb ik geprobeerd zowel de poëtica van de theatertekst als het theaterschrijfprocesmodel te baseren op een duidelijk hedendaags mensbeeld, in dit geval een meerstemmige identiteit of 'Dialogic Self'. Dat betekent, dat voor mij ook aan een pedagogie van theaterschrijven de concepten van meerstemmigheid en dialogisme ten grondslag moeten liggen.

Stefan Hertmans geeft ook aan⁹⁰⁵ dat in het kunstvakonderwijs het gevaar bestaat dat iedereen op zijn of haar eigen discipline-terrein blijft, omdat hij of zij alleen daar kennis over bezit. Volgens hem lossen we dat probleem niet op met peptalk over interdisciplinariteit en kunstfilosofie. Hij zegt dat we daarin een balans moeten vinden: niet achter iedere nieuwigheid aanrennen,

"but neither must we foster nostalgia for old-fashioned craftsmanship, as we still see so often at weekend academies."⁹⁰⁶

Daar waar de kunstpedagogie tegengestelde mens-en wereldbeelden kent, zien we in het kunstvakonderwijs mijns inziens een strijd tussen een nostalgie naar ouderwetse ambachtelijkheid en de utopische roep om filosofische betekenis, onvoorspelbaarheid en interdisciplinariteit van de kunst. Tegelijkertijd betoogt Hertmans dat kunstpedagogie aan de ene kant beïnvloed wordt door het postmoderne sociologische principe dat er geen criteria zijn voor kunst – anything goes – en aan de andere kant gebukt gaat onder absurd hoge publieke eisen die gesteld worden aan de kunst: direct toegankelijk, niet elitair, ondernemend.

Deze tegenstellingen in kunst én kunstpedagogie kunnen mijns inziens baat hebben bij het volgen van het concept van meerstemmigheid, doordat de paradoxen in de kunsten binnen de kunstpedagogie door een meerstemmigheid van tegengestelde stemmenparen gehonoreerd worden.

“And yet there is little we can do but humbly acknowledge the fact that in art education we make paradoxical demands. On the one hand we are confronting students with a romantic wish list: creative power, imagination, creativity, originality, and even genius, while on the other hand undoing this formless demand – when it comes to juries and evaluations – by confronting them with exactly the historical opposite, the wish list of classicism: finish your work, look before you leap, comply with rules and regulations, honour your predecessors, and don’t be silly.”⁹⁰⁷

Kunstonderwijs is paradoxaal omdat ze zowel discipline traint als totale vrijheid. Kunstpedagogie is paradoxaal omdat de kunst zelf paradoxaal is.⁹⁰⁸

“What we teach them in terms of crafts and skills should serve this fundamental question that they have to formulate themselves, and not the other way around: first learn the skill and then see what you can do with it, a static form of education that no longer fits the present dynamics of the artistic field.”⁹⁰⁹

⁹⁰⁵ in Gielen & De Bruyne 2012:136/137

⁹⁰⁶ Gielen & De Bruyne 2012:137

⁹⁰⁷ Stefan Hertmans in Gielen & De Bruyne 2012:138. Opmerkelijk dat Stefan Hertmans hier romantische eisen en classicistische eisen noemt, maar er niet ook nog postmoderne eisen (het onafgeronde, het gefragmenteerde) naast zet, en al helemaal geen patroon aangeeft waarop ze samen in één pedagogie te vangen zouden zijn.

⁹⁰⁸ Hertmans, in: Gielen & De Bruyne 2012:138

⁹⁰⁹ Hertmans, in: Gielen & De Bruyne 2012:141

IV.2 Pedagogie van schrijven

Binnen het kunstvakonderwijs speelt literair of creatief schrijven een ondergeschoven rol. Er bestaan fondsen voor podiumkunsten, beeldende kunsten en letteren, maar op de hbo-kunsthogescholen bestaat er naast faculteiten voor muziek, theater en beeldende kunst, geen faculteit taal. Literaire schrijfopleidingen zijn binnen het hoger beroepsonderwijs en universiteiten over de hele wereld zeldzaam. Literair schrijven was altijd al binnen kunstonderwijs een vreemde eend in de bijt, aangezien juist bij literair schrijven de aanname heerste dat het niet echt te leren valt.

Kay Halasek, hoofd van het First-Year Writing Program aan de Ohio State University, heeft onderzoek gedaan⁹¹⁰ naar alternatieve manieren van schrijfpedagogie voor composition teachers, door Bakhtins perspectieven van pedagogie te hanteren. In haar onderzoek wordt tegelijkertijd de disciplinaire status van schrijfonderwijs als zodanig bevraagd. Dit geldt eigenlijk ook voor het onderzoek in dit boek: waar ik in de theaterschrijfpedagogie Bakhtins perspectief van meerstemmigheid koppel aan het schrijfprocesmodel van Flower & Hayes probeer ik ook aan te tonen dat het theaterschrijven een specifieke vorm van schrijven is, en wordt mijn tekst daarmee een poging om de disciplinaire status van theaterschrijfonderwijs te beschrijven en te bepleiten.

Binnen Composition Studies, de verzamelnaam voor het schrijfonderwijs in de Verenigde Staten, is het gedachtengoed van Bakhtin voor veel verschillende perspectieven ingezet. In haar boek *A pedagogy of possibility; Bakhtinian Perspectives on Composition Studies* noemt Halasek onder andere poststructuralistische, pluralistische en feministische schrijfpedagogieën, maar ook schrijfonderwijs dat zich richt op co-creatie en meervoudig auteurschap.

Tegelijkertijd is dat nog weinig methodisch gedaan, maar eerder nogal abstract en algemeen. De vraag is natuurlijk of het denken van Bakhtin, met zijn unfinalizability en dialogism en met zijn principiële uitstel van vaste betekenis, zich wel leent voor een strakke methodische benadering van schrijfpedagogie. In hun boek *Bakhtinian Pedagogy* betwijfelen Jayne White & Michael Peters dat:

“...the task of ‘applying’ Bakhtin to education must necessarily be seen as a messy unfinished process of intertextuality that assumes an ongoing engagement and assessment with ‘dialogue’ as the principal ‘method’ and philosophy of education.”⁹¹¹

Op het gebied van de pedagogie van het schrijven voor theater, film en televisie ontbreekt de toepassing van Bakhtins gedachtengoed nog vrijwel volledig.

Veel van de instructieliteratuur en de kunstvakopleidingen op het gebied van theaterschrijven zijn gebaseerd op wat ik ‘productpedagogie’ heb genoemd: de student leert het schrijven van een theatertekst doordat hem of haar getoond wordt hoe een goed toneelstuk in elkaar zit. De achterliggende gedachte is dat, wanneer de student weet hoe een goed product in elkaar zit, hij of zij het zelf ook kan produceren. Het ontwikkelen van een theaterschrijfprocesmodel in Hoofdstuk III was juist gericht op de zogenaamde ‘procespedagogie’: inzicht in en oefening van het theaterschrijfproces zal de student helpen tot betere theaterteksten te komen.

In de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw woedde er binnen de Composition Studies een verbeterde strijd tussen de aanhangers van product- en procespedagogie.

Composition Studies is als term bekend sinds de jaren zeventig en beschrijft schrijfcursussen en schrijfopleidingen, maar staat ook voor een heel veld van specialisten die zich bezighouden met schrijven en schrijfpedagogie en die ‘compositionists’ of ‘rhetoricians’ genoemd worden. De basis van het debat dat in Compositions Studies gevoerd wordt is het voortdurende onderzoek naar wat product en proces eigenlijk inhouden:

“Those in composition studies draw on research in composing practices, theories of reading and writing, linguistics and literature, and the history of rhetoric.”⁹¹²

De strijd tussen product- en procespedagogie leidde tussen 1982 en 1988 tot drie soorten scholen of tradities binnen het Amerikaanse schrijfonderwijs.⁹¹³

⁹¹⁰ Halasek 1999:xii

⁹¹¹ White & Peters 2011:248:

⁹¹² Bishop & Starkey 2006:37-38

⁹¹³ James Berlin maakte in 1987 deze indeling, zie onder andere Halasek 1999:16

- *Objectivist schools*

De pedagogie van deze richting is productgericht, de manier van werken en leren is zeer cognitief, en creativiteit wordt beschouwd als problem-solving. De objectiviteit ligt in het feit dat taal en taalsystemen los worden gezien van individu en samenleving.

- *Subjectivist schools*

Deze benadering is procesgericht, maar heeft haar basis in een romantische opvatting van het schrijfproces als mysterieus, ontoegankelijk en expressivistisch. Er bestaat hier een groot geloof in individuele autonomie.

- *Social schools*

De ideeën van deze richting, die ook wel ‘transactioneel’ werd genoemd, zijn gebaseerd op concepten van Bakhtin.⁹¹⁴ Het leren vindt altijd sociaal plaats, en taal wordt als discourse beschouwd. Schrijver, lezer en tekst vloeien samen, of zoals Halasek het beschrijft:⁹¹⁵

“Here reality is constructed only through the interaction of these particular elements.”

De social schools is ook een richting die veel aannames van de andere twee schools afbreekt:

“ (...) transactional (social) rhetorics subvert and decenter objective and subjective rhetorics in the same way Volosinov suggests the sociological subverts and decenters the objective and subjective.”⁹¹⁶

Een meerstemmige theaterschrijfpedagogie voegt zich in de traditie van de social schools en is daarmee zowel een productpedagogie als een procespedagogie.

Om die reden worden in dit boek ook principieel poëtica, schrijfproces en pedagogie met elkaar verbonden en aan elkaar gespiegeld.

De valkuil in het pleidooi voor een goede, samenhangende schrijfpedagogie kan liggen in een te grote puurheid van de theorie, zoals ook Halasek veelvuldig aantreft bij Composition Studies.⁹¹⁷ De drang naar samenhang leidt dan tot purisme van de methode, tot

“a template imposed on the discipline”.⁹¹⁸

Schrijfpedagogieën spelen veelvuldig leentjebuurt bij andere domeinen. Zo wordt er bijvoorbeeld gebruik gemaakt van inzichten en methoden uit de creativiteitstheorieën.

“Debates surrounding the teaching of playwriting are heavily influenced by theories of creativity.”⁹¹⁹

In de jaren zeventig en tachtig werd bij schrijfpedagogie veel gekeken naar de cognitieve psychologie – zoals naar het onderzoek van Flower & Hayes, wier schrijfprocesmodel ik gebruik –, juist om een beter begrip van het schrijven als discipline te ontwikkelen. Meer recent wordt gebruik gemaakt van antropologische methodes, en van termen en modellen uit de literatuurwetenschap en de literaire kritiek.

In het gebruik maken van de kennis en inzichten van andere domeinen schuilt het gevaar dat het lenen verwordt tot opleggen, en dat de aldus ontwikkelde schrijfpedagogie niet zozeer beschrijvend maar voorschrijvend wordt.

Het gevaar van een te strikte pedagogie is dat het kan leiden tot dominante, bewuste strategieën en er eerder van monologisme dan van dialogisme sprake is, zodat er voor paradoxen geen plaats meer over blijft.

⁹¹⁴ Dit is overtuigend aangetoond door James Berlin

⁹¹⁵ Halasek 1999:17

⁹¹⁶ Halasek 1999:17

⁹¹⁷ Halasek 1999:xiii

⁹¹⁸ Halasek 1999:xiii

⁹¹⁹ Zie Gardiner 2016. Paul Gardiner is Research Fellow aan de Faculty of Education and Social Work van de Universiteit van Sydney

IV.3 Pedagogie van theaterschrijven

Toen begin jaren negentig van de vorige eeuw in Europa de theaterschrijfopleidingen opkwamen, werden bij de Duitstalige universitaire studies Theaterwetenschap de How-to-boeken – zoals de klassieker *The Art of Dramatic Writing* uit 1946 van Lajos Egri – veracht, omdat die gezien werden als voorbeelden van een normatieve, voorschrijvende poëtica, en dat stond haaks op de op de universiteit heersende romantische opvatting over creativiteit, die zich bij hen vertaalde in een aanbidding van het ‘open’ drama van Shakespeare tot Schiller naar Handke. Hier kwam vervolgens de hardnekkige pedagogische mythe uit voort, dat een poëtica die leerbaar is wel automatisch normatief moet zijn.

Op die manier werd en wordt instructieliteratuur, zoals *Die Technik des Dramas* van Gustav Freitag, nog vaak gezien als gereedschap voor middelmatige theater- en filmauteurs.

In de Angelsaksische landen waren ze veel pragmatischer, en in de theaterschrijfopleidingen daar leidde dat vaker tot ont dramatiserende en neo-avantgardistische esthetieken en strategieën. Doordat de opleiding uitgaat van een leerbare poëtica, raakt de historische genie-opvatting op de achtergrond.

In Hoofdstuk III zagen we bij *de stem van de mythes* de aanname dat schrijven niet te leren valt.⁹²⁰ Die mythe blijkt hardnekkig te zijn. Verwant aan de ‘myth of isolation’ gelooft deze mythe niet in oefenen, trainen, leren, delen en beïnvloed worden.

In zijn boek *Teaching Creative Writing* uit 2006⁹²¹ stelt Graeme Harper de twee centrale vragen over de leerbaarheid van ‘creative writing’ die mijns inziens evengoed gelden voor het schrijven voor theater.

1. Degene die ervoor pleit dat schrijven te leren is, moet kunnen beantwoorden wát er dan precies geleerd wordt,⁹²² zonder in de strijd tussen stijl en expressie terecht te komen (die ik in Hoofdstuk I beschreef als de spanning tussen de ‘eigen stem’ als stijl en de ‘eigen stem’ als expressie).

Binnen die strijd wordt bijvoorbeeld ‘schrijftalent’ als metafoor gebruikt voor ‘dat wat eigenlijk niet te leren is’ en vervolgens door één van de twee kampen geclaimd. Men zegt dan: “Techniek is dat wat je leert, maar wat je te zeggen hebt, dát is het echte talent”. Een meerstemmige opvatting over ‘de eigen stem’ kan de basis vormen voor een schrijfpedagogie die ervan uitgaat dat álle stemmen te trainen en te oefenen zijn, en dat uitgangspunt vervolgens ook in het curriculum honoreert.

Dat betekent dat zowel stijl als expressie te leren zijn, en in het geval van theaterschrijven bijvoorbeeld zowel het ‘well made play’ als de postdramatische theatertekst.

2. De leerbaarheid van het schrijven kan ook afgemeten worden aan de mate waarin de studenten uiteindelijk in het vak terecht komen. Harper zegt daarover:

“Creative writing teaching and learning is about creative writing, a particular set of activities and understandings forming a large component of the writing arts. It is not *primarily* about whether creative writing maps onto the needs and functions of the contemporary publishing industry, or contemporary film-making, webdesign or performance industries for that matter.”⁹²³

In het kunstvakonderwijs wordt de leerbaarheid van kunsten steeds meer verbonden aan dit uiteindelijke nut voor het werkveld. Ook Hertmans geeft dat aan:

“But as art education, like all education, has to comply with generalized educational principles, we are faced with a very practical problem: we have to comply with educational models that are forced upon us in terms of social purpose, functionality and benefit.”⁹²⁴

Het veld waarin de theaterschrijver werkt is de laatste decennia enorm veranderd en verbreed. Wanneer er een meerstemmige poëtica van de theatertekst wordt gehanteerd waar een grote variatie aan tekstsoorten binnen kan vallen, en de theaterschrijver veel verschillende schrijfprocessen kan hanteren, opent zich automatisch een veel groter, diverser en meer hybride werkveld. Voor een pedagogie van theaterschrijven geldt dan ook niet dat ze moet klaarstomen voor een vast werkveld, maar dat ze de theaterschrijfstudent leert om werkvelden te ontwikkelen en nieuwe te creëren.

⁹²⁰ Zie bijvoorbeeld *Can It Really Be Taught? Resisting Lore in Creative Writing Pedagogy*, Ritter & Vanderslice (ed.) 2007

⁹²¹ Professor Harper is hoofdredacteur van het internationale tijdschrift *New Writing*, en hoofd van de afdeling Creative Arts, Film and Media aan de universiteit van Portsmouth

⁹²² Zie Harper 2006:2

⁹²³ Harper 2006:2

⁹²⁴ Stefan Hertmans in Gielen & De Bruyne 2012:134

Het Bakhtiniaanse concept meerstemmigheid hebben we gebruikt om te komen tot een poëtica van de linguïstische theatertekst. De kenmerken van het kunstproduct hebben we vervolgens gekoppeld aan het theaterschrijfproces.

Om vervolgens dit theaterschrijfprocesmodel te gebruiken voor een productieve en effectieve theaterschrijfpedagogie, hebben we Bakhtins begrip van het ‘dialogisme’ nodig. Zoals gezegd beschrijft dialogisme de interplay tussen de verschillende stemmen en juist die activiteit – die beweging tussen de stemmen – beschouw ik als de kern van een soepel theaterschrijfproces, als de basis van het artistieke maakproces.

De pedagogie moet voor iedere theaterschrijfstudent strategieën aanbieden om dit dialogisme te herkennen en te trainen.

Een meerstemmige pedagogie van theaterschrijven moet mijns inziens antwoord geven op drie kernvragen.

1. Op welke manier spiegelt de pedagogie het theaterschrijfproces?

Net als ieder creatief maakproces kost het schrijven van een theatertekst tijd. De kern van elke kunstpedagogie is dat het tijd kost om vaardigheden te ontwikkelen, tijd kost om te groeien en jezelf te ontwikkelen als kunstenaar.⁹²⁵

Veel van de instructieliteratuur lijkt die rol van tijd te onderschatten. Vaak beperken deze boeken zich tot losstaande oefeningen om tot schrijven te komen. Herschrijfopdrachten bijvoorbeeld treft men nauwelijks aan. De instructieliteratuur bezit een soort schrijfcursusniveau, ervan uitgaande dat de lezer of de cursist nog geen enkele ervaring heeft (dat zie je bijvoorbeeld bij Michelene Wandor en bij Sheila Yeger. Alleen Michael Wright (2005) en Eroll Bray (2001) spreken over curricula en opleiding.

Om de pedagogie het theaterschrijfproces te laten weerspiegelen, zal ik de contouren van een meerstemmige theaterschrijfpedagogie schetsen binnen een meerjarig opleidingscurriculum waarin tijdsgebonden aspecten als herhaling en oefening een rol spelen.

Wanneer Hertmans zegt dat het kunstonderwijs gebaseerd moet zijn op een heldere definitie van kunst, dan doelt hij mijns inziens zowel op het kunstproduct als het kunstproces, op het feit dat zowel product als proces weerspiegeld dienen te worden in de pedagogie.

Een eenvoudig voorbeeld van die spiegeling is de vraag of het schrijfonders binnen de theaterschrijfpedagogie wel moet gebeuren door theaterschrijvers zelf.

Joan Herrington⁹²⁶ en Crystal Brian⁹²⁷ hebben in 2006 aan een aantal Amerikaanse toneelauteurs gevraagd hoe zij lesgeven in theaterschrijven. Herrington en Brian hebben, met name in de inleiding van hun boek, interessante conclusies getrokken en vragen gesteld over de pedagogie van theaterschrijven. Hun titel *Playwrights Teach Playwriting* geeft al aan dat in hun ogen juist praktiserende theaterschrijvers het vak moeten doceren, en niet bijvoorbeeld dramaturgen, theaterwetenschappers of regisseurs. Wanneer de theaterschrijfpedagogie het meerstemmige schrijfproces wil weerspiegelen hoeft de schrijfdocent niet zozeer theaterauteur te zijn, maar eerder een meerstemmige, hybride schrijver, die zowel schrijver als onderzoeker als dramaturg als docent als theatermaker is of kan zijn, en aan de student zijn of haar voortdurende schakeling tussen de stemmen kan laten zien.

Als het curriculum van een theaterschrijfopleiding het schrijfproces wil weerspiegelen, dan is voor een dergelijke pedagogie een goed begrip en beschrijving van het theaterschrijfproces noodzakelijk, en daar vormt een duidelijke visie over auteurschap een cruciaal onderdeel van. Wanneer in het theaterschrijfproces bijvoorbeeld sprake is van de mythes van het schrijverschap,⁹²⁸ zoals een overidentificatie van de auteur met de tekst, dan kan het niet anders dat ook de pedagogie van theaterschrijven zich daartoe moet verhouden.

Wellicht hebben de mythes in het schrijfproces ook mythes in het pedagogische proces tot gevolg? Misschien is er bij theaterschrijfdocenten juist daardoor zo'n grote afkeer van een voorschrijvende pedagogie,⁹²⁹ vanuit een romantische angst om daarmee de creativiteit te doden?

Een ander voorbeeld van de spiegeling tussen product, proces en pedagogie van het theaterschrijven is het Bakhtiniaanse begrip 'outsideness'. We zagen dat als kenmerk van de theatertekst verschijnen als ostranenien (Shklovsky) of kunstmatigheid. In Hoofdstuk III zagen we het in het theater-

⁹²⁵ "Like all other applied skills, writing is its own skill. It takes time to learn and develop.", Wandor 2008B:9

⁹²⁶ Hoofd van het Department of Theatre van de Western Michigan University

⁹²⁷ Hoofd van het Department of Visual and Performing Arts van de Quinnipiac University

⁹²⁸ Ik heb dit beschreven in Christophe, N., *Het naakte schrijven; over de mythen van het schrijverschap*, Amsterdam/Utrecht 2007(2003)

⁹²⁹ Herrington & Brian 2006:XIV

schrijfproces terugkomen als een artistieke strategie van ‘vreemd maken’, en als *de stem van de kunstmatigheid*.

In de pedagogie van het theaterschrijven komt het begrip vervolgens terug in een aantal strategieën om de auteur te leren afstand te nemen en zich te de-identificeren met zijn of haar eigen werk.

2. *Op welke manier worden binnen de pedagogie stemmen en tegenstemmen ontwikkeld en getraind?*

We zagen al dat de paradoxen in het kunstvakonderwijs in het algemeen en de kloof tussen de dramatische instructieliteratuur en de meer postdramatische theaterpraktijk in het bijzonder in de pedagogie opgelost moeten worden door een veelheid van benaderingen en strategieën. Daarvoor is het nodig om ook binnen de theaterschrijfpedagogie meerdere stemmen en met name duo’s van tegenstemmen te trainen en te ontwikkelen. Het is echter de vraag op welke manier dat plaats kan vinden.

De doelgerichte, planmatige en bewuste stemmen verworden in het kunstpedagogische discours vaak tot de overheersende stemmen, en niet zelden tot de enige. Dat doelgerichte, dat zo dominant is in de literatuur over creativiteitsonderzoek – gebaseerd op de definitie van de creativiteit als “doelgerichte creatie van iets nieuws”⁹³⁰ – dient in een kunstvakpedagogie ontkracht te worden. Contouren van een theaterschrijfpedagogie moeten dus onbewuste, onvoorspelbare, ondoelmatige en belangeloze⁹³¹ stemmen expliciet bevatten en de ruimte geven.

Denk met Hoofdstuk III in het achterhoofd bijvoorbeeld aan *de stem van het lichaam*, *de stem van de vernietiging*⁹³² of *de stem van het onzegbare*.

Daarin zit ook – en ook Hertmans lijkt hierop te wijzen – het experimentele karakter van kunst en daarmee ook van kunstpedagogie.⁹³³

“Isn’t its unpredictability the very *raison d’être* of art? Isn’t art the epitome⁹³⁴ of experimental thinking based on existing patterns, or, to put it fashionable: Isn’t art the epitome of serendipity?”

Juist een meerstemmig theaterschrijfprocesmodel kan zo’n tegenstem concreet maken. Zo herkennen we Hertmans begrip ‘serendipiteit’ in het artistieke proces in het concept van het ‘ernaast-denken’ van Sybren Polet, dat we tegenkwamen bij de incubatiefase van het creatieve proces.⁹³⁵

“we have to invent standarts for something that cannot be standardized, a type of education that incorporates serendipity in its didactic methods.”⁹³⁶

In sommige schrijfpedagogieën leidde de training van de onbewuste, dionysische, intuïtieve stemmen echter tot een overdreven drang naar ‘echtheid’, die veel waarde toekent aan de zogenaamde vrijheid van de tegenstem. Dat is met name terug te vinden in de schrijfpedagogieën van Peter Elbow, bekend geworden door zijn Freewriting-schrijfpoddrachten. De tegenstem wordt dan tot dominante stem en schiet daarmee zijn doel voorbij.

Dit gevaar kan worden ondervangen door in de theaterschrijfpedagogie steeds de tegengestelde stemmenparen in samenhang te trainen. Zo worden in de pedagogie bijvoorbeeld zowel *de stem van de voorbereiding* als *de stem van de improvisatie*, zowel *de stem van de structuur* als *de stem van de vernietiging*, zowel *de stem van de dramatische dramaturgie* als *de stem van de postdramatische dramaturgie* ontwikkeld en geoefend.

3. Op welke manier verhouden zich in de pedagogie doen en denken tot elkaar?

“Wat ons vergiftigd heeft, is de scheiding tussen theorie en praktijk.”⁹³⁷

Gilles Deleuze en Félix Guattari, filosofen

Filosoof Peter Sloterdijk heeft in twee van zijn recente werken *Du musst dein Leben ändern*⁹³⁸ en *Scheintod im Denken*⁹³⁹ overtuigend laten zien, dat we in de Westerse geschiedenis voortdurend denken en doen uit elkaar trekken, en daarmee het hele begrip van oefenen, uitproberen en trainen uit ons systeem halen; begrippen die toch de kern vormen van het beroeps- onderwijs en zeker van het kunstvakonderwijs.

⁹³⁰ Zie o.a. R. W. Weisberg, *Creativity Beyond the Myth of Genius*, Freeman, New York, 1992

⁹³¹ Denk daarbij aan de theatertheorieën van Antonin Artaud, die zijn theater van de wreedheid in de eerste plaats ‘belangeloos’ noemt

⁹³² Zo spreken Pascal Gielen en Paul de Bruyne in hun boek over kunstvakonderwijs in neoliberale tijden over *de stem van de vernietiging*, wanneer ze spreken over het opgeven van alle techniek: “...since that pivotal moment, technique can also mean: abandon all technique.”, Gielen & De Bruyne 2012:133

⁹³³ Stefan Hertmans in Gielen & De Bruyne 2012:134

⁹³⁴ ‘belichaming’

⁹³⁵ Zie Polet 1993

⁹³⁶ Stefan Hertmans in Gielen & De Bruyne 2012:135

⁹³⁷ Parafrasering van Scheepers in diens inleiding bij *Rizoom*, Deleuze & Guattari 1998 (1976):23

⁹³⁸ Peter Sloterdijk, *Du musst dein Leben ändern*; *Über Anthropotechnik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009

⁹³⁹ Peter Sloterdijk, *Scheintod im Denken*; *Von Philosophie und Wissenschaft als Übung*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2010

Een belangrijk doel van een meerstemmige kunstpedagogie is om de brug te slaan tussen reflectieve en praktische praktijken, tussen denken en doen, tussen filosofie en kunst. Binnen de schrijfpedagogie zien we dit thema terug als spanning tussen de *cultural studies approach* (docentgericht, veel analyseren van teksten, veel reflectie en analyse) en de *process pedagogy* (studentgericht, veel schrijven, peer response in de klas).⁹⁴⁰

De meerstemmigheid van reflectieve én praktische strategieën vindt men terug in Sloterdijks beeld ‘oefenen’, waarin ze in feite samenvallen. De meerstemmige pedagogie doet recht aan wat Peter Sloterdijk beschrijft als de twee naturen van het kunstwerk: ‘volledig ambacht en volledig wonder.’⁹⁴¹

Paul Gardiner pleit in de theaterschrijfpedagogie voor een vergelijkbare combinatie van reflectieve en praktische aspecten, van theorie en praktijk:

“I argue for a paradigm shift in this approach to playwriting pedagogy and encourage re-engagement with theory in practice, and suggest that adopting a systems view of creativity (...) could have a significant positive impact on the way playwriting is taught in the classroom. I conclude by suggesting that refocusing pedagogical dynamic, from critic to dramaturg, could create a more rewarding experience for both teacher and student, resulting in increased student autonomy and a more satisfying teaching experience.”⁹⁴²

Op die manier kunnen bijvoorbeeld analysemethoden ook ingezet worden als artistieke praktijken. Een mooi voorbeeld daarvan is het instructieboek van Katharina Bildhauer voor het schrijven van scenario’s, *Drehbuch reloading*, uit 2007. Zij analyseert nieuwe filmdramaturgieën in scenario’s, die naadloos passen in de meerstemmige poëtica voor theaterteksten die ik heb beschreven. Zo spreekt ze over ‘meerdere realiteiten’, ‘multiprotagonistisch’, ‘multiperspectivisch’ en ‘parallele concepten’, op zo’n manier dat de pedagogie zich zowel op het product als op het schrijfproces richt.⁹⁴³

Wanneer in een meerstemmige theaterschrijfpedagogie reflectieve en praktische strategieën, theorie en praktijk samengaan, is het zaak theorie en reflectie opnieuw te bevragen en te beschrijven.

Een concreet voorbeeld hiervan is te zien in het curriculum van de BA-opleiding ‘Writing for Performance’ van HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht.

Daarin krijgt de student uitgebreid les in het schrijven van non-fictie teksten, en hij of zij schrijft reflectieverslagen, recensies, artikelen, essays, en een scriptie. Deze teksten worden óók op hun literaire en creatieve aspecten besproken en beoordeeld, niet omdat non-fictie schrijven onderdeel is

van een toekomstig werkveld, maar omdat de theoretische en onderzoeksmatige activiteiten in het curriculum ook als artistieke praktijk worden gezien. Schrijven voor theater is in dat perspectief te zien als een vorm van artistic research en van praktische dramaturgie.

In de literatuur over theaterschrijven en de pedagogie ervan wordt het samengaan van theorie en praktijk veelvuldig genoemd.

In haar boek *Staging Femininities: Performance and Performativity* geeft Geraldine Harris aan dat in feministische opvattingen over performance en theaterschrijven de theorie ook “ambiguous and playful” is, en dat dat een voortdurende theoretische shift vereist,⁹⁴⁴ die van de theaterauteur een eindeloze zelfreflectie op zijn of haar theoretische tools vraagt.

“(...) in so far as it offers interpretations of performance while questioning the grounds on which these interpretations are constructed.”⁹⁴⁵

Josephine Machon beschrijft in *(Syn)aesthetics* uit 2009 hoe in de stroming ‘écriture féminine’ schrijfsters/filosofen als Hélène Cixous en Luce Irigaray met hun focus op ‘embodied writing’ theorie altijd geplaatst hebben binnen creatieve praktijken.⁹⁴⁶

We zagen in Hoofdstuk III al in de beschrijving van de stemmen in het theaterschrijfprocesmodel, dat sommige stemmen meer appelleren aan doen en andere meer aan denken.

In een meerstemmige theaterschrijfpedagogie is daarbij een buitengewoon grote rol weggelegd voor reflectie en zelfreflexiviteit. Wanneer het theaterschrijfproces gekenmerkt wordt door meerstemmigheid, en de pedagogie wil het schrijfproces weerspiegelen, dan is kennis van en inzicht in het eigen schrijfproces een wezenlijk onderdeel van de pedagogie. Veel modules in het curriculum zullen de theorie van schrijfprocessen onderzoeken en eigen en andermans schrijfprocessen steeds weer bekijken en bevragen.

⁹⁴⁰ Vandermeulen, C. *Imagining a contact zone for writing process pedagogy and cultural studies*, Nebraska 1995

⁹⁴¹ Sloterdijk 2011:307

⁹⁴² Gardiner 2016

⁹⁴³ Bildhauer 2007:272

⁹⁴⁴ Harris 1999:21

⁹⁴⁵ Harris 1999:21

⁹⁴⁶ Machon 2009:28

In het kunstvakonderwijs woedt altijd de discussie hoe bewust een student van zijn of haar maakproces moet zijn en hoeveel metakennis artistiek productief is. Mijns inziens kan en moet de student zeer bewust zijn van en inzicht hebben in het schrijfproces. De angst dat dat het creatieve proces zou stagneren komt voort uit een romantische opvatting over kunstenaarschap, en uit de “myth of isolation”, die we al eerder tegenkwamen. Veel creativiteitstheorie bevestigt, dat de kunstenaar ook op onbewuste onderdelen van het maakproces kan reflecteren, en dat die reflecties het creatieve proces versoepelen en versnellen.

Schrijftheoreticus Jeffrey Sommers⁹⁴⁷ betoogt dat goede en uitgebreide reflectie de auteur juist in contact brengt met zijn of haar eigen generatieve ‘inner voices’ en daarmee uiteindelijk ook met de eigen ‘authentic voice’.⁹⁴⁸

De theaterschrijfstudent moet bereid zijn alle stemmen in het schrijfproces te ontwikkelen, uit te proberen en te laten klinken, en hij of zij dient zich voortdurend theoretisch, onderzoeksmatig en reflectief tot die stemmen te verhouden.

“If a new writer cannot take the steps of experimenting with different states of mind or practice such as ‘suspension of belief’, ‘the Other’, ‘playing dead’, ‘playing and being others’, ‘translation’, self-effacement’ or ‘writing cold’, then they must review the question of writing at all.”

David Morley⁹⁴⁹

IV.4 Drie fases van de meerstemmige theaterschrijfpedagogie

Een meerstemmige pedagogie van theaterschrijven kan grofweg in drie fases verdeeld worden. Die opbouw wordt vanuit drie domeinen ondersteund.

In de *creativiteitstheorie* wordt de ontwikkeling van een creatief proces van oudsher verdeeld in drie terugkerende fases. Al in 1575 onderscheidde de Spaanse arts Juan Huarte drie fases bij de ontwikkeling van creatieve intelligentie:

- het lagere zintuiglijke kennen
- het generatieve denken, dat op eigen kracht werkt
- een wijze van weten

“(...) door middel waarvan sommigen zonder kunstgrepen of oefening zulke subtiële en verrassende dingen kunnen zeggen als nooit tevoren werd gezien, gehoord of geschreven of zelfs maar in gedachten overwogen, terwijl ze toch waar zijn.”⁹⁵⁰

Huarte greep hiermee terug op de Arabische cultuurfilosoof Ibn Chaldoen, die in 1379 een vergelijkbare indeling maakte van het creatieve proces: eerst ondergaan, dan kritisch onderscheiden en daarna experimenteel speculatief creëren.

Het is opmerkelijk dat deze fase-indeling in het curriculum van hedendaagse kunstvakopleidingen nog steeds te herkennen valt. Veelal is het eerste jaar van een Bachelor-opleiding gericht op het zintuiglijk ondergaan en het praktisch doen en ervaren. In het tweede en derde jaar volgt dan veel meer theorie en zelfreflectie, in het laatste jaar wordt toegewerkt naar de derde fase, waarin ook de ‘eigen stem’ van de kunstenaar ontwikkeld wordt. Linda Seger, scenarioschrijver en schrijfdocent, noemt deze drie fases ‘creativiteit’, ‘handwerk/technieken’ en ‘individuele stem’.⁹⁵¹

⁹⁴⁷ Professor of English aan het College of Arts and Science van de Miami University

⁹⁴⁸ Jeffrey Sommers 1989:184 (geciteerd in: Vandermeulen 2011)

⁹⁴⁹ Morley 2007:153

⁹⁵⁰ in: Polet 1996:20

⁹⁵¹ Linda Seger, in een interview met Dennis Eick, zie Eick 2006:213

In *theorieën over schrijven en schrijfprocessen* bestaat er de prachtige indeling die theaterschrijfster Hélène Cixous geeft in haar onvolprezen boek *Three Steps on the Ladder of Writing* uit 1993. Ook Cixous wijst op de rol van tijd in het schrijfproces en op het belang van een open, niet puristische benadering.

“Giving oneself to writing means to do this work of digging, of unburying, and this entails a long period of apprenticeship, since it obviously means going to school; writing is the right school. What I’ve learned cannot be generalized, but it can be shared”.⁹⁵²

Zij onderscheidt drie fases van het schrijfproces:

- The School of the Dead
- The School of Dreams
- The School of Roots

We zullen zien, dat deze drie fases, door Cixous op een poststructuralistische en feministische manier beschreven, naadloos passen bij de fase-indeling van een meerstemmige theaterschrijfpedagogie.

Vanuit de *theaterwetenschap* zal er binnen de fases een opbouw of verdeling in dramaturgieën zijn, waarbij zowel *de stem van de dramatische dramaturgie* als *de stem van de postdramatische dramaturgie* aan de orde zullen komen, en er ook ruimte is voor de dramaturgie van wat ik eerder de ‘derde categorie theaterteksten’ genoemd heb. Dat leidt dan tot de volgende fase-indeling:

- postdramatische dramaturgie

Centraal hierin staat het herkennen van momenten van theatrale verdubbeling

- dramatische dramaturgie

Hier ligt de focus op het herkennen van momenten van dramatische dubbelheid

- dramaturgie van de ‘derde categorie’-theaterteksten

In deze fase wordt het gevoel van tragische meerstemmigheid ontwikkeld.

IV.4.1 Fase 1 (jaar 1) Writing without Organs

"My perspective on 'You Can't Teach Talent' is that we need to *unlearn* as much as learn."⁹⁵³

Het gedicht *Tienduizend idioten* van de veertiende eeuwse Iraanse dichter Hafiz, dat ik ook als motto van dit boek gebruik, en dat ik voorafgaand aan dit hoofdstuk heb opgenomen, geeft de kern aan van een meerjarig theater-schrijfcurriculum:

iedere aspirant die op weg gaat, ook een theaterschrijfstudent, moet beseffen dat alle stemmen in hem, waarvan hij het bestaan niet kent of waarvan hij denkt dat ze allemaal hun biesen hebben gepakt of zijn gestorven, in werkelijkheid wel degelijk nog aanwezig zijn.

In de eerste fase van de pedagogie leert de theaterschrijfstudent daarom primair dat er meer dan één stem bestaat, in theaterteksten, maar vooral in zijn of haar schrijfproces. Het doel van deze fase is dat de student bij zichzelf het idee ontkracht dat er maar één stem is, en daarvoor moet hij of zij mythes, aannames en conditioneringen doorzien, die die eenheidsgedachte hebben veroorzaakt.

In het kunstvakonderwijs bestaat de eerste fase van de pedagogie vaak uit het afleren van vastgeroeste ideeën over de discipline die men beoefent en het maakproces dat daarmee samenhangt. Dit afleren wordt op veel verschillende manieren beschreven.

Sommige kunstvakopleidingen noemen het een fase van *deconditionering*; filosoof Roland Barthes beschrijft het in zijn artikel 'De dood van de auteur' als een proces van *desacraliseren*⁹⁵⁴ of *demystifikatie*.⁹⁵⁵

Theaterschrijver Heiner Müller, zelf enige jaren studieleider van de opleiding 'Szenisches Schreiben' in Berlijn, gebruikt in zijn eigen artikel over schrijven uit 1978, 'De schrik, de eerste verschijning van het nieuwe', het begrip *onteigenen*. De vaste ideeën en aannames over het schrijven, waar de auteur mee zit opgescheept, zijn vaak verbonden aan privileges en machtsprincipes. De taak van de schrijver bestaat erin om zich van die vorm van auteurschap los te maken.

⁹⁵² Cixous 1993 (1990):6

⁹⁵³ Goldman 2012:232

⁹⁵⁴ Barthes 2004(1968):116, vertaling Rokus Hofstede

⁹⁵⁵ vertaling van J.F.Vogelaar in Raster p.40

“..de eigen bijdrage aan zijn onteigening behoort tot de criteria van het talent”⁹⁵⁶

De meerstemmigheid kan helpen om af te komen van dat perspectief, dat er maar één stem bestaat, één manier van theaterschrijven en één heersende dramaturgie.

Jenny Schrödl beschrijft de meerstemmigheid in theatervoorstellingen en teksten duidelijk als een kritische strategie om normatieve praktijken te *destabiliseren*. In haar opvatting functioneert de meerstemmigheid dan als afbraak van de eenheidsgedachte, als het proces van deconditionering, waarmee de theaterschrijfpedagogie begint.⁹⁵⁷

De deconditionering vindt op veel lagen plaats. Deze fase kenmerkt zich door een aantal activiteiten:

1. *Komen tot schrijven*

Er wordt kort materiaal gegenereerd en veel geoefend met verschillende manieren om tot schrijven te komen. Daarmee worden de schrijfstrategieën van een student uitgebreid en worden nieuwe stemmen in het schrijfproces opgeroepen.

Veel modules en oefeningen zijn erop gericht om één specifieke stem uit het theaterschrijfprocesmodel te stimuleren, te trainen of wakker te kussen.

Door steeds nieuwe stemmen aan het woord te laten merkt de student dat ze bestaan en wordt de aanname van één stem ondergraven.

In Hoofdstuk III is een aantal oefeningen te vinden om stemmen tot spreken te brengen, zoals *de stem van de herinnering* (door het beschrijven van korte momenten) en *de stem van de improvisatie* (door een module ‘Schrijven zonder planning’, waarin, vanuit de zintuiglijke ervaring van muziek, beeldende kunst en beweging, teksten geschreven worden zonder planning vooraf.)

De stem van het lichaam kan worden getraind door fysieke opdrachten. De Amerikaanse theaterschrijfster en docent Tina How bijvoorbeeld gebruikt yoga, visualiseringsopdrachten en de beschrijving van dromen om nieuwe stemmen op te roepen, of, zoals zij het zegt, de aandacht te vestigen op

“other sides of the brain”⁹⁵⁸

Juist om nieuwe stemmen en tegenstemmen te laten klinken is er bij deze oefeningen nog betrekkelijk weinig aandacht voor techniek, of voor de functionaliteit van de tekst. Daarom refereert deze fase ook aan het begrip ‘Body without organs’ van Gilles Deleuze, gebaseerd op Artauds ideeën.

Bij de bespreking van *de stem van het lichaam* in Hoofdstuk III heb ik laten zien hoe dit begrip steeds verwijst naar het doelloze, belangeloze en het zelfs onpersoonlijke van de kunst en van het schrijven.

De stem van de improvisatie, de stem van de presentie en de stem van de schrijvende kunnen ook getraind worden door free-writing achtige strategieën zoals die door Peter Elbow zijn ontwikkeld, waarbij de auteur een bepaalde tijd doorschrijft zonder te plannen en zonder terug te blikken. David Morley geeft aan dat juist deze strategieën andere stemmen doet klinken en de auteur daarmee een idee geeft van het bestaan ervan.⁹⁵⁹

2. *Het speels afbreken van concepten van eenheid*

Dit afbreken vindt plaats op veel gebieden: schrijven (er is meer dan één stem), dramaturgie (er is meer dan één betekenis, meer dan één dramaturgie), filosofie (er is meer dan één mens- of wereldbeeld) Het lijkt alsof Cixous hierop doelt als ze spreekt over de ‘School of the Dead’. Om te starten met schrijven heb je de dood nodig, omdat die alle zekerheden en vaste concepten op losse schroeven zet.

Dit proces van afbreken vindt overigens ook al schrijvend plaats in een creatieve praktijk, met strategieën die we kunnen scharen onder Bakhtins concept ‘Carnivalisation’. In het schrijven worden spot en ironie gebruikt, en aan een specifiek genre of stijl wordt steeds een andere toegevoegd. Daardoor worden nieuwe stemmen mogelijk gemaakt en vindt er een de-identificatie (Bakhtin noemt het ‘counter-identification’) plaats met de eigen tekst en de eigen ideeën.

3. *Hybridizatie*

In deze fase schrijft de student geen grotere tekst, maar leert juist teksten tot fragment te maken, te verknippen en te isoleren. Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte noemen deze strategie, vaak een uiting van *de stem van de post-dramatische dramaturgie*, ontdramatisering⁹⁶⁰ of demontage.⁹⁶¹

In deze eerste fase wordt er dus niet met dramatiserende maar met ontdramatiserende strategieën gestart, ook al omdat de student door film en TV

⁹⁵⁶ Heiner Müller 1997:165, geciteerd in Swyzen & Vanhoutte 2011:133

⁹⁵⁷ Schrödl 2012:149

⁹⁵⁸ Herrington & Brian 2006: XI

⁹⁵⁹ Zie Morley 2007

⁹⁶⁰ Swyzen & Vanhoutte 2011:22

⁹⁶¹ Swyzen & Vanhoutte 2011:21

zo is overspoeld door de dramatische dramaturgie, dat deze in het schrijfproces al vaak tot dominante of enig mogelijke dramaturgie is verworden.

4. *Samen schrijven*

Veel schrijfp opdrachten worden in duo's uitgevoerd, met als doel te moreren aan de mythe van het singuliere auteurschap, dat ervan uitgaat dat schrijven gedaan wordt door een individu, en dat dat individu één stem bezit. Filosoof Roland Barthes haalt in zijn artikel 'De dood van de auteur' schrijfstrategieën aan uit het *surréalisme*, die als doel hadden de singuliere schrijfpvatting aan te tasten of – zoals Barthes het noemt – te 'désacraliseren'. Barthes noemt daarbij het automatisch schrijven (de hand schrijft wat het hoofd zich niet bewust is), later overgenomen door Elbow in 'Freewriting' of 'doorschrijf oefeningen'.⁹⁶²

5. *Reflectie op het schrijfproces*

Door alle fases heen wordt gereflecteerd op het schrijfproces en daarmee vindt er een voortdurende training plaats van *de stem van de zelfreflectiviteit*.

De eerste fase start daartoe met een module 'Theorie van de schrijfprocessen', die een tweeledig doel kent:

- Inzicht in het eigen schrijfproces leidt tot het vermeerderen van schrijfstrategieën. Een schrijfstrategie toont een bepaald patroon van beweging in het theaterschrijfprocesmodel.
- Inzicht in en reflectie over de notie van het auteurschap weekt de eenstemmigheid los en creëert het gevoel van dialogisme.

Door alle fases heen vinden, als onderbouwing van de reflectie, lessen in filosofie plaats.⁹⁶³ In de eerste fase hebben deze als kernthema's: processen, verschillen, meerstemmigheid en auteurschap.

Met de uitspraak van filosoof Jan Bor dat we leven in een tijd van processen en verschillen⁹⁶⁴ geeft hij aan dat dát de twee filosofische concepten zijn die aan het begin van de eenentwintigste eeuw ons denken bepalen. Precies deze twee begrippen liggen aan de basis van de meerstemmigheid van het theaterschrijfproces.

In de lessen filosofie worden deze concepten besproken alsmede filosofische achtergronden van de gehanteerde schrijf- en denkstrategieën als *carnavalisation*, *hybridizatie* en *deconstructie*.

6. Uitbreiding van schrijfstrategieën

Door de nieuwe media, met name door het internet, is het schrijfproces zelf veranderd en uitgebreid. Het is door specifieke schrijfopdrachten mogelijk om die schrijfstrategieën als stem in het schrijfproces tot leven te wekken. Het is opmerkelijk dat die uitbreidingen, genoemd door Roberto Simanowski⁹⁶⁵ in zijn artikel ‘Der Autor ist tot, es lebe der Autor – Autorschaften im Internet’,⁹⁶⁶ goed in een theaterschrijfpedagogie opgenomen kunnen worden, aangezien ze veel overeenkomsten vertonen met eerder genoemde kenmerken van meerstemmigheid:

- Hyperfiction en Toevalschrijven

Hyperfiction wordt hier gezien als interactieve fictie, waarbij de auteur de tekst schrijft samen met de lezer. Deze strategie tast de mythe van het singuliere auteurschap aan en traint *de stem van de interactiviteit*.

Het toevalschrijven werkt hier als het genoemde automatisch schrijven, en tast het idee aan dat al het schrijven intentioneel moet zijn. Het oefent daarmee *de stem van de improvisatie*.

- Interactiviteit en zelfreflectie

Beide activiteiten nemen *de stem van de lezer* en de toeschouwer op in het schrijfproces en trainen bovendien *de stem van de schrijvende*.

- Readymades en programmering

De auteur gebruikt bestaand tekstmateriaal als basis van een te schrijven tekst. Deze schrijfstrategie, gebaseerd op het adagium ‘Niets wordt geschapen uit niets’ brengt *de stem van de intertekstualiteit* tot leven. ‘Programmering’ geeft aan, dat de auteur niet alleen taal produceert, maar dat de keuze voor het medium en voor de interface onderdeel is van het schrijfproces. Daarmee wordt een start gemaakt met het trainen van *de stem van het genre* en *de stem van de disciplines*.

- Kopiëren en samenwerking

Het kopiëren en overnemen van teksten oefent weer *de stem van de intertekstualiteit* en door co-creatie en samenwerking wordt *de stem van de medemakers* aan het woord gelaten.

⁹⁶² Barthes 2004 (1968):116

⁹⁶³ Het is opvallend dat in de curricula van Europese theaterschrijfpedingen de laatste jaren aantoonbaar meer lessen in filosofie worden opgenomen

⁹⁶⁴ Bor 2011:277

⁹⁶⁵ Simanowski is professor Digital Media Studies and Digital Humanities aan de English Department en de School of Creative Media van de City University van Hong Kong.

⁹⁶⁶ In: Bieber & Leggewie (ed.) 2004:190-213

7. Feedback van klein naar groot

In een meerstemmige theaterschrijfpedagogie past in de eerste fase feedback van klein naar groot. Het direct geven van globale overall feedback (zoals Peter Elbow bijvoorbeeld in zijn schrijfonderwijs doet) benadrukt dominante stemmen en installeert het mensbeeld van één onderliggende voice. Veel Bachelor theaterschrijfpopleidingen in de Verenigde Staten starten al in het eerste semester van de opleiding met het schrijven van een avondvullend stuk.

Bij de nabespreking van een theatertekst leidt feedback van klein naar groot tot het aanvankelijk stellen van de vraag ‘waarom nu?’ bij ieder onderdeel en pas later van de overall-vraag ‘waarom?’. In teksten met een dramatische dramaturgie worden eerst de directe motivaties van de personages besproken en pas later de psychologische beweegredenen.

Ook reacties op een tekst na het met elkaar lezen ervan richten zich primair op fragmenten en momenten (“Welk moment blijft je bij, welk beeld of woord is blijven hangen?”) en niet op overall-reacties die vaak het karakter van een oordeel krijgen en de dominantie van de dramatische dramaturgie in stand houden.

Over de absolute noodzaak om als startend schrijver vanaf de eerste fase van het schrijfproces de meerstemmigheid te trainen schrijft David Morley, steunend op Margaret Atwoods *Negotiating with the Dead; a Writer on Writing* en op *Writing: Self & Reflexivity* van Celia Hunt en Fiona Sampson, het volgende:⁹⁶⁷

“However, if a new writer cannot access one of the others within themselves who can perform these placebos of voice and self, and be the first audience to that writing, then there may be no option than to stop writing or to change their life.”⁹⁶⁸

IV.4.2 Fase 2 (jaar 2) Writing and its Countervoices

“De schrijver probeert hiermee niet om zijn stem te vinden, alsof hij zoiets zou kunnen vinden, maar ontdekt allerlei toonaarden en de talloze houdingen van waaruit je kunt schrijven zonder je met één daarvan volledig te identificeren.”⁹⁶⁹
Hanif Kureishi, roman- en scenarioschrijver

Iedere stem heeft, zoals auteur J.M. Coetzee het noemt, een ‘countervoice’, en een groot deel van het schrijfproces bestaat uit het contact en de dynamiek tussen zo’n paar van stem en tegenstem. In deze tweede fase leert de student de praktijk van deze paren van tegengestelde stemmen.

Hélène Cixous noemt deze fase ‘The School of Dreams’ omdat de droom verwijst naar de oneindige mogelijkheden en variaties, die erin centraal staan.

1. *Herschrijven*

Zoals gezegd is de instructieliteratuur over theaterschrijven er zo goed als geheel op gericht om te komen tot schrijven, en maar zeer zelden op herschrijven.

Vaak wordt herschrijven gezien als voldoen aan de regels, en niet als een reagerend, creatief proces. Bij studenten bestaat niet zelden een lichte weerzin tegen herschrijven omdat er dan geen nieuwe teksten of ideeën kunnen ontstaan.

In de meerstemmige uitleg van herschrijven ontstaat er echter altijd weer iets nieuws. Herschrijven wordt hier gezien als het trainen van het schakelen tussen verschillende stemmen. De schrijver krijgt een product uit de ene schrijfstem – dat kan ook een eerdere versie van een eigen tekst zijn – en reageert vervolgens vanuit een andere stem of vanuit de tegenstem, waardoor de tekst steeds weer verandert. Deze fase werkt dan ook veel met Bakhtins begrip ‘unfinalizability’.

2. *Variatie*

Stel dat de student een monoloog schrijft. De omstandigheden van het personage kunnen voortdurend gevarieerd worden, waarna de tekst herschreven wordt naar aanleiding van de nieuwe situatie. De taal zal reageren op de verandering van bijvoorbeeld de omstandigheden van het personage. De variatie kan ook liggen op het gebied van het genre. De tekst wordt als het ware herschreven in een ander genre.

Het filosofische begrip ‘variatie’ komt van Gilles Deleuze⁹⁷⁰ en lijkt een handzame basis voor herschrijfstrategieën. Het is een basistechniek om lineariteit en causaliteit te doorbreken, en om ons met Bakhtin te laten beseffen dat alle betekenis relatief is.

⁹⁶⁷ Morley 2007:153

⁹⁶⁸ Morley 2007:153. Morley beschrijft uitgebreid de onderdelen van dit proces en geeft er zelfs oefeningen bij

⁹⁶⁹ Kureishi 2003 (2002):258

⁹⁷⁰ Begrip ‘variatie’ onder anderen gebaseerd op Jean-Clet Martin, ‘Zur Dramatisierung von Bildern’, in: Peter Gente & Peter Weibel, *Deleuze und die Künste*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2007, pag. 54-67

“Dialogism, like relativity, takes it for granted that nothing can be perceived except against the perspective of something else”⁹⁷¹

Het in de tekst tonen van variaties vestigt de aandacht op het maakproces in plaats van op het product en traint daarmee *de stem van de schrijvende*. De film *Lola rennt* is daar een mooi voorbeeld van.

3. Verdubbeling

In de tweede fase werken veel van de schrijfstrategieën met wat we in de meerstemmige poëtica tegenkwamen: de verdubbeling van assen, adressanten, talen, personages, stijlen, teksten en genres. Deze verdubbelingen uiten zich in het schrijfproces door een voortdurend schakelen tussen stem en tegenstem, zoals we bijvoorbeeld bij de verdubbeling van assen een voortdurende schakeling aantreffen tussen die assen.⁹⁷²

In Hoofdstuk III gaf ik enkele mogelijkheden aan om verdubbelingsstrategieën te gebruiken om *de stem van het personage* en *de stem van de postdramatische dramaturgie* te trainen. Ook liet ik zien dat de verdubbeling van stijlen, genres en disciplines gebruikt kan worden om *de stem van de vernietiging* te laten spreken.

In 2011 zit ik in de Volksbühne in Berlijn bij de monoloog van René Pollesch, *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang!* In deze voorstelling steken de makers voortdurend de draak met het interactieve theater.

Acteur Fabian Hinrichs roept midden in zijn monoloog plotseling: “Tekst!”. En de souffleur, op de eerste rij en zichtbaar voor iedereen, leest luid een paar woorden voor uit het tekstboek.

Pollesch toont hiermee dat de monoloog op dat moment theater is. In de tekst klinkt de stem van de zelfreferentialiteit, die we in het schrijfproces zien als *de stem van de schrijvende* en *de stem van de zelfreflexiviteit*.

Er treedt ook een verdubbeling van de theaterassen op, kenmerk van *de stem van de postdramatische dramaturgie*. In feite is er sprake van nog een derde theateras: niet die tussen twee personages op toneel, niet tussen personage en publiek, maar tussen acteur en medemaker.

Tegelijk is de uitdrukking “Tekst!” zowat de meest verboden stem op het toneel.

De afspraak lijkt dat *de stem van de schrijvende* van auteur en acteur zich zo expliciet eigenlijk niet mogen laten horen. Het klinkt als de verwoording van het ultieme falen: “Ik toon als acteur dat ik de tekst niet meer paraat heb. Ik toon dat alles gesouffleerd is en dat er in mij de totale afhankelijkheid bestaat.”

De theaterschrijver geeft aan het personage geen emotie mee, geen gedachte, geen dilemma en geen expressie. Er klinkt alleen zelfverwijzing en zelfreflectie. En van wie? Van het personage, de acteur, de schrijver?

In dat ene woord “Tekst!”, dat onderdeel is geworden van de linguïstische theatertekst, klinken talloze stemmen tegelijkertijd door. In de uitroep “Tekst!” is het schrijfproces van de meerstemmige theaterschrijver samengebond.

4. Bewerken en hertalen

Herschrijven, variëren en verdubbelen uit zich in deze fase in vele oefeningen en schrijfopdrachten op het gebied van bewerken, hertalen, of schrijven op basis van bestaande teksten (bijvoorbeeld documentair schrijven).

In deze activiteiten zien we de oefening van onder anderen *de stem van het bewerken*, *de stem van de intertekstualiteit* en *de stem van de schrijvende*.

De verdubbeling kan ook op het gebied van de theaterdisciplines liggen, waardoor *de stem van de transformatie* getraind wordt: bij bijvoorbeeld het schrijven van een hoorspel moet de student voortdurend informatie uit allerlei disciplines transformeren naar geluid en gesproken taal.

Veel schrijfstrategieën in deze fase zijn gericht op het ontwikkelen van *de stem van de kunstmatigheid*. Zoals we in Hoofdstuk III zagen kan dat bijvoorbeeld door afstand te scheppen in informatie, plot of personage. Juist *de stem van de kunstmatigheid*, analoog aan Bakhtins begrip van ‘outsideness’, is in staat in het schrijfproces tegenstemmen op te roepen.

5. Reflectie en theorie

De stem van de zelfreflectiviteit is het bewustzijn van de theaterauteur over zijn of haar eigen meerstemmigheid en dialogisme, de kennis van de eigen stemmen, en het inzicht in schrijfstrategieën om die stemmen in te zetten en tussen die stemmen te schakelen.

In de pedagogie van het schrijven voor theater is deze stem gebald in een bewust onderzoek naar de theorie van schrijfprocessen. In schrijflessen kunnen dat concrete reflectie-oefeningen zijn.

Wanneer Peter Elbow in zijn schrijflessen studenten vraagt om schrijfprocessenverslagen te schrijven, die hij ‘processnotes’ noemt,⁹⁷³ probeert ook hij die stem te trainen.

⁹⁷¹ Zie bijvoorbeeld Holquist in zijn boek *Dialogism*, Holquist 2002 (1990):21

⁹⁷² Vergelijk: Swyzen & Vanhoutte 2011:21

⁹⁷³ Voor een beschrijving: zie Vandermeulen 2011, hoofdstuk 3

Ook Talita Groenendijk noemt in haar studie over schrijfpedagogie, *Observe and Explore*, het schrijven van procesverslagen als methode, bedoeld om het procesbewustzijn bij de leerling te verhogen, en om *de stem van de zelf-reflexiviteit* te trainen.⁹⁷⁴

Kathleen Yancey beschrijft in haar boek *Reflection in the Writing Classroom*⁹⁷⁵ een vergelijkbare methodiek. In de Bacheloropleiding 'Writing for Performance' aan de HKU zijn er in de eerste twee jaar aparte modules ontwikkeld waarin de theorie van meerstemmigheid en het schrijfprocesmodel van Flower & Hayes worden onderzocht, zodat de studenten ook een taal verkrijgen om hun eigen en andermans schrijfproces te beschrijven en te analyseren.

Er is in deze fase veel meer reflectie, theorie en filosofie dan in de eerste fase. In de bespreking van de stemmen in Hoofdstuk III zagen we dat het voor een aantal stemmen belangrijk is dat onderdelen van het schrijfproces, zoals medium, discipline, genre, tekstsoort, personage en publiek, intensief en langdurig bevraagd worden.

IV.4.3 Fase 2 (jaar 3) Writing and Co-creation

"Het schrijvende van hun onderzoekingen is echter het feit, dat, ongeacht welke collectieve tendens de overhand zal krijgen, zowel de theorie als de praktijk van een schrijfpedagogie (compositielessen) nog steeds uitgaat van de veronderstelling, dat schrijven in essentie en noodzakelijkerwijs een singuliere en individuele handeling is."⁹⁷⁶

Martha Woodmansee, professor aan de Case Western Reserve University in Cleveland

In de tweede fase van de pedagogie is er een deel dat helemaal gericht is op samenwerking en co-creatie als onderdeel van het ambacht van theaterschrijver. In een vierjarig curriculum van een Bachelor-opleiding vindt dit deel plaats in het derde jaar en traint het vooral *de stem van de medemakers*, *de stem van de disciplines* en *de stem van de innerlijke criticus*.

1. Internaliseren

Wanneer het theaterschrijven plaatsvindt met meerdere mensen tegelijk is dat ook en vooral een oefening in de interne meerstemmigheid binnen het schrijfproces van ieder afzonderlijk. In alle fases van de pedagogie kunnen stemmen in het individuele schrijfproces worden gestimuleerd door collectieve schrijf- en samenwerkingsoefeningen.

In deze fase bestudeert, ontwikkelt en traint de student de meerstemmige auteurspositie, de co-creatie binnen één individu, of wat ik eerder omschreef

als de ‘theaterschrijver als relatie’. Dat vindt primair plaats door schrijfstrategieën waarbij externe stemmen in het schrijfproces – zoals van andere makers, andere schrijvers, publiek of opdrachtgever – worden geïnternaliseerd tot interne stemmen, waarmee geschakeld kan worden. In dit proces is inzicht in Bakhtins concept van ‘Outsideness’ onontbeerlijk.

We zagen in het vorige hoofdstuk voorbeelden van dit proces van internalisering, dat als methode ook vaak een verdieping bewerkstelligt van de *stem van de zelfreflexiviteit*.

Bij *de stem van de innerlijke criticus* heeft internalisering al lang geleden plaatsgevonden. De schrijver heeft de oordelen van buiten al van jongs af aan zodanig geïnternaliseerd dat hij of zij ervan overtuigd is geraakt dat het de eigen oordelen betreft. Het is bij *de stem van de interne criticus* vooral zaak te leren haar in het schrijfproces ook werkelijk productief te maken en te laten spreken. In Hoofdstuk III heb ik daar wat mogelijkheden voor gegeven, die er vooral op neerkomen, dat de oordelen en de kritiek in de tekst zelf terecht komen, analoog aan de manier waarop Peter Elbow⁹⁷⁷ aangeeft dat “writing about being unable to write” kan helpen bij het schrijfproces. In het in de tekst opnemen van *de stem van de innerlijke criticus* kan ook gebruik gemaakt worden van *de stem van de schrijvende*.

2. Het schrijven van subgenres

Een uitgelezen manier om het proces van internalisering te trainen is het schrijven van en zich verdiepen in subgenres van theaterschrijven.

We zagen in Hoofdstuk III bijvoorbeeld hoe het schrijven van dramolettes onder andere *de stem van de verteller* en *de stem van de schrijvende* kan laten spreken.

In het boek *De kern is overal; schrijven voor de theaterpraktijk van nu* uit 2011⁹⁷⁸ wordt het schrijfproces van subgenres van theaterschrijven besproken. Het gaat daarbij om schrijven voor bewegingstheater, schrijven voor

⁹⁷⁴ Groenendijk, *Observe and Explore*, 2012:126

⁹⁷⁵ Yancey, K., *Reflection in the Writing Classroom*, Logan, UT: Utah State University Press 1998: 28-291

⁹⁷⁶ “Das Bedrängende ihrer Untersuchungen besteht jedoch in der Tatsache, dass ungeachtet der sich durchsetzenden kollektiven Tendenzen sowohl die Theorie als auch die Praxis einer Pädagogik des Schreibens (Kompositionsunterricht) noch immer unter der Voraussetzung operieren, dass Schreiben wesentlich und notwendig ein singulärer und individueller Akt sei.”; Woodmansee 2000 (1992):309

⁹⁷⁷ Elbow 1986:38

⁹⁷⁸ onder redactie van Jannemieke Caspers en Nirav Christophe. De artikelen in dit boek werden geschreven door theaterschrijfsters Anouk Saleming, Anna Maria Versloot, Babiche Ronday, Maud Lazaroms en Jannemieke Caspers

muziektheater, schrijven voor poppen- en objecttheater en het schrijven voor documentair theater. In deze subgenres, waarin de andere theaterdisciplines een belangrijke rol spelen, wordt in het proces van internalisering natuurlijk ook *de stem van de transformatie* getraind.

Juist deze subgenres kunnen het paradigma vormen voor het meerstemmige schrijven.⁹⁷⁹

3. Interdisciplinaire samenwerkingsprojecten

Alfred Behrens, een grote naam op het gebied van het schrijven van film-scenario's in Duitsland, bepleitte op een symposium over het schrijven voor theater en film in Berlijn dat je regie, camera en editen moet leren in je opleiding, en dat je als auteur ook alles van nieuwe technologie moet weten.⁹⁸⁰ Dit is mijns inziens ook essentieel voor de theaterschrijver, niet zozeer om de andere disciplines of media ook volledig te beheersen, maar om externe stemmen van binnenuit te leren kennen om ze vervolgens te kunnen internaliseren.

Vaak zijn theaterschrijfopleidingen gelinkt aan kunsthogescholen of universiteiten met sterke theaterprogramma's.⁹⁸¹ Het theaterschrijven vindt dan plaats in een interdisciplinaire schrijf- en onderzoeksomgeving om de medemaker tot het curriculum toe te laten, en daarmee *de stem van de medemakers* en *de stem van de disciplines* te trainen.⁹⁸²

4. Reflectie en theorie

In de lessen filosofie van de tweede fase vindt onderzoek plaats naar verschillende mens- en wereldbeelden en specifiek naar het concept van het meerstemmige zelf of de 'Dialogic Self'.

De theoretische focus ligt op de manier waarop collectieve theatermaakprocessen invloed hebben op de dramaturgie van de theatertekst en de voorstellingen die ontwikkeld worden.

"the process of developing a cumulative, multi-selved multi-voiced identity, which takes place between and among composing events, and the associated texts."⁹⁸³

IV.4.4 Fase 3 (Jaar 4): Writing as Zigzag

De derde fase draait om de beweging en de dynamiek tussen de stemmen in de tekst, en om het vinden van de 'eigen stem' als de zigzag en de interplay tussen de stemmen in het theaterschrijfproces. Wanneer Cixous haar derde fase 'The School of Roots' noemt, dan doelt ze op de kern van het schrijverschap, het graven en zoeken naar de 'eigen stem'.

1. Artistiek eindwerk

Bakhtin beschrijft hoe een schrijver binnen het concept van meerstemmigheid kan werken aan de ontwikkeling van de ‘eigen stem’. Hij denkt dat dat mogelijk is door het opbouwen van een ‘reflexieve’ relatie met de taal. Daarvoor is het noodzakelijk dat er in het schrijfproces het bewustzijn ontstaat dat er meerdere stemmen aanwezig zijn. Vervolgens is het zaak die stemmen te leren onderscheiden en te laten spreken. Het doel is niet dat de stemmen verdwijnen, maar dat ze als het ware herschreven worden, opnieuw verteld worden in onze eigen woorden. De stemmen veranderen dan van monologisch naar dialogisch en dat geeft ze creatieve potentie.⁹⁸⁴

In haar PhD-thesis *The Anxiety of Feminist Influence; Concepts of Voice in Margaret Atwood and Carol Shields* uit 2009 komt Nicola Jayne Stead tot de vergelijkbare conclusie, dat de interplay van de verschillende stemmen in de auteur de ‘eigen stem’ vormt.

“The ‘voice’ is multiple, ambiguous and influenced, but it is also apparently unique”⁹⁸⁵

Ook Kathleen Blake Yancey heeft het in haar boek over schrijfpedagogie, *Reflection in the Writing Classroom*, over de “multi-selved, multi-voiced identity”⁹⁸⁶ van de schrijver.

“This notion that composing writing and composing the identity of the writer both depend upon an inner dialogue among these three independent selves.”

Yancey herkent in ‘de eigen stem’ drie overheersende stemmen, die ze baseert op Bakhtins ideeën:

⁹⁷⁹ Dit idee heb ik gekregen bij John Freeman, *New Performance / New Writing*, Palgrave/MacMillan, New York 2007 pag.79. Hij beschrijft hoe de manier waarop regisseur Robert Wilson in het theater met teksten is omgegaan, een paradigma heeft gevormd voor wat de nieuwe theatertekst eigenlijk is en hoe hij in elkaar zit.

⁹⁸⁰ Conferentie *Leibhaftig schreiben – Welten phantasieren*, Universität der Künste 3 juli 2009

⁹⁸¹ bijvoorbeeld Yale, UCLA, New York University, Columbia

⁹⁸² Bishop & Starkey 2006:149

⁹⁸³ Yancey 1998:14 vv

⁹⁸⁴ Zie ook: Hunt & Sampson 2006:27vv

⁹⁸⁵ Stead 2009:2

⁹⁸⁶ Yancey 1998:14

"The self I am aware of at any given moment

An ideal self/hero self

A guide self"

De beschrijving van de laatste stem van Yancey toont veel overeenkomsten met wat ik *de stem van de zelfreflexiviteit* noem. Een goede theaterschrijfopleiding, zegt Yancey, ontwikkelt en oefent die drie stemmen.

Bakhtin duidt bij zijn bespreking van de 'eigen stem' op een toestand waarop vele schrijvers doelen als een ultiem artistiek moment; de situatie waarin er een unieke zigzag plaatsvindt tussen de stemmen. Scenario- en romanschrijfster Margaret Atwood beschrijft dit in haar prachtige boek *Negotiating with the Dead; a Writer on Writing* op een eigen, unieke manier.⁹⁸⁷

"The act of writing takes place at the moment when Alice passes through the mirror.

At this one instant, the glass barrier between the doubles dissolves, and Alice is neither here nor there, neither art nor life, neither the one thing nor the other, though at the same time she is all of these at once."

De Franse filosofe Julia Kristeva geeft aan dat in het moment dat alle stemmen evenveel ruimte krijgen en tegelijkertijd aan het woord mogen zijn, dat dan het Zelf van de schrijver gaat veranderen, en dus een zelf in ontwikkeling wordt.⁹⁸⁸

"In the creation of the artwork the creative artist opens up the possibility of being transformed."

Het artistieke eindwerk van de student wordt bevraagd en beoordeeld op onder andere de volgende gebieden:

- Op welke manier is de theatertekst meerstemmig?
- Zijn er verschillende stemmen te zien in de tekst?
- Hoe klinkt *de stem van de intertekstualiteit* in de tekst? In welk discours plaatst de tekst zich? Schrijftraining is ook discourstraining.
- Hoe is de auteur omgegaan met de notatiemogelijkheden van de tekst en haar stemmen? Hoe verhouden in de tekst de stem van de linguïstische theatertekst en de stem van de enceneringstekst zich tot elkaar?
- Wat is de dramaturgie van de tekst? Hoe verhouden *de stem van de dramatische dramaturgie* en *de stem van de postdramatische dramaturgie* zich in deze tekst tot elkaar?

- Is er sprake van een duidelijke zigzag tussen de stemmen in de tekst en wat heeft dat voor effect op de betekenis, de zeggingskracht en de theatrale mogelijkheden ervan?

2. Eindonderzoek

In de derde fase – in een Bachelor-curriculum is dat het vierde jaar – wordt ook toegewerkt naar een proeve van praktijkgericht onderzoek zoals dat in het kunstonderwijs plaats behoort te vinden: door theaterschrijvers over theaterschrijven en over hun eigen theaterschrijfproces. De studenten verrichten hun onderzoek in dezelfde periode waarin ze hun artistiek eindwerk schrijven, en hun onderzoek richt zich op een aspect van dat eindwerk: het genre, de thematiek, de dramaturgie of de stijl. Ze combineren theorie en praktijk, en de noties en vragen in hun onderzoek vinden hun oorsprong in de eigen schrijfp praktijk en worden daar vervolgens al schrijvende weer in getoetst.

Het onderzoek krijgt ook methodische kenmerken van het artistieke proces, het meerstemmige theaterschrijfproces. Zo worden bijvoorbeeld creatieve strategieën als interdisciplinariteit en co-creatie ook in het onderzoek ingezet.⁹⁸⁹

Om theorie en praktijk te laten versmelten, en onderzoek als creatieve activiteit te trainen, moet ook de taal van de beschouwende, onderzoeksmatige tekst begeleid en beoordeeld worden. Misschien is de tekst waarmee het artistiek onderzoek gedeeld wordt ook wel meerstemmig. Annette Storr bijvoorbeeld noemt haar eigen tekst over theater, *Regieanweisungen*, “meerstemmig”.⁹⁹⁰

⁹⁸⁷ Atwood 2002:57

⁹⁸⁸ geciteerd in Hunt & Sampson 2006, p.15-17

⁹⁸⁹ Dat proces is ook te herkennen bij design research: “Like designers, design researchers prefer to work in multidisciplinary and multicultural workshops to quickly expose themselves to multiple perspectives.”, Zie Koskinen, I., et al. *Design Research through practice. From the Lab, Field, and Showroom*, Amsterdam 2011, p.131

⁹⁹⁰ Zie Storr 2009:11 en 16. In theatertijdschrift *Etcetera* is het boek *Listen to the bloody machine*, over het theatraal maakproces van Kris Verdonck, ook ‘veelstemmig’ genoemd, overigens in één adem met procesmatig, alsof het synoniemen zijn (Jeroen Peeters, ‘Hoe werken kunstenaars vandaag?; nieuwe publicaties over Rosas en Kris Verdonck’, in: *Etcetera* nr.130, oktober 2012, p.38)

Susan Melrose⁹⁹¹ onderscheidt in onderzoeksteksten verschillende schrijfregisters, die ze ontleent aan Gregory Ulmer, zoals ‘explanatory myth’, ‘expert or technical register’, ‘popular register’ en ‘personal/anecdotal registers’. Melrose houdt een krachtig pleidooi voor het gebruik van meerdere schrijfregisters tegelijkertijd, en dat noemt ze “multivocal”.⁹⁹²

3. *Tragiek*

Cixous gebruikt de derde fase van het schrijverschap ook om nadrukkelijk *de stem van het onzegbare* te trainen. Ze hanteert daarvoor op de laatste pagina van haar boek *Three steps*⁹⁹³ de term ‘Imund’. Dit begrip wordt uitgelegd in het artikel ‘Making the Silence speak: Angela Morgan Cutler’s *Auschwitz*’ van Abigail Rine:⁹⁹⁴

“The third step on Cixous’s ladder of writing is the School of Roots. Here, writing is portrayed as digging, burrowing down deep, past the order and ruthless logic of the world, beneath the law. It is in this school that Cixous introduces her notion of the “imund”, the unclean. Playing with the French word for “world” (*le monde*) she describes the imund (*l’immonde*) as that which is rejected from the world. To be imund is to “no longer belong to the world” or live by its rules; to write the imund is to write beyond the logic of the law, past its arbitrary and absolute “because Writing that resists the finality and authority of this because is imund, a kind of writing that comes from “deep inside”, from the “nether realms”, that defies all “mental, emotional, and biographical clichés” (Cixous, pp. 118-19).”

De aandacht voor dat wat alle mentale, emotionele en biografische clichés overstijgt, die ik terug zie komen in *de stem van het onzegbare*, verwijst dramaturgisch gezien naar het tragische.

Waar in de eerste fase van de theaterschrijfpedagogie de theatrale verdubbeling (in de postdramatische dramaturgie) en in de tweede fase de dramatische dubbelheid (in de dramatische dramaturgie) centraal staan, heeft de laatste fase aandacht voor de derde categorie theaterteksten waarin de dramaturgieën verdubbeld worden, en voor het tragische, de stilte en het onzegbare.

4. *Reflectie en theorie*

Het centrale thema in de lessen filosofie in deze fase is ‘artistiek onderzoek’, zowel de verschillende vormen en methodologieën ervan als de strategieën om artistiek onderzoek te delen en te dissemineren.

Ook het tragische en de tragedie worden in deze fase onderzocht en bevraagd.

Het meerstemmige theaterschrijfproces heeft zowel bewuste als meer onbewuste stemmen in zich, meer productieve en meer reflectieve stemmen, en honoreert beide soorten stemmen.

In het theaterschrijfproces zien we de meerstemmigheid in alle drie de pedagogische fases terugkomen:

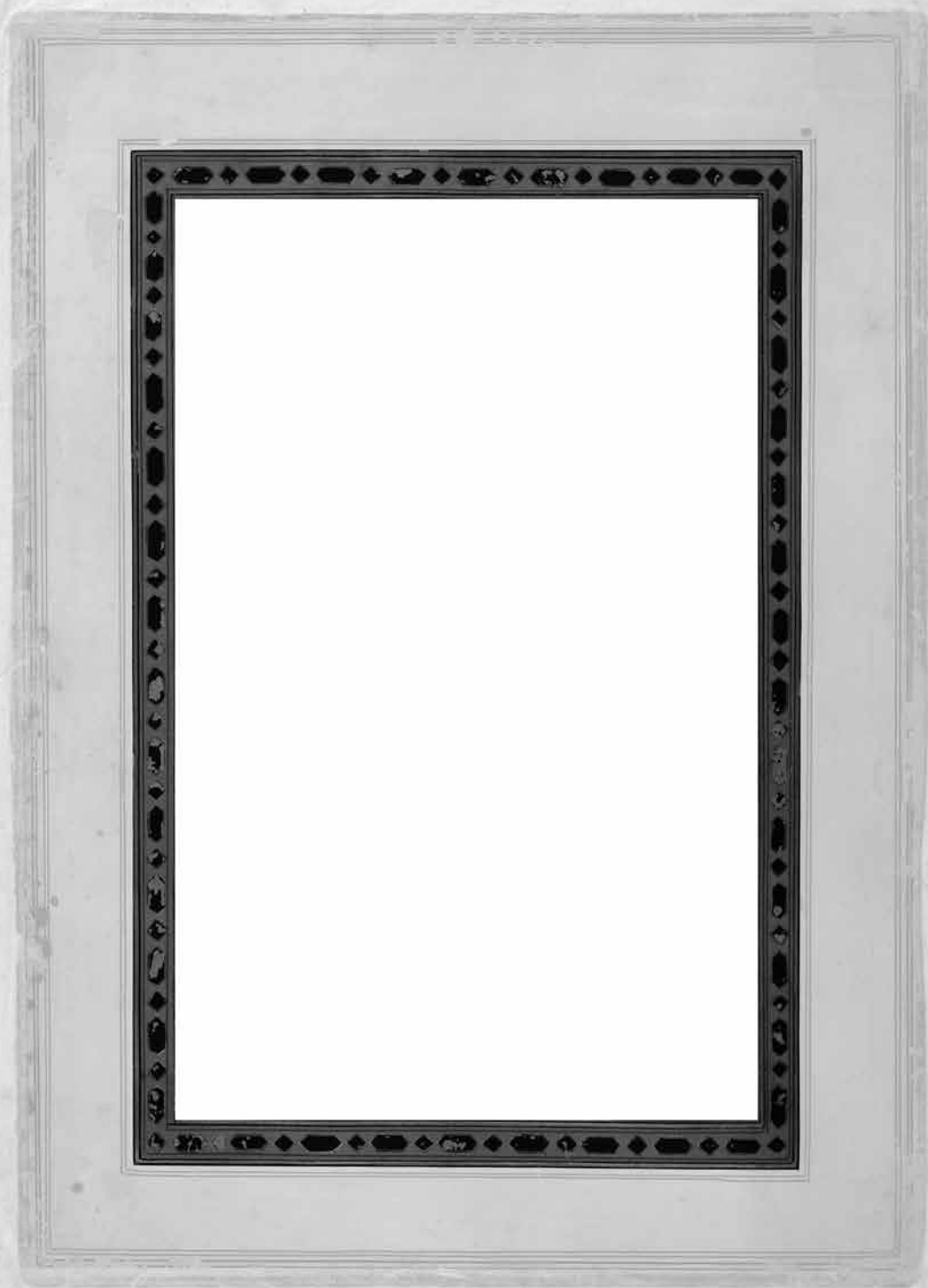
1. Meerstemmigheid binnen de eerste fase: komen tot schrijven (Mythen doorbreken als het openbreken van eenheidsgedachtes)
2. Meerstemmigheid binnen de tweede fase: strategieën van schrijven en herschrijven (Meerstemmigheid in de samenwerking met andere disciplines en het uitbreiden van de disciplinestemmen binnen het schrijfproces)
3. Meerstemmigheid binnen de derde fase: de 'eigen stem' als zigzag tussen meerdere stemmen

⁹⁹¹ Professor in Performing Arts aan de Middlesex University in London

⁹⁹² Melrose 2006:122

⁹⁹³ ook beschreven in Blyth & Sellers 2004

⁹⁹⁴ in: *Oxford Journals, Forum for modern language Studies*, vol.44, no.3, pp. 340-351



Postscriptum

“Wie ben ik?
Waar kom ik vandaan?
Ik ben Antonin Artaud
en ik zeg het
zoals ik het kan zeggen
onmiddellijk
en ge zult mijn lichaam van nu
in stukken zien springen
en opnieuw tezamenkomen
in tienduizend vermaarde gestalten
een nieuw lichaam
waar ge me nooit meer
zult kunnen vergeten.”

Antonin Artaud⁹⁹⁵

⁹⁹⁵ in: Sybren Polet (red.) *Door mij spreken verboden stemmen*, Bert Bakker, Den Haag 1975, p.46, vertaling: Simon Vinkenoog; cursivering van mij NC

Uitleiding

Ik loop tegen de zestig en zit op de fiets. Ik probeer het stoplicht te bereiken zolang dat nog op groen staat. Terwijl ik me haast moedig ik mezelf aan alsof ik een ander ben:

“Kom op Nirav, nog een tandje erbij. Je kunt het!”

Tegelijkertijd gaat in mij de sportverslaggever op heroïsche wijze commentaar geven. De stem van Theo Koomen juicht alsof ik meefiets in de Tour de France:

“En daar gaat ie! Links, rechts, links rechts, ja hoor, oh wat is dat mooi: dansend op de flanken van de Aubisque!”

Zo functioneert mijn geest, zo schrijf ik theater.

Het Bakhtiniaans bestrijden van het denken van de eenheid staat centraal in mijn denken over theaterschrijven en de pedagogie ervan:

De eenheid van de toneeltekst

(gesloten dramaturgie, het afgeronde product)

De eenheid van het schrijfproces

(het lineaire schrijfproces met haar mythen)

De eenheid van de schrijver

(authenticiteit, autonomie, eenstemmigheid)

De eenheid van de toneelschrijfpedagogie

(productpedagogie)

Kunstpedagogie dient zich bewust te zijn van de aannames over kunst, mens en wereld, waarop haar pedagogie gebouwd is. Bij deze tijd hoort een nieuw meerstemmig mensbeeld, het 'Dialogic Self'.

Bakhtins concepten rond meerstemmigheid helpen bij een poëtica van de linguïstische theatertekst, die past bij dat mensbeeld en openstaat voor meerdere dramaturgieën. Het meerstemmig theaterschrijfprocesmodel is een dynamisch model, dat alle werkwijzen van het theaterschrijfproces kan bevatten, en geen werkwijze uitsluit of prefereert. Vanuit dat schrijfprocesmodel kan een productieve meerstemmige theaterschrijfpedagogie ontwikkeld worden. Product, proces en pedagogie weerspiegelen elkaar. Die weerspiegeling zou de mantra van hedendaags kunstvakonderwijs moeten zijn.

Tienduizend idioten

Iets meer dan tienduizend dagen geleden
kreeg ik in het Indiaase Poona een nieuwe naam.
Bij de garderobe van de ashram van mijn spiritueel meester
moest ik een wachtwoord opgeven.
Ik koos voor het begrip 'double',
van theatermaker Antonin Artaud.
Als afsluiting van mijn studie theaterwetenschap had
ik drie jaar eerder
de voorstelling Momo geregisseerd,
een bewerking van *De idioot* van Dostojevski met de theorieën
van Artaud.
Momo was de bijnaam van Artaud en betekent 'idioot'
in het Marseilliaanse dialect.
In die Indiaase ashram hield Osho⁹⁹⁶
avond aan avond lezingen voor zijn vele volgelingen.
Hij sloot die lezingen stevast af met de vraag:

“Can we meet ten thousand

boeddha's tonight?"

Bibliografie

THEATERSCHRIJVEN

Alterman 2005 (1999), Glenn, *Creating Your Own Monologue*, Allworth Press, New York, 2005 (1999)

Aronson 2010, Lins, *The 21st Century Screenplay, A Comprehensive Guide to Writing Tomorrow's Films*, Silman-James Press, Los Angeles, 2010

Ashton 2011, Paul, *The calling card script, A writer's toolbox for stage, screen and radio*, A&C Black, London, 2011

Attenburg & Fliess 2000, Christiane & Ingo, *Jenseits von Hollywood, Drehbuchautoren über ihre Kunst und ihr Handwerk*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2000

Ayckbourn 2002, Alan, *The Crafty Art of Playmaking*, Faber and Faber limited, London, 2002

Bakelen 2002, Maria van (red.), 'Toneelschrijven – kunst of kunde' in: *Theatre & Educatie* jrg. 8, nr. 2, 2002

Balmes, Bong, Roesler & Vogel (ed.) 2008, Hans Jürgen, Jörg, Alexander & Oliver, *Film und Erzählen, Neue Rundschau* 2008 heft 4, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2008

Batty & Waldeback 2008, Craig & Zara, *Writing for the Screen, Creative and critical approach*, Palgrave Macmillan, London / New York, 2008

Beker 2004, Marilyn, *Screenwriting with a Conscience, Ethics for Screenwriters*, Lawrence Erlbaum Associates, London, 2004

Berg & Overbeek & Christophe (red.) 2016, Marjolijn van den & Ninke & Nirav, *Dansende tongen, Talige schrijfstrategieën voor hedendaags theater*, IT&FB ism HKU, Amsterdam/Utrecht, 2016

Beukenkamp 2003, Ger, *De verborgen schrijver, Schrijven voor toneel, film, en televisie*, International Theatre & Film Books, Amsterdam, 2003

Bildhauer 2007, Katharina, *Drehbuch reloaded, Erzählen im Kino des 21. Jahrhunderts*, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2007

Bokhoven 1999, Cocky van, *Je weet niet wat je schrijft*, Stichting Schrijven, Amsterdam, 1999

Bonnet 1999, James, *Stealing Fire from the Gods, A dynamic new story model for writers and filmmakers*, Michael Wiese Productions, Studio City, CA, 1999

Boutellier & Christophe 2018, Annelies & Nirav, *Scriptopstellingen, Een systemische blik op schrijven*, Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, Utrecht, 2018

Bouma 1996, Mieke, *Dramaschrijven*, Losbladig Handboek Amateurtheater C5000, 1-35, Nederlands Centrum voor het Amateurtoneel, 1996

Buckland (ed.) 2009, Warren, *Puzzle Films, Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell Blackwell Publishing, Malden, 2009

Byrne 1999, John, *Writing Comedy*, A&C Black, London, 1999

Caldwell & Kielson 2000, Sara & Marie-Eve, *So You Want to be a Screenwriter, How to Face the Fears and Take the Risks*, Allworth Press, New York, 2000

Capteyn 2007, Willem, *Stemmen, bewegingen, gezichten, De scenarioschrijver en zijn personages*, LIRA lezing 2007, z.p., 2007

Carter 1998, David, *How to Write a Play, Teach Yourself*, Lincolnwood, Illinois, 1998

Caspers & Christophe 2011, Jannemieke & Nirav, *De kern is overal, Schrijven voor de theaterpraktijk van nu*, IT&FB ism HKU, Amsterdam / Utrecht, 2011

Cassady 1995, Marsh, *Characters in Action, Playwriting the Easy Way*, Meriwether Colorado Springs, Colorado, 1995

Castagno 2001, Paul C., *New Playwriting Strategies, a Language-Based Approach to Playwriting*, Routledge, New York, 2001

Catron 2002 (1993), Louis E., *The Elements of Playwriting*, Waveland Press, Inc, Long Grove, Illinois, 2002 (1993)

Cattrysse 1995, Patrick, *Handboek scenarioschrijven*, Garant, Leuven / Apeldoorn, 1995

Chapman 1991, Gerald, *Teaching Young Playwrights*, Heinemann Portsmouth, New Hampshire, 1991

Chiarella 1998, Tom, *Writing Dialogue, How to create memorable voices and fictional conversations that crackle with wit*, Story Press, Ohio, 1998

Chion 2001 (1985), Michel, *Techniken des Drehbuchschreibens*, Alexander Verlag Berlin, Berlin, 2001 (1985)

Christophe 1996, Nirav, 'Levendigheid moet je betrappen', in: Freije, Aly & Christophe, Nirav (red.) *Er staat wat er staat; ideeën over schrijfdidactiek*, Stichting LIFT & HKU, Amsterdam/Utrecht, 1996

Christophe 2007 (2003) Nirav, *Het naakte schrijven, Over de mythen van het schrijverschap*, International Theatre & Film Books i.s.m. HKU, Amsterdam / Utrecht, 2007 (2003)

Clark 2006, Leroy, *Writing for the Stage, A practical playwriting guide*, Pearson Education, Inc, Boston, 2006

Claus 1958, 'Hugo, Toneelschrijver', in: Claus, Hugo e.a., *Première*, p.11-31, Van Loghum Slaterus, Arnhem, 1958

Cohen & Rosenhaus 2006, Allen & Steven L., *Writing Musical Theater*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2006

Cole 1982 (1961), Tobe, *Playwrights on playwriting, The meaning and making of modern drama from Ibsen to Ionesco*, Hill and Wang, New York, 1982 (1961)

Costello 2002, John, *Writing a Screenplay*, Pocket Essentials, Harpenden, Herts, 2002

Craze 2012, Tony, *Write a Theatre Script in 25 Days (& 10 hours), The first published step by step theatre scripting process*, Kindle Edition, 2012

Dancyger & Rush 1991, Ken & Jeff, *Alternative Scriptwriting, Writing beyond the Rules*, Focal Press, Boston / London, 1991

Dancyger 1991, Ken, *Broadcast Writing*, Focal Press, Boston / London, 1991

Davis 1999 (1998, Rib, *Writing Dialogue for Scripts*, A&C Black, London, 1999 (1998)

Dierks (e.o). 1986, Margarete, *Fürs Theater schreiben, Über zeigensässische deutschsprachige Theater- autorinnen*, Zeichen + Spuren Frauenliteraturverlag, Bremen, 1986

Dorst 2005, Tankred, *Sich im Irdischen zu üben, Poetikvorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2005

Downs & Russin 2004, William Missouri & Robin U., *Naked Playwriting, The Art, the Craft, and the Life laid Bare*, Silman-James Press, Beverly Hills, 2004

Downs & Wright 1998, William Missouri & Lou Anne, *Playwriting from Formula to Form, A guide to Writing a Play*, Harcourt Brace College Publishers, Orlando, 1998,

Druten, 1953, John van, *Playwright at Work*, Hamish Hamilton, London, 1953

Duijnhoven 1998, Peet van, *Eerst het verhaal, Schrijfimprovisaties voor filmmakers*, Stichting Beeldende Amateurkunst, Utrecht, 1998

Duyns (red.) 2010, Don, *Dialogen schrijven, Laat je personages spreken*, Augustus, Antwerpen Amsterdam, 2010

Dunne 2009, Will, *The Dramatic Writer's Companion, Tools to develop characters, cause scenes, and build stories*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009

Edgar 2009, David, *How plays work*, Nick Hern Books, London, 2009

Egri 1960 (1946), Lajos, *The Art of Dramatic Writing*, Simon & Schuster, New York, 1960

- Eick 2006, Dennis, *Drehbuchtheorien, Eine vergleichende Analyse*, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2006
- Ellerman 1997, Holger, *Das Drehbuchschreiben als Handwerk, Eine vergleichende Analyse von Lehrkonzepten*, Coppi-Verlag, Coppingrave, 1997
- Euba 2005, Femi, *Poetics of the Creative Process, An Organic Practicum to Playwriting*, University Press of America, Inc, Lanham, Maryland, 2005
- Fangauf & Sting (ed.) 1996, Henning & Wolfgang, *Schreibwerkstatt Kindertheater, Beiträge und Gespräche zur zeitgenössischen Dramatik, Medien und Theater*, bd 6 Universität Hildesheim, Hildesheim, 1996
- Farrell 2001, Gordon, *The Power of the Playwright's Vision, Blueprints for the Working Writer*, Heinemann, Portsmouth, NH, 2001
- Feil & Kliess 2003, Georg & Werner, *Profikiller, So schreiben Sie das perfekte Krimidrehbuch*, Bastei Lübbe, Bergisch Gladbach, 2003
- Field 2003, Syd, *The definitive guide to Screenwriting*, Ebury Press, London, 2003
- Foreman 1982, Richard, *Warum ich so gute Stücke schreibe*, Merve Verlag, Berlin, 1982
- Freeman 2007, John, *New performance / new writing*, Palgrave Macmillan, New York, 2007
- Friedman 1999 (1995), Julian, *Unternehmen Drehbuch, Drehbücher schreiben, präsentieren, verkaufen*, Bergisch Gladbach, 1999 (1995)
- Garrison 2001, Gary, *Perfect 10, Writing and Producing the 10-minute Play*, Heinemann, Portsmouth, NH, 2001.
- Garrison 2005 (1999), Gary, *The New, Improved Playwright's Survival Guide, Keeping the drama in your work and out of your life*, Heinemann, Portsmouth, NH, 2005 (1999)
- Gooch 1988, Steve, *Writing a Play*, A&C Black, London, 1988
- Graff 1983 (1954), Sigmund, 'Taktik des Theaters, Zwanglose Gespräche über die Kunst, ein Theaterstück zu schreiben', in: Schumann 1983 (1954), p. 197-410, 1983 (1954)
- Graham & Volansky 2007, Bruce & Michele, *The Collaborative Playwright, Practical Advice for Getting Your Play Written*, Heinemann, Portsmouth, NH, 2007
- Greig 2005, Noël, *Playwriting, A practical guide*, Routledge Taylor & Francis Group, London / New York, 2005
- Gutbrod 1983 (1954), Curt Hanno, 'Van der Filmidee zum Drehbuch', in: Schumann 1983 (1954), p. 531-682, 1983 (1954)
- Harrington & Brian 2006, Joan & Crystal, *Playwrights Teach Playwriting, Revealing Essays by Contemporary Playwrights*, Smith and Kraus, Hanover, 2006
- Hatcher 1996, Jeffrey, *The Art and Craft of Playwriting*, Story Press, Cincinnati, Ohio, 1996
- Hennequin 2010 (1890), Alfred, *The Art of Playwriting, Being a practical treatise on the elements of dramatic construction*, Bibliolife, Charleston, 2010 (1890)
- Herman 1963 (1952), Lewis, *A Practical Manual of Screen Playwriting, For theater and television films*, Forum Books, The World Publishing Company, Cleveland/ New York, 1963 (1952)
- Hey 1995, Richard, *De subversieve muis in het elektronische glitterafval*, LIRA lezing 1995, z.p., 1995
- Hill 2012, Christopher William Hill, *Playwriting, From Page To Stage*, Robert Hale, London, 2012
- Hilverda 2010, Willy, *Schrijven voor theater – 13 methodes, Gesprekken met toneelschrijvers*, Augustus, Antwerpen Amsterdam, 2010
- Hull 1983, Raymond, *How to Write a Play, Writer's digest books*, Cincinnati, Ohio, 1983
- Jensen 2007, Julie, *Playwriting, Brief & Brilliant*, Smith and Kraus, Hanover, 2007

Johnson 2005, Maureen Brady, *Shoes on the Highway, Using Visual and Audio Cues to Inspire Student Playwrights*, Heinemann, Portsmouth, NH, 2005

Johnson 2011, Effiong, *Playwriting, The Fundamentals*, Xlibris Corporation, Bloomington, 2011

Laera (Ed.) 2014, Margherita, *Theatre and Adaptation, Return, Rewrite, Repeat*, Bloomsbury, London / New York, 2014

Lavandier 2005 (1994), Yves, *Writing drama, A comprehensive guide for playwrights and scriptwriters*, Le clown & l'enfant, Cergy Cedex, 2005 (1994)

Lawson 1960, John Howard, *Theory and technique of playwriting*, Hill and Wang, New York, 1960 (1936)

Letwin & Stockdale 2008, David & Joe and Robin, *The Architecture of Drama, Plot, character, theme, genre, and style*, Scarecrow Press, Lanham / Plymouth, 2008

Letzler Cole 2001, Susan, *Playwrights in Rehearsal: The Seduction of Company*, Routledge, New York / London, 2001

Madsen 1981, Olga, *Don't tell them, show them*, Scenario Seminar 1981, Nederlandse Film- en Televisie Academie, Amsterdam, 1981

Maras 2009, Steven, *Screenwriting, History, theory and practice*, Wallflower Press, London, 2009

Martini 2006, Clem, *The Blunt Playwright, An introduction to playwriting*, Playwrights Canada Press, Toronto, 2006

McCusker 1995, Paul, *Playwriting, A Study in Choices and Challenges*, Lillenas Publishing Company, Kansas City, 1995

McKee 1999 (1998), Robert, *Story, Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, Methuen, London, 1999 (1998)

McKee 2016, Robert, *Dialogue, The art of verbal action for the page, stage and screen*, Twelve Books, New York, 2016

McLaughlin 1997, Buzz, *The Playwright's Process, Learning the Craft from Today's Leading Dramatists*, Back Stage Books, New York, 1997

Moosmann 2007, Daniela, *De toneelschrijver als theatermaker, Over het schrijfproces van Gerardjan Rijnders, Arne Sierens, Adelheid Roosen, Jos Bours, Rob de Graaf, Oscar van Woensel en René Pollesch*, International Theatre & Film Books ism HKU, Amsterdam/Utrecht, 2007

Neipris 2005, Janet, *To be a playwright*, Routledge Taylor & Francis Group, New York / London, 2005

Oland 2001 (1989), Pamela Phillips, *The Art of Writing Great Lyrics*, Allworth Press, New York, 2001 (1989)

Parra 2011, Angelo, *Playwriting for Dummies*, Wiley Publishing Inc., Hoboken, 2011

Pattison 1995, Pat, *Writing Better Lyrics*, Writer's digest books, Cincinnati, Ohio, 1995

Penniston 2009, Penny, *Talk the Talk, A Dialogue Workshop for Scriptwriters*, Michael Wiese Productions, Studio City, CA, 2009

Pike & Dunn 1996 (1985), Frank & Thomas G., *The Playwright's Handbook, For beginning and professional playwrights*, Plume, Penguin books, New York, 1996 (1985)

Platt 1920, Agnes, *Practical Hints On Playwriting*, Dodd, Mead and Company, New York, 1920

Plimpton (ed.) 2000, George, *Playwrights at Work*, The Modern Library, New York, 2000

Polti 1977 (1900), Georges, *The Thirty-Six Dramatic Situations*, The Writer Inc., Boston , 1977 (1900)

Portnoy 1991, Kenneth, *Screen Adaptation, A Script-writing Handbook*, Focal Press, Boston / London, 1991

Pos 1956, W. Ph., *Dramaturgische verkenningen*, Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1956

Pourveur 1996, Paul, 'Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje', in: Pourveur, Paul, *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje; teksten 1985-1995*, Bebuquin, Antwerpen, 1996

BIBLIOGRAFIE

- Price 2010, Steven, *The Screenplay, Authorship, theory and criticism*, Palgrave Macmillan, New York, 2010
- Proper 2007, Rogier, *Kill your darlings, Scenario-schrijven voor film en tv*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam, 2007
- Ruven & Batavier, Paul & Marian, *Het geheim van Hollywood, De gouden succesformule voor schrijvers, acteurs, regisseurs en alle andere film liefhebbers*, IT&FB, Amsterdam, 2007
- Sagawe 2007, Frank, *Drehbuchkonzepte im Vergleich, Ein Untersuchung von Handbüchern zur Drehbuchschulung*, VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken, 2007
- Saks 1991 (1985), Sol, *Funny Business, The Craft of Comedy Writing*, Lone Eagle, Los Angeles, 1991 (1985)
- Savran 1999, David, *The Playwright's Voice, American Dramatists on Memory, Writing and the Politics of Culture*, Theatre Communications Group Inc., New York, 1999
- Scheer 2014, Laurie, *The Writer's Advantage, A toolkit for mastering your genre*, Michael Wiese Productions, Studio City, CA, 2014
- Schmidt 2005, Victoria Lynn, *Story Structure Architect, A writer's guide to building dramatic situations & compelling characters*, Writer's digest books, Cincinnati, Ohio, 2005
- Schneider-Facius 1983 (1954), Franz, 'Das Wort im Rundfunk', in: Schumann 1983 (1954), p. 411-530, 1983 (1954)
- Schumann 1983 (1954), Otto, *Der grosse Schauspielführer*, 1983
- Schütte 2002, Oliver, "Schau mir in die Augen, Kleines", *Die Kunst der Dialoggestaltung*, Bastei Lübbe, Bergisch Gladbach, 2002
- Schulman 2006, Charlie, 'Playwriting', in: *The Portable MFA in Creative Writing*, Writer's Digest Books, Cincinnati, Ohio, 2006
- Seeger 1992, Linda, *The Art of Adaptation, Turning Fact and Fiction into Film*, Henry Holt and Company, New York, 1992,
- Seeger 2011, Linda, *Writing Subtext, What Lies Beneath*, Michael Wiese Productions, Studio City, CA, 2011
- Shamas 1991, Laura, *Playwriting for Theater, Film and Television*, White Hall, Virginia, 1991
- Sklar 1991, Daniel Judah, *Playmaking, Children Writing & Performing Their Own Plays*, Teachers & Writers Collaborative, New York, 1991
- Smiley 2005 (1971), Sam, *Playwriting, The Structure of Action*, Yale University Press, New Haven / London, 2005 (1971)
- Smith 1999, Evan S., *Writing Television Sitcoms*, Perigee Books, New York, 1999
- Spencer 2002, Stuart, *The Playwright's Guidebook, An Insightful Primer on the Art of Dramatic Writing*, Faber and Faber, Inc., New York / London, 2002
- Stapele 2005, Peter van, *Poetics of the Screenplay as Dramatext*, PhD thesis, uitgave in eigen beheer, Wageningen, 2005
- Straub 1969, Manuel, *Het toneelstuk*, Nederlands Centrum voor Amateurtoneel, Maarsen, 1969
- Suër 2001, Henk, *Scenarioschrijven voor documentaires, Adviezen voor de praktijk van de filmer en / of scenarioschrijver*, Uniepers, Abcoude, 2001
- Sweet 1993, Jeffrey, *The Dramatist's Toolkit, The Craft of the Working Playwright*, Heinemann, Portsmouth, NH, 1993
- Sweet 2001, Jeffrey, *Solving Your Script, Tools and Techniques for the Playwright*, Heinemann, Portsmouth, NH, 2001
- Taylor 2002, Val, *Stage Writing, A Practical Guide*, The Crowood Press, Wiltshire, 2002
- Toscan 2011, Richard, *Playwriting Seminars 2.0, A Handbook on the Art and Craft of Dramatic Writing with an introduction to Screenwriting*, Franz Press, (E-book), 2011

- Truby 2007, John, *The Anatomy of Story, 22 steps to becoming a master storyteller*, Faber and Faber, Inc., New York, 2007
- Turco 2004 (1989), Lewis, *The Book of Dialogue, How to Write Effective Conversation in Fiction, Screenplays, Drama, and Poetry*, University Press of New England, Hanover / London, 2004 (1989)
- Turner (red.) 2003, Barry, *The Writer's Handbook, Guide to Writing for Stage & Screen*, Macmillan, London, 2003
- Twaalfhoven & Elfferich & Midom 1996, Anita & Heleen & Jan, *Nadere kennismaking, Het bewerken van literatuur tot theater*, Nederlands Centrum voor Amateurtoneel, Amersfoort, 1996
- Tyler 2012, Barbara A., *Picture Yourself Writing Drama, Using Photos to Inspire Writing*, Capstone Press, Minnesota, 2012
- Vale 1988 (1987), Eugene, *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*, TR-Verlagsunion, München, 1988 (1987)
- Verstraten 2006, Peter, *Handboek Filmnarratologie*, Uitgeverij Van Tilt, Nijmegen, 2006
- Vogler 1998, Christopher, *The Writer's Journey, Mythic Structure for Writers*, Michael Wiese Productions, Studio City, 1998
- Vorhaus 1994, John, *The Comic Toolbox, How to be Funny even if You're Not*, Silman – James Press, Los Angeles, 1994
- Voytilla 1999, Stuart, *Myth and the Movies, Discovering the Mythic Structure of 50 unforgettable Films*, Michael Wiese Productions, Studio City, 1999
- Waldmann 2004, Günter, *Produktiver Umgang mit dem Drama, Eine systematische Einführung in das produktive Verstehen traditioneller und moderner Dramenformen und das Schreiben*, Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler, 2004
- Wandor 2008B, Michelene, *The Art of Writing Drama, Theory and Practice*, Methuen Drama, A&C Black Publishers Limited, London, 2008
- Waters 2010, Steve, *The Secret Life of Plays*, Nick Hern Books, London, 2010
- Wiltshire 2016, Kim, *Writing for Theatre, Creative and critical approaches*, Palgrave Macmillan, London, 2016
- Woolland 2008, Brian, *Pupils as Playwrights, Drama, literacy and playwriting*, Trentham Books, Stoke on Trent, 2008
- Wright 1997, Michael, *Playwriting in Process, Thinking and Working Theatrically*, Heinemann, Portsmouth, NH, 1997
- Wright 2000, Michael, *Playwriting Master Class, The Personality of Process and the Art of Rewriting*, Heinemann, Portsmouth, NH, 2000
- Wright 2005, Michael, *Playwriting at Work and Play, Developmental Programs and Their Processes*, Heinemann, Portsmouth, NH, 2005
- Yeger 1990, Sheila, *The Sound of One Hand Clapping, A Guide For Writing Theatre*, Amber Lane Press, Oxford, 1990
- Zeder & Hancock 2005, Susan & Jim, *Spaces of creation, The creative process of playwriting*, Heinemann, Portsmouth, NH, 2005

SCHRIJVEN

- Altemöller 1998, Eva-Maria, *Schreiben ist Gold, wie Sie zu den Geschichten finden, die Sie immer schon schreiben wollten*, Coppenrath, Münster, 1998
- Alvarez 2005, Al, *The Writer's voice*, Bloomsbury, London, 2005
- Anderson (Ed.) 2006, Linda, *Creative Writing, A Workbook with Readings*, Routledge, Oxfordshire, 2006
- Atwood 2002, Margaret, *Negotiating with the Dead, A Writer on Writing*, Anchor Books/Random House, Inc, New York, 2002
- Barzun 2001 (1975), Jacques, *Simple & Direct, A Rhetoric for Writers*, Harper Collins, New York, 2001 (1975)
- Baudelaire 2004 (1846), Charles, *Wenken voor jonge letterkundigen*, Stichting Voetnoot, Amsterdam, 2004 (1846)
- Bergen 2007, Jennifer, *Archetypes for Writers, Using the Power of your Subconscious*, Michael Wiese Productions, Studio City CA, 2007
- Bennett 2005, Andrew, *The Author*, Routledge, London / New York, 2005
- Bennett 2001 (1995), Hal Zina, *Write from the Heart, Unleashing the Power of Your Creativity*, Nataraj Publishing, Novato California, 2001 (1995)
- Bly 2001, Carol, *Beyond the Writers' Workshop, New ways to write creative nonfiction*, Anchor Books/Random House, Inc, New York, 2001
- Bouma 2010, Mieke, *Storytelling in 12 stappen, Op reis met de held*, Augustus, Antwerpen / Amsterdam, 2010
- Bradbury 1992 (1990), Ray, *Zen in the Art of Writing, Releasing the Creative Genius Within You*, Bantam Books, New York, 1992 (1990)
- Brande 1983 (1934), Dorothea, *Becoming a Writer*, Papermac, London, 1983 (1934)
- Breytenbach 2006 (2005), Breyten, *Intieme vreemde, Een schrijfboek*, Podium, Amsterdam, 2006 (2005)
- Burroway, Stuckey-French & Stuckey-French 2011, Janet, Elizabeth & Ned, *Writing Fiction, A guide to narrative craft*, Longman, Boston, 2011
- Cameron 2001, Julian, *Je leven schrijven, een meditatieve weg tot zelfkennis*, Ankh-Hermes, Deventer, 2001
- Cixous 1991, Hélène, *Coming to Writing and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge, 1991
- Cixous 1993, Hélène, *Three Steps on the Ladder of Writing*, Columbia University Press, New York, 1993
- Chandler 1995, Daniel, *The Act of Writing, A Media Theory Approach*, University of Wales, Aberystwyth, 1995
- Clark 2006, Roy Peter, *Writing Tools, 50 Essential Strategies for Every Writer*, Little, Brown and Company, New York, Boston, London, 2006
- Dawson 2005, Paul, *Creative Writing and the New Humanities*, Routledge, London / New York, 2005
- Dobbelaar 2005, Tanny, *Schrijven met Montaigne*, Ambo, Amsterdam, 2005
- Edgerton 2012, Les, *Finding Your Voice, How to put personality in your writing*, Blue Skies Press, E-book, 2012 (2003)
- Elbow 1973, Peter, *Writing without Teachers*, Oxford University Press, New York, 1973
- Elbow 1998 (1981), Peter, *Writing with Power, Techniques for Mastering the Writing Process*, Oxford University Press, New York, 1998 (1981)
- Elbow 2000, Peter, *Everyone Can Write, Essays Toward a Hopeful Theory of Writing and Teaching Writing*, Oxford University Press, New York / Oxford, 2000
- Englert 2001, Sylvia, *Wörterwerkstatt, Tipps für Jugendliche, die gern schreiben*, Ellermann, Hamburg, 2001

- Frey 2002, James N., *Wie man einen verdammt guten Roman Schreibt*, Emons Verlag, Köln, 2002 (1987)
- Garrand 1997, Timothy, *Writing for Multimedia, Entertaining, Education, Training, Advertising, and the World Wide Web*, Focal Press, Boston, 1997
- Gehrke & Nössler (red.) 2006, Claudia & Regina, *Schreiben, Konkursbuch* Verlag Claudia Gehrke, Tübingen, 2006
- George 2004, Elizabeth, *Write Away, One Novelist's Approach to Fiction and The Writing Life*, Hodder Headline, London, 2004
- Gesing 2015, Fritz, *Kreativ Schreiben, Handwerk und Techniken des Erzählens*, DuMont Buchverlag, Köln, 2015
- Glatzer 2003, Jenna, *Outwitting Writer's Block, and Other Problems of the Pen*, The Lyons Press, Guilford, Connecticut, 2003
- Goldman 2012, Lisa, *The No Rules Handbook for writers, Know the rules so you can break them*, Oberon Books, London, 2012
- Grenville 1990, Kate, *The Writing book, A Workbook for Fiction Writers*, Allen & Unwin, Sydney, 1990
- Hart 2007, Kees 't, *De kunst van het schrijven*, Em. Querido's Uitgeverij BV, Amsterdam, 2007
- Haslinger & Treichel (red.) 2005, Josef & Hans-Ulrich, *Wie werde ich ein verdammt guter Schriftsteller?, Berichte aus der Werkstatt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2005
- Haslinger & Treichel (red.) 2006, Josef & Hans-Ulrich, *Schreiben lernen – Schreiben lehren*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main, 2006
- Hunt & Samson 2006, Celia & Fiona, *Writing, self & reflexivity*, Palgrave MacMillan, Hampshire / New York, 2006
- Jackowska 2003 (1997), Nicki, *Write for life, How to inspire your creative writing*, Continuum Studies in Writing, London New York, 2003 (1997)
- Kasper 2000, Hartmut, *Schule der Autoren, Ein Handbuch für Dicht- und Schreibkunst*, Reclam Verlag Leipzig, Leipzig, 2000
- Koch 2003, Stephen, *Modern Library Writer's Workshop, a Guide to the Craft of Fiction*, The Modern Library, New York, 2003
- Kureishi 2003, Hanif, *Dromen en daden, gedachten over schrijven*, Ambo / Anthos, Amsterdam, 2003
- Loontjens 2013, Jannah, *Mijn leven is mooier dan literatuur, Een kleine filosofie van het schrijverschap*, Ambo, Amsterdam, 2013
- Mayers 2005, Tim, *(Re)Writing Craft, Composition, creative writing, and the future of English studies*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2005
- Mc Gurl 2009, Mark, *The Program Era, Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Harvard University Press, Harvard, 2009
- Morley 2007, David, *The Cambridge Introduction to Creative Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007
- Moxley (ed.) 1989, Joseph M., *Creative Writing in America, Theory and Pedagogy*, National Council of Teachers of English, Illinois, 1989
- Müller 1999, Else, *Wenn die Kraniche Ostwärts ziehen, Haiku-Meditationen und Kreatives Schreiben*, Kösel, München, 1999
- Myers 1996, D.G., *The Elephants Teach, Creative Writing Since 1880*, University of Chicago Press, Chicago, 1996
- Oates 2003, Joyce Carol, *The Faith of a Writer, Life, Craft, Art*, Ecco, Harper Collins Publishers Inc., New York, 2003
- Oliver 1994, Mary, *A Poetry Handbook, A prose guide to understanding and writing poetry*, A Harvest Original Harcourt, Inc, San Diego / New York / London, 1994
- Oost 1995, Heinze, *Hoe schrijf ik een betere scriptie, Een nieuwe methode voor het schrijven van scripties en andere teksten*, Contact, Amsterdam / Antwerpen, 1995

BIBLIOGRAFIE

- Romeno 2004, Tom, *Crafting authentic voice*, Heinemann, Portsmouth, 2004
- Sampson 2009, Fiona, *Poetry Writing*, The Expert Guide, Robert Hale, London, 2009
- Scheidt 2003, Jürgen vom, *Kreatives Schreiben, Texte als Wege zu sich selbst und zu anderen*, S.Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2003 (1989)
- Steel 2003, Alexander, *Writing Fiction*, Gotham Writers' Workshop, Bloomsbury, New York / London, 2003
- Stein 2011 (1995), Sol, *Über das Schreiben*, Zweitausendeins-Taschenbuch, Frankfurt am Main, 2011 (1995)
- Stiller 2010, Louis, *Zelf schrijver worden, 170 schrijftips*, Augustus, Antwerpen / Amsterdam, 2010
- Strand 1998, Clark, *Zaden van een berk; het dichten van haiku en de geestelijke reis*, Elmar, Rijswijk, 1998
- Tomke Wieser 2012, Anita, *Queer Writing, Eine literaturwissenschaftliche Annäherung; Mit ausgewählten Beispielen aus Thomas Meineckes 'Hellblau'*, Zaglossus, Wien, 2012
- Tsujimoto 1988, Joseph I., *Teaching Poetry Writing to Adolescents*, ERIC Clearinghouse on Reading and Communications Skills, Urbana, Illinois, 1988
- Verbogt 2007, Thomas, *Schrijven is ritme*, Augustus, Antwerpen / Amsterdam, 2007
- Vanderslice 2011, Stephanie, *Rethinking Creative Writing, Programs and Practices that Work*, Creative Writing Studies, Wicken, 2011
- Vos 2004, Cor, *IJsberen en zitvlees, schrijvers en dichters over hun schrijfproces*, L.J. Veen, Amsterdam / Antwerpen, 2004
- Wandor 2008A, Michelene, *The author is not dead, merely somewhere else*, Creative Writing reconceived, Palgrave MacMillan, Hampshire / New York, 2008
- Walsh 2005, Pat, *78 reasons why your book may never be published, and 14 reasons why it just might*, Penquin Books, London, 2005
- Weiss 2006, Bobbi JG, *Writing is Acting, How to Improve the Writer's Onpage Performance*, Heinemann, Portsmouth, 2006
- Wiersinga 2006, Pim, *Schrijven: het begin*, Augustus, Antwerpen / Amsterdam, 2006
- Witteveen 2006, Karel, *Creatief schrijven*, Boom Onderwijs, Amsterdam, 2006

THEATERTEKSTEN & DRAMATURGIE

Auslander 2008, Philip, *Theory for Performance Studies, A student's guide*, Routledge, London / New York, 2008

Badiou 2013, Alain, *Rhapsody for the Theatre*, Verso, London / New York, 2013

Balme 2003, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2003

Bayerdörfer 2007, Hans-Peter, *Vom Drama zum Theatertext?, Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Max Niemeyer Verlag (Theatron band 52), Tübingen, 2007

Benke 2002, Dagmar, *Freistil, Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige*, Bastei Lübbe Taschenbücher, Verlagsgruppe Lübbe, Bergisch Gladbach, 2002

Bieber & Leggewie 2004, Christoph & Claus (Hg.), *Interaktivität, Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*, Campus Verlag, Frankfurt / New York, 2004

Birkenhauer 2005, Theresia, *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*, Maeterlinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller, Verlag Vorwerk 8, Berlin, 2005

Birkenhauer 2008, Theresia, *Theater / Theorie, Zwischen Szene und Sprache*, Verlag Vorwerk 8, Berlin, 2008

Blyth & Sellers 2004, Ian & Susan, *Hélène Cixous*, Live Theory, Continuum, New York / London, 2004

Carlson 1992, Marvin, 'Theater and Dialogism', in: Reinelt, Janelle G. & Roach, Joseph R., *Critical Theory and Performance*, p. , University of Michigan Press, Ann Arbor, MI, 1992

Carlson 2009, Marvin, *Speaking in Tongues, Languages at Play in the Theatre*, The University of Michigan Press, Michigan, 2009

Dobnig 2010, Georg, *Das Theaterschaffen René Polleschs im postdramatischen Kontext*, Diplomarbeit Mag.phil.Universität Wien, Wien, 2010

Eke 2015, Norbert Otto, *Das deutsche Drama im Überblick*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2015

Englhart 2013, Andreas, *Das Theater der Gegenwart*, Verlag C.H.Beck, München, 2013

Englhart & Pelka 2014, Andreas & Artur (Hg.), *Junge Stücke, Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2014

Fielitz 2010, Sonja, *Einführung in die anglistisch-amerikanistische Dramenanalyse*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2010

Fischer 1964, E.K., *Das Hörspiel, Form und Funktion*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1964

Geerts 2009, Ronald, 'De tachtigers schrijven', in: *Documenta* jrg. XXVII 2009 nr.2+3 Themanummer Toneelstof III: The Wonder Years, Universiteit Gent, Gent, 2009

Haas 2007, Birgit (Hg.), *Dramanpoetik 2007, Einblicke in die Herstellung des Theatertextes*, Georg Olms Verlag, Hildesheim / Zürich / New York, 2007

Harris 1999, Geraldine, *Staging Femininities, Performance and Performativity*, Manchester University Press, Manchester, 1999

Henke & Middeke, Christoph & Martin (Eds), *Drama and/after Postmodernism*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2007

Hinz & Roselt (Hg.) 2011, Melanie & Jens, *Chaos und Konzept, Proben und Probieren im Theater*, Alexander Verlag, Berlin, 2011

Hochholdinger-Reiterer & Bremgart & Kleiser & Boesch 2015, Beate & Mathias & Christina & Géraldine (Hg.), *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*, Alexander Verlag, Berlin, 2015

Jans 2009, Erwin, 'Tussen dialoog & monoloog; De heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen', in: *Etcetera Tijdschrift voor podiumkunsten* Jaargang 27, nr 116, April 2009, p.3-8, 2009

- Kerkhoven 2002, Marianne van, *Van het kijken en het schrijven, Teksten over theater*, Van Halewyck, Leuven, 2002
- Van Kerkhoven & Nuyens 2012, Marianne van & Aniek, *Listen to the bloody machine, Creating Kris Verdonck's End*, International Theatre & Film Books i.s.m. HKU, Amsterdam / Utrecht, 2012
- Klotz 1999 (1960), Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Carl Hanser Verlag, München, 1999 (1960)
- Kreuder & Bachmann & Pfahl & Volz 2012, Friedemann & Michael & Julia & Dorothea (Hg.), *Theater und Subjektkonstitution*, Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion, Transcript Verlag, Bielefeld, 2012
- Kreuder & Sörgel 2008, Friedemann & Sabine (Hrsg.), *Theater seit den 1990er Jahren, Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen, 2008
- Kunz 2005, Henriette, *"Ich komme von der Sprache her."*, *Das Neue Theater der Elfriede Jelinek und seine Konfrontation mit dem herrschenden Code*, GRIN Verlag für Akademische Texte, Norderstedt, 2005
- LePage 2008, Louise, 'Posthuman Perspectives and Postdramatic Theatre: the Theory and Practice of Hybrid Ontology in Katie Mitchell's *The Waves*', in: *Culture, Language and Representation* vol.VI 2008 p.137-149, 2008
- Leach 2010 (2008), Robert, *Theatre Studies, The basics*, Routledge, London / New York, 2010 (2008)
- Lehmann 1999, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999
- Lehmann 2004A, Hans-Thies, 'Just a word on a page and there is the drama, Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater', in: *Text+Kritik; Theater fürs 21. Jahrhundert* 2004 XI, p. 26-33, 2004
- Lehmann 2004B, Hans-Thies, 'Prä-dramatische und postdramatische Theater-Stimmen, Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance', in: *Kunst-Stimmen; Theater der Zeit Recherchen* 21, p. 40-68, 2004
- Machon 2009, Josephine, *(Syn)aesthetics, Redefining Visceral Performance*, Palgrave MacMillan, London, 2009
- Matzke 2012, Annemarie, *Arbeit am Theater, Eine Diskursgeschichte der Probe*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2012
- Matzke & Weiler & Wortelkamp (Hg.), Annemarie & Christel & Isa, *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*, Alexander Verlag, Berlin / Köln, 2012
- Melrose 2006, Susan, 'Constitutive ambiguities': writing professional or expert performance practices, and the Théâtre du Soleil, Paris', in: Joe Kelleher & Nicholas Ridout (Ed.), *Contemporary Theatres in Europe; A critical compenion*, p.120-136, Routledge, London / New York, 2006
- Moosmann 2012, Daniela, *No characters in my theatre, Staging postdramatic theatre as module for higher education*, HKU Utrecht School of the Arts, Utrecht, 2012
- Nissen-Rizvani 2011, Karin, *Autorenregie, Theater und Texte von Sabine Harbake, Armin Petras / Fritz Kater, Christoph Schlingensief und René Pollesch*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2011
- Nissen-Rizvani 2015, Karin, 'Schreiben als Ereignis', in: Hochholdinger-Reiterer & Bremgart & Kleiser & Boesch 2015, p.115-125, Alexander Verlag, Berlin, 2015
- Orr & Hind 2009, Susan & Claire, 'Space and Place: writing encounters self', in: *Journal of writing in creative practice* 2 (2) 2009 p.133-138, 2009
- Pelka & Tigges 2011, Artur & Stefan (Hg.), *Das Drama nach dem Drama, Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2011
- Poschmann 1997, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theatertext, Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Max Niemeyer Verlag (Theatron band 22), Tübingen, 1997
- Reichl 2008, Veronica, *Sprachkino, Zur Schnittstelle zwischen abstrakter Sprache und Bildlichkeit*, Merz & Solitude, Stuttgart, 2008

- Sandner (ed.) 2002, Wolfgang, *Heiner Goebbels, Komposition als Inszenierung*, Henschel Verlag, Berlin, 2002
- Schalk 2004, Axel, *Das moderne Drama*, Philipp Reclam, Stuttgart, 2004
- Schulz 2009, Kristin, *Attentate auf die Geometrie, Heiner Müllers Schriften der Ausschweifung und Disziplinierung*, Alexander Verlag, Berlin, 2009
- Siccama 2000, Wilma, *Het waarnemend lichaam, Zintuiglijkheid en representatie bij Beckett en Artaud*, Vantilt, Nijmegen, 2000
- Stegemann 2014(2013), Bernd, *Kritik des Theaters, Theater der Zeit*, Berlin, 2014 (2013)
- Storr 2009, Annette, *Regieanweisungen, Beobachtungen zum allmählichen Verschwinden dramatischer Figuren*, Parodos Verlag, Berlin, 2009
- Stricker 2007, Achim, *Text-Raum, Strategien nicht-dramatischer Theatertexte*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2007
- Stroman 1973, Ben, *De Nederlandse Toneelschrijfkunst, Posing tot verklaring van een gemis*, Moussault's Uitgeverij bv / Antwerpen Standaard Uitgeverij, Amsterdam, 1973
- Stucky & Wimmer 2002, Nathan & Cynthia (Ed.), *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville, 2002
- Swyzen & Vanhoutte 2011, Claire & Kurt (Ed.), *De statuut van de tekst in het postdramatische theater*, Research Centre for Visual Poetics, Uitgeverij UPA, Antwerpen, 2011
- Tigges 2008, Stefan (Hg.), *Dramatische Transformationen, Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2008
- Tigges 2009, Stefan (Hg.), *Leibhaftig schreiben, Welten phantasieren*, Berlin, 2009
- Tigges & Pewny & Deutch-Schreiner 2010, Stefan & Katharina & Evelyn, *Zwischenspiele, Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2010
- Wallace et al. 2006, Clare, *Monologues: theatre, performance, subjectivity*, Charles University, Litteraria Pragensia Faculty of Philosophy, Charles University, Praag, 2006
- Worthen 2005, W.B., *Print and the Poetics of Modern Drama*, Cambridge University Press, New York, 2005
- Worthen 2010, W.B., *Drama, Between Poetry And Performance*, Wiley-Blackwell, West Sussex, 2010
- Wunderlich 2001, Heidi, *Dramatis Persona: (Exit), Die Auflösung der dramatischen Figur als produktive Überschreitung*, Logos Verlag, Berlin, 2001
- Zegers 2008, Mart-Jan, *Theatermaken, Pragmatische theorieën*, International Theatre & Film Books i.s.m. HKU, Amsterdam / Utrecht, 2008
- Zonneveld 2009, Loek, *Sterke Stukken, Kleine geschiedenis van het toneelschrijven in Nederland*, Vereniging voor Letterkundigen, Amsterdam, 2009

AUTEURSCHAP

Badiou 2012 (1998), Alain, *Inesthetiek: filosofie, kunst, politiek*, Octavo publicaties, Amsterdam, 2012 (1998)

Burke 2008 (1992), Sean, *The Death and Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008 (1992)

Bertens & Fokkema (red.) 1997, Hans & Douwe, *International Postmodernism, Theory and Literary Practice*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 1997

Christophe 2006A, Nirav, 'Dubbele tong, vurige tong; Over de eigen stemmen van een toneelschrijver', in: *Vooys; tijdschrift voor letteren*, Jaargang 24, september 2006, p.75-88, 2006

Christophe 2006B, Nirav, 'Schreiben als Reaktion – postmoderner Blick auf das Schreiben und die Pädagogik des Schreibens', in: Haslinger/Treichel 2006, pag. 207 - 224, 2006

Fritsch 2005, Werner, 'To sound like yourself', in: Haslinger/Treichel 2005, pag. 48 - 65, 2005

Griffin 2003, Hardy, 'Voice: the sound of a story', in: Steele 2003, pag. 171-195, 2003

Groys 2006, Boris, 'Multiple Authorships', in: Barbara VanderLinden & Elena Filipovic (ed.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennals*, MIT Press, Cambridge, 2006

Jannidis & Lauer & Martinez & Winko (hsg.) 2000, Fotis & Gerhard & Matias & Simone, *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Philipp Reclam jun. Stuttgart, Stuttgart, 2000

Pieters 2004, Jürgen, 'Wie schrijft moet zwijgen. Over de wedergeboorte van de auteur', in: Barthes 2004 (1968), p. 7-30, Historische Uitgeverij, Groningen, 2004

Schulze 2010, Tim, *Versuch der Entwicklung eines Textbegriffs, Die Wiedergeburt des Autors*, GRIN Verlag, Norderstedt, 2010

Schwenk 2011, Jesse, 'The problem of the idea of the author in live performance or Why writing is not a useful metaphor for authorship in live performance', Paper in conference *Authoring Theatre* Central School of Speech and Drama London July 2011, 2011

Shaw 2010, Cathi, 'Writer's Voice: The Gateway to Dialogue', in: *SFU Educational Review*, Volume 4 (2010), p. 4-12, 2010

Woodmansee 2000 (1992), Martha, 'Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität', in: Jannadis & Lauer & Martinez & Winko 2000, p.298-314, Philipp Reclam jun. Stuttgart, Stuttgart, 2000

SCHRIJVERS OVER HUN EIGEN SCHRIJFPROCES

Alphenaar (red.) 1983, Carel, *De goden van het theater, 22 Nederlandse en Vlaamse toneelschrijvers aan het woord*, Harlekijn, Westbroek, 1983

Barthes 2011 (2003), Roland, *The Preparation of the Novel, Lecture Courses and Seminars at the College de France (1978-79 and 1979-1980)*, Columbia University Press, New York, 2011 (2003)

Duras 1993, Marguerite, *Schrijven*, Van Gennep, Amsterdam, 1993

Foreman 1982, Richard, *Warum ich so gute Stücke schreibe*, Merve Verlag, Berlin, 1982

Gerritsen, Esther, *Waarom ik eens stop met toneel-schrijven en waarom ik sommige anderen aanraad hetzelfde te doen*, Het Syndikaat, Amsterdam, z.j.

Handke & Oberender 2014, Peter & Thomas, *Nebeneingang oder Haupteingang?, Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 2014

Jong 2006, Oek de, *De wonderen van de heilbot, Dagboek 1997-2002*, Augustus, Amsterdam / Antwerpen, 2006

Nadas 1993 (1988), Peter, *Terugkeer, Over het schrijven van "Het boek der herinneringen"*, Van Gennep, Amsterdam, 1993 (1988)

MEERSTEMMIGHEID

Akkerman & Admiraal & Simons & Niessen 2006, Sanne & Wilfried & Robert Jan & Theo, *Considering diversity: 'Multivoicedness in International Academic Collaboration'*, in: *Culture & Psychology* Vol.12(4) p.461-485, SAGE Publications, London / Thousands Oaks CA / New Delhi, 2006

Bachtin 2011, Michael M., *Zur Philosophie der Handlung*, Matthes & Seitz, Berlin, 2011

Bakhtin 1986, Mikhail M., 'The Problem of Content, Material and Form in Verbal Artistic Creation', in: *Literaturno-kriticheskie stat'i* 1986, Khudozhestvennaia literatura, Moscow, 1986

Bakhtin 1990, Mikhail M., *Art and Answerability, Early Philosophical Essays by M.M.Bakhtin*, University of Texas Press, Austin, 1990

Bakhtin 2008 (1981), M.M., *The Dialogic Imagination, Four Essays*, University of Texas Press, Austin, 2008 (1981)

Bakhtin 2010 (1979), M.M., *Speech Genres and Other Late Essays*, University of Texas Press, Austin, 2010

Bakhtin 2011 (1984), Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011 (1984)

Berndt & Tonger-Erk 2013, Frauke & Lily, *Intertextualität, Eine Einführung*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2013

Bialostosky 2016, Don, *Mikhail Bakhtin, Rhetoric, Poetics, Dialogics, Rhetoricity*, Parlor Press, Anderson, South Carolina, 2016

Buijs 2007, Jan, 'Innovation Leaders should be Controlled Schizophrenics', in: *Creativity and Innovation Management* Vol.16 No.2 p.203-210, Blackwell Publishing, 2007

Caspers 2011, Jannemieke, 'Het lichaam lozen', in: *Caspers & Christophe* 2011:17-63, IT&FB en HKU, Amsterdam/Utrecht

- Clark 1990, Gregory, *Dialogue, Dialectic, and Conversatron: A Social Perspective on the function of Writing, Studies in Writing and Rhetoric*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1990
- Clarkson 2013 (2009), Carroll, J.M.Coetzee: *Counter-voices*, Palgrave MacMillan, New York, 2013 (2009)
- Cresswell & Baerveldt 2011, James & Cor, 'Bakhtin's realism and embodiment: Towards a revision of the dialogical self', in: *Culture & Psychology* Vol.17(2) p.263-277, SAGE Publications, London, 2011
- Eagleman 2012, David M., *Incognito, The Secret Lives of the Brain*, Vintage Books, New York, 2012
- Ede & Lunsford 1990, Lisa & Andrea, *Singular texts / Plural Authors: Perspectives on Collaborative Writing*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1990
- Emerson 1997, Caryl, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1997
- Erdinast-Vulcan, Daphna, *Between Philosophy and Literature, Bakhtin and the question of the Subject*, Stanford University Press, Stanford California, 2013
- Evans 2008, Fred, *The Multivoiced Body, Society and Communication in the Age of Diversity*, Columbia University Press, New York, 2008
- Falzon 1998, Christopher, *Foucault and Social Dialogue, Beyond fragmentation*, Routledge, London / New York, 1998
- Farmer (ed.) 2009 (1998), Frank, *Landmark Essays on Bakhtin, Rhetoric, and Writing*, Routledge, New York / London, 2009 (1998)
- Farmer 2001, Frank, *Saying & Silence, Listening to Composition with Bakhtin*, Utah State University Press, Logan, Utah, 2001
- Fernyhough 2017 (2016), Charles, *The Voices Within, The history and science of how we talk to ourselves*, Profile Books LTD, London, 2017 (2016)
- Flanagan 2009, Martin, *Bakhtin and the Movies*, Palgrave MacMillan, New York, 2009
- Fong 2006, Christina Ting, 'The effects of emotional ambivalence on creativity', in: *Academy of Management Journal* Vol.49 No.5, p.1016-1030, 2006
- Gedin 2014, Andreas, *I Hear Voices In Everything, Step by Step*, Art Monitor, Gothenburg, 2014 (2011)
- Gendron 2008, Sarah, *Repetition, Difference and Knowledge, in the work of Samuel Beckett, Jacques Derrida and Gilles Deleuze*, Peter Lang Publishing Inc., New York, 2008
- Genette 1972, Gerard, *Narrative Discourse, An Essay in Method*, Cornell UP, Ithaca, 1972
- Hall 2005, Geoff, *Literature in Language Education*, Palgrave MacMillan, New York, 2005
- Hansson 1999, Heidi, 'The double voice of Metaphor: A.S.Byatt's "Morpho Eugenia"', in: www.findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_4_45/ai_61297797/print, Hofstra University, 1999
- Haynes 1995, Deborah J., *Bakhtin and the Visual Arts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995
- Haynes 2013, Deborah J., *Bakhtin Reframed, Interpreting Key Thinkers for the Arts*, I.B.Tauris, London / New York, 2013
- Hermans & Kempen, Hubert & Harry, *The dialogical self: Meaning as movement*, Academic Press, San Diego CA, 1993
- Hermans 2001, Hubert J.M., 'The dialogical self: Toward a theory of personal and cultural positioning', in: *Culture & Psychology* Vol.7 p.243-281, SAGE Publications, London / Thousands Oaks CA / New Delhi, 2001
- Hermans 2006, Hubert J.M., *Dialogo en misverstand, Leven met de toenemende bevolking van onze innerlijke ruimte*, Uitgeverij Nelissen, Soest, 2006
- Holquist 2002, Michael, *Dialogism, Bakhtin and his World*, Routledge, London / New York, 2002
- Holquist 2012, Michael, 'What would Bakhtin do?', lezing in: *Congres Multilingual 2.0* University of Arizona 13 April 2012, 2012

- Janssens & Steyaert 2001, Maddy & Chris, *Meerstemmigheid: organiseren met verschil*, Universitaire pers Leuven & Koninklijke van Gorcum, Leuven, 2001
- Karimova 2012, Gulnara Z., *Bakhtin & Interactivity, A conceptual investigation of advertising communication*, Academica Press, Bethesda / Dublin / Palo Alto, 2012
- Koschmann 1999, Timothy, 'Toward a Dialogic Theory of Learning: Bakhtin's Contribution to Understanding Learning in Settings of Collaboration', in: *Computer Support for Collaborative Learning 1999*, p.308-313, 1999
- Lähteenmäki & Dufva 1998, Mika & Hannele, *Dialogues on Bakhtin, Interdisciplinary Readings*, University Printing House Jyväskylä, Jyväskylä, 1998
- Lodge 1990, David, *After Bakhtin, Essays on fiction and criticism*, Routledge, London / New York, 1990
- Lorda & Zabalbeascoa (ed.) 2012, Clara-Ubaldine & Patrick, *Spaces of Polyphony*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 2012
- Mast 1999, Niels van der, *Woordenwisselingen, Een onderzoek naar de manier waarop schrijvers consensus over beleidsteksten bewerkstelligen*, Thela Thesis, Amsterdam, 1999
- McCaw 2016, Dick, *Bakhtin and Theatre, Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*, Routledge, Oxon, 2016
- Meijers & Hermans (ed.) 2018, Frans & Hubert, *The Dialogic Self Theory, A Multicultural Perspective*, Springer International Publishing, Cham, 2018
- Morris (ed.) 1994, Pam, *The Bakhtin Reader, Selected Writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov*, Arnold Publishers, London, 1994
- Morson & Emerson (ed.) 1989, Gary Saul & Caryl, *Rethinking Bakhtin, Extensions and Challenges*, Northwestern University Press, Evanston Illinois, 1989
- Morson & Emerson 1990, Gary Saul & Caryl, *Mikhail Bakhtin, Creation of a Prosaics*, Stanford University Press, Stanford California, 1990
- Murasov 2001, Jurij, 'The Body in the Sphere of Literacy: Bakhtin, Artaud and Post-Soviet Performance Art', in: *Artmargins* 2001, online available at: www.artmargins.com, 2001
- Oortgijis 2010, Sarah, *Binnenste Buiten, De papillairlijnen van de werkelijkheid*, BA-scriptie 'Writing for Performance' HKU, Utrecht, 2010
- Park-Fuller 1986, Linda M., Voices: 'Bakhtin's Heteroglossia and Polyphony, and the Performance of Narrative Literature', in: *Literature and Performance* 7, no.1 1986, p.1-12, 1986
- Petrucci 2006, Mario, 'Making Voices: Identity, Poeclectics and the Contemporary British Poet', in: *New Writing; The International Journal for Practice and Theory of Creative Writing* Vol.3 No. 1 2006, p.66-78, 2006
- Pollard 2008, Rachel, *Dialogue and Desire, Mikhail Bakhtin and the Linguistic Turn in Psychotherapy*, Karnac Books Ltd, London, 2008
- Renedo 2010, Alicia, 'Polyphony and Polyphasia in Self and Knowledge', in: *Papers on Social Representations* Volume 19 p.12.1-12.21, 2010
- Sabatini 2002, Arthur J. 'The Dialogics of Performance and Pedagogy', in: Stucky & Wimmer 2002, p.191-202, Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville, 2002
- Sasse 2010, Sylvia, *Michail Bachtin, zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 2010
- Schrödl 2012, Jenny, 'Stimm-Maskeraden. Zur Politik der Polyphonie', in: Kreuder & Bachmann & Pfahl & Volz 2012, p.145-158, Transcript Verlag, Bielefeld, 2012
- Shields 2007, Carolyn M., *Bakhtin, Primer*, Peter Lang Publishing, New York, 2007
- Simons 1990, Anton, *Het groteske van de taal, Over het werk van Michail Bachtin*, SUA Amsterdam, Amsterdam, 1990
- Slooten 1992, Johanneke van, 'De meerstemmigheid van Beckett', artikel in: *Bzzletin; literair magazine*, nr. 193, Februari 1992, pag. 37-42, 1992

Stead 2009, Nicola Jayne, *The Anxiety of Feminist Influence, Concepts of Voice in Margaret Atwood and Carol Shields*, PhD-thesis University of Exeter, online, 2009

Todorov 1984, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin, The Dialogic Principle*, Manchester University Press, Manchester, 1984

Waghmare 2011, Panchappa R., 'Mikhail Bakhtin's Dialogism and Intertextuality: A Perspective', in: *Indian Streams Research Journal*, Vol.1 Issue IV, May 2011, 2011

Weir 2006, Anthony, *Albion Unbound, The politics of constructing and conducting theatrical discourse: a dialogical project*, online, preliminary chapter bij PhD-artistic research, 2006

Welch 1993, Nancy, 'One Student's Many Voices: Reading, Writing, and Responding with Bakhtin', in: *Journal of Advanced Composition*, Vol.13, No.2, Fall 1993, p. 493-502, 1993

White & Peters (ed.) 2011, Jayne & Michael, *Bakhtinian Pedagogy, Opportunities and Challenges for Research, Policy and Practice in Education across the Globe*, Peter Lang Publishing Inc., New York, 2011

Young 2001, Jennifer, 'Bakhtin's Polyphonic Novel and the the Polyphonic Potential of David Mamet's *American Buffalo*', in: *Lore; Rhetoric, Writing, Culture*, volume 1, Issue 2 May 2001, online journal San Diego State University, Rhetoric and Writing Studies, 2001

PEDAGOGIE VAN (THEATER)SCHRIJVEN

Bishop & Starkey 2006, Wendy & David, *Keywords in Creative Writing*, Utah State University Press, Utah, 2006

Bray 2001, Errol, *Pathways to Playwriting, in the context of Interplay and other selected playwright development initiatives of the twentieth century*, Interne uitgave James Cooks University, Townsville, 2001

Conway 2015, Kyle Reynolds, *The Gap: Contemporary Playwriting Exercises, why we need them, where they (might) come from, some examples, some test studies, and some analyses*, PhD-thesis Texas Tech University, Texas, 2015

Donnelly (ed.) 2010, Dianne, *Does the Writing Workshop Still Work?*, Multilingual Matters LTD, Bristol / Buffalo, Toronto, 2010

Dawson 2003, Paul, 'Towards a New Poetics in Creative Writing Pedagogy', in: *TEXT Vol. 7* no1 April 2003, Griffith University, South Brisbane Australië, 2003

Elbow 1986, Peter, *Embracing Contraries: Explorations in Learning and Teaching*, Oxford University Press, New York, 1986

Garcia-Romero & Tuan 2013, Anna & Alice, 'Teaching Playwriting in the 21st Century', in: <http://howlround.com/teaching-playwriting-in-the-21st-century>, posted 2 juni 2013, 2013

Gardiner 2016, Paul, 'Playwriting pedagogy and the myth of intrinsic creativity', in: *Research in Drama Education: The Journal of applied Theatre and Performance*, Volume 21, 2016, 2016

Gielen & De Bruyne (eds.) 2012, Pascal & Paul, *Teaching Art in the Neoliberal Realm, Realism versus Cynicism*, Antennae Valiz, Amsterdam, 2012

Halasek 1999, Kay, *A Pedagogy of Possibility, Bakhtinian Perspectives on Composition Studies*, Southern Illinois University Press, Carbondale / Edwardsville, 1999

Harper (Ed.) 2006, Graeme, *Teaching Creative Writing*, Continuum, London / New York, 2006

Flitsos & Medford 2004, Anne L. & Gail S. (Eds.), *Teaching Theatre Today, Pedagogical Views of Theatre in Higher Education*, Palgrave MacMillan, New York, 2007

Groenendijk 2012, Talita, *Observe and explore, empirical studies about learning in creative writing and the visual arts*, University of Amsterdam, Amsterdam, 2012

Leahy (ed.) 2005, Anna, *Power and Identity in the Creative Writing Classroom*, The Authority Project, Multilingual Matters LTD, Clevedon / Buffalo / Toronto, 2005

May 2006, Steve, 'Scriptwriting for Radio', in: Harper (ed.) 2006, p.91-101

Peary & Hunley (Ed.) 2015, Alexandria & Tom C., *Creative Writing Pedagogies for the Twenty-First Century*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2015

Richhardt 2011, Thomas, *Szenisches Schreiben im Unterricht, Minidramen, Szenen, Stücke selber schreiben*, Klett/Kallmeyer, Friedrich Verlag, Seelze, 2011

Ritter & Vanderslice 2007, Kelly & Stephanie, *Can it Really Be Taught?, Resisting Lore in Creative Writing Pedagogy*, Boynton/Cook Publishers, Portsmouth, 2007

Stegner 1980, Wallace, *On the Teaching of Creative Writing, Responses to a series of questions*, University Press of New England, New Hampshire, 1980

Tate, Rupiper & Schick (ed.) 2001, Gary & Amy & Kurt, *A Guide to Composition Pedagogies*, Oxford University Press, New York / Oxford, 2001

Vandermeulen 1995, Carl A., *Imagining a contact zone for writing process pedagogy and cultural studies*, PhD-Dissertation, University of Nebraska – Lincoln, Lincoln, 1995

Vandermeulen 2011, Carl, *Negotiating the Personal in Creative Writing*, Multilingual Matters LTD, Bristol / Tonawanda / Ontario, 2011

Wandor 2006, Michelene, *Drama Queen: preparing to write the text dramatic*, in: HARPER (ed.) 2006, p.80-90

Wright 2004, Michael, *Pedagogy of Playwriting: The Transmutable Classroom*, in: Flitsos & Medford 2004, p.83-103,

Yancey 1998, Kathleen Blake, *Reflection in the Writing Classroom*, Utah State University Press, Logan, 1998

CREATIVITEITSTHEORIE

- Adams 1986 (1974), James L., *Conceptual blockbusting*, Addison-Wesley, New York, 1986 (1974)
- Amabile 1983, Teresa M., *The social psychology of creativity*, Springer-Verlag, New York, 1983
- Amabile 1996, Teresa M., *Creativity in Context, The Social Psychology of Creativity*, Westview Press, Oxford / Colorado, 1996
- Arieti 1976, Silvano, *The Magic Synthesis*, Basic Books, New York, 1976
- Beeftink 2008, Flora, *Time to be Creative?, Self-Regulation of Time in Creative Professions*, Technische Universiteit Eindhoven, Eindhoven, 2008
- Boden 1991 (1990), Margaret, *Creativiteit, Mythen & Mechanismen*, De Haan / Uniboek bv, Houten, 1991 (1990)
- Bono 1999 (1985), Edward de, *Six Thinking Hats*, Little, Brown and Company, Boston / New York / London, 1999 (1985)
- Boon 2014, Wouter, *Defining Creativity, The Art and Science of Great Ideas*, BIS Publishers, Amsterdam, 2014
- Braak 2002, Hans van de, *Ontsnappingskunst, Evolutie van de creatieve geest*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2002
- Briggs 2000, John, *Fire in the Crucible, Understanding the Process of Creative Genius*, Phanes Press, Michigan, 2000
- Bytтеbier & Villings 2009 (2002), Igor & Ramon, *Creativity Today, Tools for a Creative Attitude*, New Shoes Today & BIS, Publishers, Antwerpen / Amsterdam, 2009
- Csikszentmihalyi 2004 (1996), Mihaly, *Creativiteit, Over Flow, schepping en ontdekking*, Boom, Amsterdam, 2004 (1996)
- Csikszentmihalyi 2005 (1990), Mihaly, *Flow, Psychologie van de optimale ervaring*, Boom, Amsterdam, 2005 (1990)
- Claes 1994, Jacques, *Waken bij werkelijkheid, Een vademecum voor creativiteit*, Pelckmans, Kapellen, 1994
- Dacey & Lennon 1998, John S. & Kathleen H., *Understanding Creativity, The Interplay of Biological, Psychological, and Social Factors*, Jossey-Bass, San Fransisco, 1998
- Dervin 1990, Daniel, *Creativity and Culture, A Psychoanalytic Study of the Creative Process in the Arts, Sciences, and Culture*, Associated University Presses, Inc, London/Toronto, 1990
- Dresden 1987, S., *Wat is creativiteit?, Een essay*, Meulenhoff, Amsterdam, 1987
- Dijk 1996, Hans van, *Divine Madness?, Het creatieve proces*, Doctoraalcriptie Klinische Psychologie Universiteit van Amsterdam, Amsterdam, 1996
- Gardner 1996 (1993), Howard, *So genial wie Einstein, Schlüssel zum kreativen Denken*, Klett-Cott, Stuttgart, 1996 (1993)
- Gelb 2004 (1998), Michael J., *Denken als Leonardo da Vinci, De zeven stappen naar een dagelijkse genialiteit*, De Kern, De Fontein bv, Baarn, 2004 (1998)
- Hathaway 2009, Phillip, *The Psychological Elegance of Talent*, Hardcastle Publishing, New York, 2009
- Jacobs 2007, Dany, *Adding Values, The cultural side of Innovation; including creativity and the economy*, ArtEZ Press Arnhem, Arnhem, 2007
- Kelley & Kelley 2013, Tom & David, *Creative Confidence, Unleashing the Creative Potential Within Us All*, Crown Publishing Group, New York, 2013
- Koestler 1989 (1964), Arthur, *The Act of Creation*, Arkana, London, 1989 (1964)
- Lovink & Rossiter 2007, Geert & Ned, *My Creativity Reader, A critique of creative industries, Institute of Network Cultures*, Amsterdam, 2007
- Lubart 2001, T.I., 'Models of the creative process: past, present and future', in: *Creativity Research Journal*, 13 (3-4), p.295-308, 2001

- Menke & Rebentisch (hsg) 2012 (2010), Christophe & Juliane, *Kreation & Depression, Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2012 (2010)
- Nicholson 2005, Helen, *Applied Theatre, The gift of theatre*, Palgrave Macmillan, New York, 2005
- Oech 1983, Roger von, *A whack on the side of the head*, Warner, New York, 1983
- Ogle 2008, Richard, *Smart World, Breakthrough Creativity and the New Science of Ideas*, Cyan Communications Limited, London, 2008 (2007)
- Paulus & Nijstad (ed.) 2003, Paul B. & Bernard A., *Group Creativity, Innovation through Collaboration*, Oxford University Press, New York, 2003
- Pink 2005, Daniel H., *A Whole New Mind, Why Right-Brainers Will Rull the Future*, Riverhead Books, New York, 2005
- Pinkert & Scheller 2009, Ute & Ingo, 'Das Phasenmodell', in: *ARTuS; Kunst unseren Schulen*, pag. 33-39, Schibri-Verlag, Berlin / Strasburg, 2009
- Polet 1996 (1993), Sybren, *De creatieve factor, Kleine kritiek der creatieve (on)rede*, Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1996 (1993)
- Pope 2005, Rob, *Creativity, Theory, History, Practice*, Routledge, Taylor & Francis Group, London / New York, 2005
- Rajneesh 2003 (1999), Osho, *Creativiteit, Je eigen kracht beleven*, Osho Publicaties, Amsterdam, 2003 (1999)
- Reckwitz 2013 (2012), Andreas, *Die Erfindung der Kreativität, Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 2013 (2012)
- Rietzschel 2005, Eric, *From Quantity to Quality, Cognitive, motivational and social aspects of creative idea generation and selection*, Proefschrift, Universiteit Utrecht, 2005
- Rothenberg 1990, Albert, *Creativity & Madness, New Findings and Old Stereotypes*, John Hopkins University Press, Baltimor / London, 1990
- Rothenberg & Hausman (ed.) 1996 (1976), Albert & Carl R., *The Creativity Question*, Duke University Press, Durham, 1996 (1976)
- Sawyer 2007, Keith, *Group Genius, The Creative Power of Collaboration*, Basic Books Perseus Books Group, New York, 2007
- Sawyer 2012 (2006), Keith, *Explaining Creativity, The Science of Human Innovation*, Oxford University Press, Oxford, 2012 (2006)
- Sawyer 2013, Keith, *Zigzag, The surprising path to greater creativity*, Jossey – Bass, San Fransisco, 2013
- Singer 2011, Irving, *Modes of Creativity, Philosophical Perspectives*, The MIT Press, Cambridge / London, 2011
- Sternberg 2006 (1999), Robert J. (ed.), *Handbook of Creativity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999
- Tassoul 2005, Marc, *Creative Facilitation, A Delft approach*, VSSD, Delft, 2005
- Torrance 1974, Ellis Paul, *Torrance Tests of Creative thinking*, Personel Press, Lexington, 1974
- Wallas 1926, Graham, *The Art of Thought*, Franklin Watt, New York, 1926
- Weisberg 2006, Robert W., *Creativity, Understanding Innovation in Problem Solving, Science, Invention, and the Arts*, John Wiley & Sons Inc., Hoboken New Jersey, 2006
- Winsemius, A.C., *Creativiteit, Persoon, Proces, Produkt, Omgeving & Taak*, Doctoraalcriptie Sociale Psychologie Universiteit van Amsterdam, Amsterdam
- Zeder 2005, Suzan, *Spaces of creation, The creative process of playwriting*, Heinemann, Portsmouth, 2005

DIVERSEN

- Ankersmit 2005, Frank, *Sublime Historical Experience*, Stanford University Press, Stanford California, 2005
- Auslander 2008, Philip, *Theory for Performance Studies, A Student's Guide*, Routledge, London / New York, 2008
- Badiou 2006, Alain, *Deleuze, Het geroep van het zijn*, Klement / Pelckmans, Kampen, 2006 (1997)
- Barthes 1966, Roland, 'An introduction to the structural analysis of narrative', in: *New Literary History* nr. 6 1966, p.237-272, 1966
- Barthes 1986 (1973), Roland, *Het plezier van de tekst*, SUN, Nijmegen, 1986 (1973)
- Barthes 2004 (1968), Roland, *Het werkelijkheidseffect*, Historische Uitgeverij, Groningen, 2004
- Bell 2006, Jeffrey A., *Philosophy at the edge of chaos, Gilles Deleuze and the philosophy of difference*, University of Toronto Press, Toronto / Buffalo / London, 2006
- Boer 2012 (2004), Jan den, *Tantra, Het verlangen naar verbinding*, Uitgeverij Synthese, Rotterdam, 2012 (2004)
- Bogue 2004, Ronald, *Deleuze's Wake, Tributes and Tributaries*, State University of New York Press, New York, 2004
- Bolle 1981, Eric, *Macht en verlangen, Nietzsche en het denken van Foucault, Deleuze en Guattari*, Socialistische Uitgeverij Nijmegen, Nijmegen, 1981
- Bolle 1985, Eric, *Afscheid van wat nooit geweest is*, Uitgeverij Konstapel, Groningen, 1985
- Bor 2011, Jan, *Een (nieuwe) geschiedenis van de filosofie*, Bert Bakker, Amsterdam, 2011
- Bos 2013, Jacques, *Het ongrijpbare zelf*, Bert Bakker, Amsterdam, 2013
- Claes 2011, Paul, *Echo's echo's, De kunst van de allusie*, Vantilt, Nijmegen, 2011
- Cull (ed.) 2009, Laura, *Deleuze and Performance*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011 (2009)
- Cull 2012, Laura, *Theatres of Immanence, Deleuze and the Ethics of Performance*, Palgrave MacMillan, New York, 2002
- Deleuze 1968, Gilles, *Differenz und Wiederholung*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2007 (1968)
- Deleuze 1969, Gilles, *The Logic of Sense*, Columbia University Press, New York, 1990
- Deleuze 1980, Gilles, *Kleine Schriften*, Merve Verlag Berlin, Berlin, 1980
- Deleuze 1993, Gilles, *Kritik und Klinik, Aesthetica*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000 (1993)
- Deleuze 2001, Gilles, *Two Regimes of Madness, Texts and Interviews 1975-1995*, Semiotext(e), Los Angeles / New York, 2007 (2001)
- Deleuze 2002, Gilles, *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*, Semiotext(e), Los Angeles / New York, 2004 (2002)
- Deleuze 2015 (1993), Gilles, *Kritisch en klinisch, Essays over literatuur en filosofie*, Octavo publicaties, Amsterdam, 2015 (1993)
- Deleuze & Guattari 1988 (1976), Gilles & Félix, *Rizoom, Een inleiding*, Uitgeverij Rizoom, Utrecht, 1988 (1976)
- Deleuze & Guattari 1980, Gilles & Félix, *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie*, Merve Verlag Berlin, Berlin, 1992 (1980)
- Deleuze & Foucault 1977, Gilles & Michel, *Der Faden ist gerissen*, Merve Verlag Berlin, Berlin, 1977
- Derrida 1995 (1993), Jacques, *On the Name*, Stanford University Press, Stanford, 1995 (1993)
- Derrida 2004 (1967), Jacques, *Writing and Difference*, Routledge Classics, London / New York, 2004 (1967)
- Derrida & Kittler 2000, Jacques & Friedrich, *Nietzsche – Politik des Eigennamens, Wie man abschafft, wovon man spricht*, Merve Verlag, Berlin, 2000

- Dolphijn 2012, Rick, Het Ontsnappende Lichaam; Deleuzes lichaamlijkheid vanuit de filosofie en de kunsten', in: *Filosofie* jrg.22 nr.3 mei/juni 2012 p.12-17, 2012
- Doorman 2004, Maarten, *De romantische orde*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam, 2004
- Doorman & Pott 2014 (2000), Maarten & Heleen, *Filosofen van deze tijd*, Prometheus / Bert Bakker, Amsterdam, 2014 (2000)
- Dörr & Hübner 2017, Henny & Falk, *If you are not there, where are you?, Mapping the Experience of Absence Seizures Through Art*, International Theatre & Flim Books ism HKU, Amsterdam / Utrecht, 2017
- Ervedosa 2008, Clara, "Vor den Kopf Stossen", *Das Komische als Schock im Werk Thomas Bernhards*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2008
- Gielen 2008, Pascal, *Het gemurmel van de artistieke Menigte, Over kunst en Post-Fordisme*, Fontys Hogescholen, Tilburg, 2008
- Hayes 1996, John, *A New Framework for Understanding Cognition and Affect in Writing*, Pittsburg, 1996
- Hayes & Flower 1980, John & Linda, Identifying the organization of writing processes', in: L.Gregg & E. Steinberg (ed.), *Cognitive processes in Writing; An interdisciplinary approach*, Hillsdale, NJ 1980, 1980
- Leven & Van Rooden & Schuilenberg & Van Tuinen 2011 (red.), Bram & Aukje & Marc & Sjoerd, *De nieuwe Franse filosofie, Denkers en thema's voor de 21e eeuw*, Boom, Amsterdam, 2011
- Ijsseling 2015, Samuel, *De tijd, het schrift, het verschil*, Filosofisch testament, Polis / Klement, Antwerpen / Zoetermeer, 2015
- Janssen 1991, Daniël, 'Schrijven en schrijfprocessen', in: *Schrijven aan beleidsnota's*, Groningen 1991, p.13-41, 1991
- Johnston 1998, John, *Information Multiplicity, American Fiction in the Age of Media Saturation*, John Hopkins University Press, Baltimore / London, 1998
- Jonker 2006, Ed, *De geesteswetenschappelijke carroussel, Een nieuwe ronde in het debat over wetenschap, cultuur en politiek*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006
- Kellogg 2006, Ronald T., 'Profesional Writing Expertise', in: Ed.K.Anders Ericsson, et al, *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006
- Krause 2011, Ralf, Deleuze, *Die Differenz im Denken*, Parodos Verlag, Berlin, 2011
- Nietzsche 1978 (1969), Friedrich, *Ecce Homo, Hoe iemand wordt, wat hij is*, Arbeiderspers, Amsterdam, 1978 (1969)
- O'Sullivan 2007 (2006), Simon, *Art Encounters Deleuze and Guattari, Thought Beyond Representation*, Palgrave MacMillan, Hampshire / New York, 2007 (2006)
- Ott 2005, Michela, Gilles Deleuze, *Zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 2005
- Parr 2007 (2005), Adrian (ed), *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007 (2005)
- Peters 2009, Gary, *The Philosophy of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago, 2009
- Pisters 2001, Patricia (ed.), *Micropolitics of Media Culture, Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2001
- Raessens 2001, Joost, *Filosofie en film, Vivre la différence; Deleuze en de cinematografische moderniteit*, Damon, Budel, 2001
- Reckwitz 2012 a (2008), Andreas, *Subjekt*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2012 (2008)
- Reckwitz 2012 b (2006), Andreas, *Das hybride Subjekt, Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Velbrück Wissenschaft, Stuttgart, 2012 (2006)
- Reiche & Romanos & Szymanski & Jogler (Hg.) 2011, Ruth & Iris & Berenika, *Transformationen in den Künsten, Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2011

BIBLIOGRAFIE

Romein & Schulenberg & Van Tuinen (red.) 2009,
Ed & Marc & Sjoerd, *Deleuze Compendium*, Boom,
Amsterdam, 2009

Roy 2003, Kaustuv, *Teachers in Nomadic Spaces*,
Deleuze and Curriculum, Peter Lang Publishing Inc.,
New York, 2003

Semetsky 2006, Inna, *Deleuze, Education and
Becoming*, Sense Publishers, Rotterdam / Taipei, 2006

Sennett 2008, Richard, *De ambachtsman, De mens
als maker*, J.M.Meulenhoff bv, Amsterdam, 2008

Sloterdijk 2010, Peter, *Scheintod im Denken*,
Von Philosophie und Wissenschaft als Übung,
Suhrkamp Verlag, Berlin, 2010

Sloterdijk 2011, Peter, *Je moet je leven veranderen*,
Over antropotechniek, Boom, Amsterdam, 2011

Sontag 2002 (2001), Susan, *Waar de nadruk ligt*,
Bezige Bij, Amsterdam, 2002

Spielmann 2010, Yvonne, *Hybridkultur*, Suhrkamp
Verlag, Berlin, 2010

Stingelin 2000, Martin, *Das Netzwerk von Deleuze*,
Immanenz im Internet und auf Video, Merve Verlag
Berlin, Berlin, 2000

Stivale 2008, Charles J., Gilles *Deleuze's ABCs*,
The Folds of Friendship, The Johns Hopkins University
Press Baltimore, Baltimore, 2008

Sutton & Martin-Jones 2008, Damian & David,
Deleuze Reframed, A Guide for the Art Student,
Palgrave MacMillan, New York, 2008

Teschke 2008, Henning, *Sprünge der Differenz*,
Literatur und Philosophie bei Deleuze, Matthes & Seitz
Berlin, Berlin, 2008

Veenstra 2009, Timen Jan, *Binding met de multipliciteit*,
*Representatie van de werkelijkheid middels het
moment*, BA-scriptie School of Writing HKU interne
publicatie, Utrecht, 2009

Namenregister

- Abdollah, Kader 44
 Abrams, M.H. 175
 Adams, James 228-229
 Admiraal, Wilfried 61, 71, 83, 225, 321
 Aeschylus 184
 Akkerman, Sanne 61, 71, 83, 225, 321
 Albee, Edward 80
 Almaas, H. 311
 Amabile, Teresa 229
 Ankersmit, Frank 234-235
 Aquino, Thomas van 216
 Arendt, Hannah 223
 Arieti, Silvano 308-309
 Aristoteles 30, 57, 115, 119
 Aronowitz, Mason 55
 Artaud, Antonin 7, 19, 39, 235, 253, 267, 277-281, 283, 351, 359, 375, 378
 Atwood, Margaret 217, 233, 235, 362, 369-371
 Augustinus 215

 B, Ali 230
 Bachmann, Michael 195
 Badiou, Alain 131-133, 138-139, 263, 298-299
 Baerveldt, Cor 87, 224-225, 247, 278-279
 Baker, Mark 183
 Bakhtin, Mikhail overal
 Bakunin 265
 Bal, Mieke 97
 Balme, Christopher 18-19, 140-141, 153
 Balzac, Honoré de 40
 Barthes, Roland 19, 37-38, 40, 42, 46-48, 81-82, 105, 112, 127, 176, 233-234, 273-274, 278-279, 317, 357, 360-361
 Bauman, Zygmunt 9
 Bayerdörfer, Hans-Peter 15, 109, 158-159
 Beckett, Samuel 11, 17, 35, 43, 48, 90, 130, 145, 154, 189, 194, 200, 223, 234-237, 267, 273, 289, 299
 Beeck, Griet op de 74-75
 Behrens, Alfred 368
 Benjamin, Walter 316
 Benke, Dagmar 264-265
 Bennett, Andrew 177
 Bennett, Hal Zina 310
 Benveniste, Émile 66
 Berg, Magne van den 126
 Berg, Marjolijn van den 127, 253
 Berg, van den, H. 213
 Berger, Lex 293
 Berkelson, Sara 231
 Berlin, James 343, 345
 Bernhard, Thomas 5, 11, 36, 40, 61, 84-85, 102, 107, 147, 153-155, 162, 166, 170, 182, 187, 189, 191, 265-266, 269
 Bertens, Hans 71, 85
 Beukenkamp, Ger 30, 299
 Beuys, Joseph 267
 Bieber, Christoph 361
 Bildhauer, Katherina 252-253
 Bilwet, Agentur 256
 Birkenhauer, Theresia 14-15, 91, 94, 144, 152-153, 169, 193, 199
 Bishop, Claire 78-79
 Bishop, Wendy 42-43, 105, 125, 257-259, 343, 369
 Blake, William 38
 Blattès, ?? 15
 Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth 170-171
 Blok, Sarah 293
 Bloom, Harold 269, 301
 Bloom, Paul 383
 Blyth, Ian 89, 149, 281, 373
 Boer, Lodewijk de 124
 Boesch, Géraldine 125, 257, 271, 293
 Bogard, Humphrey 58
 Bokhoven, Cocky van 241, 243
 Bolle, Eric 277
 Bon, Louis 256
 Bonaventura 175
 Bono, Eduard de 228-229
 Booth, Wayne 57, 63
 Bor, Jan 360
 Borges, Jorge Luis 234
 Bos, Jacques 215
 Bos, Rik van den 271
 Bosch, Ko van den 125, 127
 Boutellier, Annelies 261
 Brande, Dorothea 37
 Braudel, Fernand 256
 Bray, Errol 348
 Brecht, Bertolt 21, 97-98, 149, 183-184
 Bremgartner, Mathias 125, 257, 271, 293
 Brian, Crystal 29, 31, 263, 279, 349, 359
 Broeck, Walter van den 185
 Broich, Ulrich 70
 Brown, Byron 310
 Bruyne, Paul 339, 341, 347, 351
 Büchner, Georg 264-265
 Buckland, Warren 264-265
 Buijs, Jan 231
 Butler, Judith 222-223, 247
 Buuck, David 119

 Cameron, Julian 311
 Canetti, Elias 145
 Capteyn, Willem 171, 296-298
 Carlson, Marvin 24-25, 94-95, 133-135, 184-185, 193
 Caspers, Jannemieke 123, 153, 163, 293, 367
 Cassiers, Guy 116, 287
 Castagno, Paul 24-25, 28-29, 94-95, 161, 186, 191, 213, 274-275, 323, 335, 337
 Cerutti, Willemijn 294
 Chaldoen, Ibn 355
 Chomsky, Noam 183
 Christophe, Nirav 18, 29, 55, 57, 85, 87, 89, 123, 125, 127, 140, 143, 153, 163, 187, 227, 229, 237, 243, 253, 261, 271, 275, 289, 293, 301, 367
 Cixous, Hélène 89, 148-149, 237, 258, 280, 291, 353, 356-357, 359, 363, 368, 372
 Claes, Paul 185, 188-189
 Clark, Gregory 63
 Clarke, Alissa 312
 Clarkson, Carroll 43, 69, 105, 247, 299, 313, 315
 Claudel, Paul 138
 Claus, Hugo 130-131, 142, 155, 206
 Cleese, John 79
 Cocker, Emma 299, 313
 Coetzee, J. M. 42-43, 65, 68-69, 105, 218, 246, 299, 313, 362
 Cohen, Jonathan 219

- Coleridge, Samuel 36
 Conway, Kyle Reynolds 336-337, 339
 Cooper, Tommy 283
 Corneille, Pierre 184
 Couzijn, M. 213
 Cresswell, James 87, 224-225, 247, 278-279
 Crichton, Charles 79
 Crimp, Martin 17, 198, 201
 Csikszentmihalyi, Mihaly 27, 229, 231, 338-339
- Daudet, Alphonse 236
 Dawson, Paul 35, 37, 41-43, 59, 143, 283
 Declair, Jan 109
 Decorte, Jan 174, 275
 Dehaene, Stanislas 183
 Deichsel, Wolfgang 289
 Deleuze, Gilles 43, 48, 80-81, 160, 213, 232-234, 275, 280, 315, 317-318, 320-321, 351, 359, 363
 Delpeut, Thibaud 119, 199
 Dennett, Daniel 215
 Dennis, Rea 279, 313
 Derrida, Jacques 38-39, 43-44, 48, 56, 76, 134-135, 160-161, 206, 212, 234-235, 271-273, 283, 313
 Descartes, René 215-216
 Dewey, John 221
 Dickens, Charles 38
 Diedrichsen, Diedrich 168-169
 Dolphijn, Rick 280-281
 Doorman, Maarten 67, 69, 71, 189, 227, 247, 253, 317
 Dörr, Henny 295
 Dorst, Tankred 130
 Dostojvsky, F. M. 57, 79, 82, 85, 96, 99, 101, 215, 236
 Downs, William Missouri 237
 Dries, Luk van den 21, 147, 163, 174, 279
 Ducrot, Oswald 60-62, 105
 Düffel, John van 28-29, 336-337
 Dylan, Bob 37
- Eagleman, David M. 27, 218-219, 212, 227, 229-230, 237, 245-246, 259, 307-309
 Eco, Umberto 66-67
 Ede, Lisa 176
 Edwards, Betty 269
 Egri, Lajos 30, 346
- Eick, Dennis 29, 335, 355
 Eke, Norbert Otto 111, 115, 119, 314
 Elbow, Peter 39, 51-52, 310, 351, 359-360, 362, 365, 367
 Eliot, T.S. 38, 40, 105, 217
 Emerson, Caryl 10-11, 57, 59, 63-65, 75-76, 80-83, 87, 95, 97-99, 101, 189, 199, 215, 265
 Enghart, Andreas 109, 111, 116-119, 141, 157, 159, 163-165
 Ervedosa, Clara 55, 57, 65, 84-85, 87, 166-167, 170-171, 265-267
 Esslin, Martin 235
 Etchells, Tim 270
 Euba, Femi 228-229
 Euripides 126, 184, 201
 Evans, Fred 23, 50-51, 53, 56-57, 66, 79, 92, 95, 105, 158-159, 197, 239, 247, 249, 271, 315, 321
- Fabre, Jan 161
 Faigley, Lester 240
 Farmer, Frank 61, 63, 69, 73, 75, 83, 93, 263, 273, 311
 Fassbinder, Rainer Werner 100
 Faulkner, William 184
 Feld, Paul 292-293
 Fernyhough, Charles 218-219, 223, 230-231, 239, 244-245
 Fischer-Lichte, Erika 16-17, 132
 Flanagan, Martin 55, 95
 Flotsos, Anne L. 29, 235
 Flower, Linda 6, 26-27, 31, 96, 239-241, 243-245, 247-250, 309, 315-316, 313, 342, 345, 366
 Fo, Dario 116, 142
 Fokkema, Douwe 71, 85
 Foucault, Michel 82, 221, 266
 Freeman, John 15, 24-25, 121, 125, 131, 169, 173, 351, 369
 Freitag, Gustav 346
 Freriks, Kester 109
 Freud, Sigmund 81, 155, 218, 219
 Friedman, Julian 237, 288-289
- Galeano, Eduardo 256
 Garcia-Romero, Anna 335, 337
 Gardener, Daniel 71
 Gardiner, Paul 345, 352-353
 Gardner, Howard 308
 Geerlings, Erik-Ward 291
 Geerts, Ronald 116-117, 133, 135-137
- Gellner, Ernest 183
 Gendron, Sarah 43, 48-49, 213, 233, 235
 Genette, Gerard 41, 105
 Gente, Peter 363
 Georgaca, Eugenie 189
 Gerritsen, Esther 102, 142, 254-255
 Geys, Rita 185
 Gielen, Pascal 77, 339, 341, 347, 351
 Godard, Jean-Luc 318
 Goebbels, Heiner 16-17, 25, 145-146, 154, 184
 Goethe, Johan Wolfgang von 38, 109, 142, 226-227, 256
 Goetz, Rainald 189
 Gogh, Mirjam van 293
 Gogh, Vincent van 277
 Goldman, Daniela 91
 Goldman, Lisa 357
 Gombrowicz, Witold 80
 Gordimer, Nadine 216
 Gouda, Eva 253
 Graaf, Rob de 25, 147, 169
 Graef, Peter de 290-291
 Grahams, Fiona 59
 Gregg, Lee W. 27
 Grenville, Kate 39
 Groenendijk, Talita 285, 366-367
 Groenewoud, Raymond van het 219
 Groys, Boris 254, 295
 Guattari, Félix 232, 315, 351
- Haas, Birgit 18-19, 21, 110-111, 193, 291
 Haaster, Bart van 221
 Hafiz 4, 7, 333, 357
 Hagoort, Giep 293
 Halasek, Kay 55, 67, 69, 72-73, 75, 95, 342-345
 Hall, Geoff 67, 77, 167
 Hancock, James 228-229, 269
 Handke, Peter 346
 Harbeke, Sabine 124, 169, 257, 271
 Harper, Graeme 346-347
 Harris, Geraldine 353
 Hart, Kees 't 62-63, 137, 167
 Haslinger, Josef 57, 243
 Hayes, John 6, 26-27, 31, 96, 239-241, 243-245, 247-250, 307-309, 315-316, 331, 342, 345, 366
 Hayman, Ronald 131
 Haynes, Deborah 32-33, 55, 64-65, 88-89, 95, 181, 199, 319

- Hebbel, Friedrich 200
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 54, 56-57
 Heidegger, Martin 221
 Heijden, A.F.Th. van der 235-236
 Helmer, Tom 163, 257
 Hendricx, Frans 13, 324
 Hermans, Hubert 51, 71, 95, 224-225, 238, 245-246, 278, 321
 Herrick, Tim 161
 Herrington, Joan 29, 31, 263, 279, 349, 359
 Herrmann, Max 140-141,
 Hertmans, Stefan 109, 116, 174-175, 200-201, 272-273, 339-341, 347-348, 350-351
 Herzberg, Judith 142, 147
 Heywood, J.C. 185
 Hind, Claire 59, 279, 299, 312-313
 Hinrichs, Fabian 364
 Hirschkop, Ken 55
 Hochholdinger-Reiterer, Beate 125
 Hofstede, Rokus 47, 357
 Hölderlin, Friedrich 201
 Holquist, Michael 55, 65, 67, 160, 178, 182-183, 365
 Houts, George van 190
 Hove, Ivo van 163
 How, Tina 262, 358
 Huarte, Juan 355
 Hübner, Falk 295
 Hume, David 216
 Hunley, Tom C. 301
 Hunt, Celia 9, 39, 44-45, 48-49, 73, 75, 92, 105, 217, 307, 362, 369, 371
 Husserl, Edmund 56
 Huysmans, Joris-Karl 185

 Ibsen, Henrik 153
 Iglesias, Marc 330
 IJsseling, Samuel 220-221, 312-313
 Ingarden, Roman 140, 152-153
 Italie, Jean-Claude van 131
 Ivanic, Roz 51-52, 70

 Jacobs, Lore 13, 324
 Janaszek-Ivanickova, Halina 85
 Jannidis, Fotis 47
 Jans, Erwin 14, 17, 19, 25, 109, 121-123
 Janssen, Hein 191
 Janssens, Maddy 95, 231, 233
 Jaumiaux, Cathérine 184

 Jelinek, Elfriede 140, 142, 206, 292
 Johnson, Mark 244
 Johnson, Samuel 175
 Jong, Oek de 264-265

 Kafka, Franz 145, 237
 Kahneman, Daniel 183
 Kane, Sarah 16, 91, 116, 119, 126, 153, 194, 198-199
 Kariakin, Yuri 99
 Karimova, Gulnara 55, 248-249
 Karschnia, Alexander 255-256
 Kashdan, Todd 310
 Kater, Fritz 25, 124, 169
 Keats, John 38
 Keim, Katharina 327
 Kellogg, Ronald T. 241
 Kempen, Harry 238
 Kerkhoven, Marianne van 13-15, 109, 201, 267, 322, 324-325, 328
 King, Stephen 236
 Kipling, Rudyard 227
 Klamer, Ronald 129
 Kleiser, Christina 125, 257, 271, 293
 Kline, Kevin 79
 Klotz, Volker 193
 Kluge, Alexander 324
 Kolesch, Doris 278
 Kooke, Sandra 77
 Koomen, Theo 376
 Koschmann, Timothy 67
 Krause, Ralf 321
 Kreuder, Friedemann 195, 258-259
 Kristeva, Julia 9, 69, 71, 100, 115, 186, 188, 195-196, 246, 252-253, 316-317, 370
 Kureishi, Hanif 40-41, 236-237, 239, 311, 362-363
 Kushner, Tony 148-151
 Kuyl, Ivo 77, 166-167, 196-197, 304-305

 Lacan, Jacques 69, 155
 Lachmann, Renate 186-187
 Ladinsky, Daniel 333
 Lakoff, George 244
 Lanoye, Tom 18, 22-23, 62, 121, 137, 163, 165, 274-275, 288
 Laporte, Roger 134
 Latour, Bruno 160
 Lauer, Gerhard 47
 Lazaroms, Maud 162, 367

 Leach, Robert 90-91, 112-113, 125, 137, 198-199
 Leggewie, Claus 361
 Lehmann, Hans-Thies 14-17, 19, 21, 23, 48, 52-53, 95, 113-115, 119, 132-133, 137, 143-145, 163, 183-185, 196-197, 201, 206-207, 275, 280-281, 304-305
 Leiman, M. 189
 Lennord, John 169
 Leopold, Jan Hendrik 79
 LePage, Louise 279, 281, 305
 Leysen, Johan 13, 154, 322, 325, 328, 330
 Lodge, David 94-95
 Loher, Dea 163
 Loontjes, Janna 80
 Lorda, Clara-Ubaldine 183
 Lotman, Yuri 82-83
 Lubart, Todd 227
 Luckhurst, Mary 169
 Lunachersky, A. V. 96
 Lunsford, Andrea 63, 176-177
 Luxemburg, Jan van 97
 Lynn, Victoria 273

 Machon, Josephine 83, 87, 115, 119, 246-247, 266-267, 316-317, 320-321, 353
 Majoor, Désirée 11
 Malaparte, Curzio 324
 Mamet, David 36
 Man, Paul de 67
 Marthaler, Christoph 159
 Martin, Jean-Clet 363
 Martinez, Matias 47
 Marx, Karl 81, 150
 Mast, Niels van der 61, 213
 Maupassant, Guy de 236
 McCaw, Dick 41, 55, 65, 86-87, 94-95, 99, 273, 275
 McClure, Sam 219
 McKee, Robert 130-131, 271
 Medford, Gail S. 29, 335
 Meijers, Frans 225
 Mellon, Carnegie 308-309
 Melrose, Andrew 300
 Melrose, Susan 362-363
 Merleau-Ponty, Maurice 239
 Meyer, Herman 185
 Middendorf, Marilyn 59, 61
 Mitchell, Katie 201

Mnouschkine, Ariane 258, 291
 Mol, Arie de 265
 Molière 122, 138
 Montaigne, Michel de 226-227
 Moosmann, Daniela 11, 25, 45, 79,
 122-123, 145, 169, 241, 255, 283,
 293, 303
 Morley, David 46-47, 235-237, 273,
 311, 354-355, 359, 362-363
 Morris, Pam 55, 89
 Morson, Gary Saul 10-11, 57, 63-65,
 75-76, 80-83, 97, 101, 189, 198-199,
 215, 265
 Mozart, Wolfgang Amadeus 141
 Mozes 168
 Müller, Else 227
 Müller, Heiner 22, 77, 86, 135,
 145, 147, 163, 166, 174, 184, 193,
 199, 262, 267, 278-279, 317, 327,
 357, 359
 Murasov, Jurij 97-99, 281

 Nasr, Ramsey 136, 165, 252-253
 Nevejan, Maartje 294
 Niessen, Theo 61, 71, 83, 225, 321
 Nietzsche, Friedrich 88, 221,
 234, 264
 Nieuwenhuyse, Jurgen van 183
 Nissen-Rizvani, Karin 14-15, 19,
 25, 117, 119, 124-125, 169, 256-257,
 274-275
 Noë, Frank 236
 Noren, Lars 121
 Nuyens, Anoek 13, 322

 O'Sullivan, Simon 331
 Oech, Roger von 228-229
 Opsomer, Geert 121
 Orr, Susan 312
 Osho Rajneesh 11, 378
 Ouwens, Lodewijk 293
 Overbeek, Ninke 127, 253

 Papastergiadis, Nikos 167
 Parfit, Derek 215
 Peary, Alexandria 301
 Pechey, Graham 99
 Pelka, Artur 109, 157, 159, 163-164
 Pelt, Dirk van 293
 Pensotti, Mariano 12
 Perceval, Luc 154, 163
 Perl, Sondra 240

Peters, Arjan 237
 Peters, Michael 55, 97, 101, 342-343
 Petras, Armin 25, 124, 169
 Petrucci, Mario 48-49
 Peymann, Claus 155
 Pfahl, Julia 195
 Pheby, Alex 301
 Pieters, Jürgen 37, 41-43, 233, 273
 Pike, Kenneth 183
 Pinter, Harold 140, 142, 154, 274
 Plato 51, 174, 215-216, 226
 Platt, Agnes 30
 Poe, Edgar Allen 145
 Poincaré, Henri 228
 Polet, Sybren 227, 309, 350-351,
 355, 375
 Pollack, Robert 183
 Pollard, Rachel 51, 55, 70-71, 95,
 155, 189, 197, 225
 Pollesch, René 17, 25, 27, 116, 124-125,
 143, 168-169, 195, 253, 272, 282-283,
 293, 364
 Pope, Rob 27, 65
 Poschmann, Gerda 14-15, 17,
 114-115, 118-119, 193, 327
 Posman, Sarah 317
 Pott, Heleen 67, 69, 71, 189, 247,
 253, 317
 Potter, Dennis 240-241
 Pourveur, Paul 109, 173, 282
 Pringels, Najade 13, 324
 Prins, Awee 215

 Rabelais, Francois 83, 97, 99, 263
 Reckwitz, Andreas 221-223
 Reinhardt, Max 265
 Renedo, Alicia 239, 314-315, 321
 Reybrouck, David 109, 173-174, 199, 201
 Reyniers, Johan 23, 121, 163,
 164, 275
 Richter, Falk 25
 Rico, Gabriele 237
 Ricoeur, Paul 41
 Rijlaarsdam, G. 213
 Rijnders, Gerardjan 25, 102, 124, 147,
 167, 169, 269, 271, 302
 Rilke, Rainer Maria 162
 Ritter, Kelly 29, 301, 347
 Rivera, Josée 279
 Robbe-Grillet, Alain 145
 Robbrecht, Joachim 255-256
 Rois, Sophie 195

Romero, Tom 42-43
 Runday, Babiche 153, 367
 Roobjees 109
 Roosen, Adelheid 25, 169
 Rothschild Ewald, Helen 63, 69, 73,
 75, 83, 311
 Royle, Nicholas 44, 105
 Ruge, Eugen 25
 Rumi, Jalal ad-Din 5, 211
 Russin, Robin U. 237

 Saarloos, Simone van 81
 Sabatini, Arthur 65, 94-95, 112-113
 Saleming, Anouk 367
 Sampson, Fiona 9, 39, 44-45, 49,
 73, 75, 92, 105, 217, 237, 307, 362,
 369, 371
 Sardou, Victorien 173
 Saussure, Ferdinand de 37
 Schechner, Richard 15, 307
 Scheepers 351
 Schermer, Marijke 291
 Schikaneder, Emmanuel 141
 Schiller, Friedrich 183, 255, 346
 Schleef, Einar 159
 Schlingensief, Christoph 25, 124, 169
 Schmidt, Victoria Lynn 315
 Schrödl, Jenny 194-195, 278-279, 317,
 319, 321, 358-359
 Schulz, Kristin 94-95, 166
 Schütte, Oliver 201, 288-289
 Schwenk, Jesse 176-177, 180-181,
 248, 320
 Scribe, Eugène 173
 Sebald, W.G. 324
 Seger, Linda 355
 Seigel, Jerrold 216
 Sellers, Susan 89, 149, 281, 373
 Sempere, Julio Peiro 161
 Sen, Amartya 225
 Seneca 126
 Sennett, Richard 172-173
 Serres, Michel 232
 Shahadat, Shamma 186-187
 Shakespeare, William 18, 36, 96,
 122, 138, 142-143, 149, 184, 260,
 282, 284, 346
 Shannon, Claude 183
 Shaw, Cathi 37, 39
 Shields, Carolyn 95
 Shklovsky, Viktor 87, 273-274, 349
 Siccama, Wilma 235

- Sierens, Arne 25, 120-121, 169
 Simanowski, Roberto 361
 Simons, Anton 59, 263
 Simons, Johan 194
 Simons, Robert Jan 61, 71, 83, 225, 321
 Slawek, Tadeusz 44-45, 105
 Sloterdijk, Peter 13, 32-33, 159-160, 172-173, 180, 351-353
 Smiley, Sam 129
 Smit, Hans 149
 Sommers, Jeffrey 354-355
 Sontag, Susan 235
 Sophocles 93, 184, 206
 Sörgel, Sabine 258-259
 Sperry, Roger 237
 Spielmann, Yvonne 77, 167
 Stalpaert, Christel 265, 275-277
 Starkey, David 42-43, 105, 125, 257-259, 343, 369
 Stead, Nicola Jayne 369
 Stegemann, Bernd 223
 Stein, Gertrud 23, 145, 163, 206
 Steinberg, Erwin Ray 27
 Sternberg, Robert J. 27, 219, 227, 229, 259
 Stevens, Sufjan 271
 Stevenson, Robert Louis 38, 236
 Steyaert, Chris 95, 231, 233
 Stiles, W.B. 189
 Stivale, Charles 317, 319
 Storr, Annette 15, 119, 127, 153, 163, 193, 195, 199, 267, 292-293, 317, 371
 Strand, Clark 227
 Strawson, Galen 215
 Strindberg, August 290, 291
 Stroman, Ben 110
 Stucky, Nathan 65, 95, 113
 Styles, William 51
 Sutter, Koen de 109
 Swarte, Rieks 167
 Swyzen, Clair 15, 19, 21, 23, 77, 133, 135, 139, 145, 147, 161, 163, 167, 175, 194-195, 197, 201, 206-207, 267, 273, 275, 277, 279, 284-285, 305, 317, 359, 365
 Takken, Wilfred 13, 322-323
 Tanizaki, Junichiro 162
 Tarantino, Quentin 291
 Terpstra, Koos 124
 Thackery, William 38
 Thijs, Ger 124
 Tigges, Stefan 14-17, 19, 21, 23, 25-27, 145, 147, 157, 284-285
 Tindemans, Klaas 23, 109, 158-159, 276-277
 Ting Fong, Christina 231
 Todorov, Tzvetan 35, 65
 Tolstoi, Lev 79
 Toma, C. 82
 Tomke Wieser, Anita 81, 83, 189
 Torrance, Ellis Paul 229
 Toscan, Richard 36-37, 243, 312-313
 Treichel, Hans-Ulrich 57, 243
 Tsjechov, Anton 187
 Tuan, Alice 335, 337
 Turing, Alan 183
 Tykwer, Tom 43
 Ubersfeld, Anne 133, 144, 153
 Ulmer, Gregory 372
 Vac Devi 276
 Vandermeulen, Carl 33, 353, 355, 365
 Vanderslice, Stephanie 29, 301, 347
 Vandervost, Lucas 284
 Vanhoutte, Kurt 15, 19, 21, 23, 77, 133, 135, 139, 145, 147, 161, 163, 167, 175, 194-195, 197, 201, 206-207, 267, 273, 275, 277, 279, 284-285, 305, 317, 359, 365
 Vekemans, Lot 129, 261
 Veraart, Karin 293
 Verbogt, Thomas 142
 Verburgt, Peter 154
 Verdonck, Kris 12-13, 20, 146, 256, 267, 322-324, 326, 371
 Verhelst, Peter 276
 Verheugt, Toon 126
 Versloot, Anna Maria 367
 Villon, Francois 97
 Vinkenoog, Simon 375
 Vogelaar, J.F. 47, 357
 Voloshinov, Valentin 57, 100
 Volz, Dorothea 195
 Vondel, Joost van den 142
 Vos, Laurens de 91, 201
 Vrambout, Ivan 14-15
 Vroedt, Eric de 123, 297
 Vygotsky, Lev 39
 Waghmare, Panchappa R. 97, 161,
 Wallas, Graham 228-229, 269, 308-309
 Walser, Theresia 290
 Wandor, Michelene 20-21, 29, 113, 129, 131, 135-137, 147-149, 177, 200-201, 335, 348-349
 Webb, Jen 300
 Weibel, Peter 363
 Weir, Anthony 37
 Weisberg, Robert W. 227, 308, 351
 Weiss, Bobbi J.G. 276-277
 Welch, Nancy 58-59
 Wertsch, J.V. 82
 Wesling, Donald 44-45, 105
 Weststeijn, Willem G. 97
 White, Jayne 55, 97, 101, 342-343
 Whitman, Walt 270-271
 Wieler, Josse 292
 Wihstutz, Benjamin 27
 Wilde, Oscar 40, 185
 Wilder, Thornton 137
 Willems, Jibbe 149
 Williams, Tennessee 138
 Wimmer, Cynthia 65, 95, 113
 Winkel, Camiel van 77
 Winko, Simone 47
 Witteveen, Karel 243
 Wittgenstein, Ludwig 100, 154
 Woensel, Oscar van 25
 Woodmansee, Martha 175-177, 366-367
 Wordsworth, William 175
 Worthen, W.B. 15, 19, 115, 131, 133, 135, 138, 141, 143, 151, 153, 155, 169
 Wright, Michael 28, 335, 348,
 Wunderlich, Heidi 15, 186-187, 189, 293
 Wynants, Nele 207
 Yancey, Kathleen 366-367, 369-370
 Yeats, William Butler 185
 Yeger, Sheila 260-261, 348
 Young, Edward 175
 Young, Jennifer 36
 Zabalbeascoa, Patrick 183
 Zeder, Suzan 228-229, 269
 Zegers, Mart-Jan 187, 265
 Zeki, Semir 135
 Zertterfalk, Per 121
 Zonneveld, Loek 110, 125, 141, 194-195
 Zwaan, Koos 77

Tienduizend idioten

is een uitgave van International Theatre & Film Books Publishers
in samenwerking met HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht.



www.itfb.nl

© 2018 HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht & IT&FB Amsterdam

Tekst: Nirav Christophe

Tekstredactie: Jelmer Soes

Vertaling Duitse citaten: Daniela Moosmann

Ontwerp omslag en binnenwerk: Anton Feddema, www.afeddema.nl

Alle rechten voorbehouden. niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar
gemaakt worden zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

ISBN 978 90 6403 827 3

Lectoraat Performatieve Maakprocessen

HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht

Nieuwekade 1

3511 RV Utrecht

030 209 1509

<https://www.hku.nl>

International Theatre & Film Books Publishers

Baden Powellweg 63

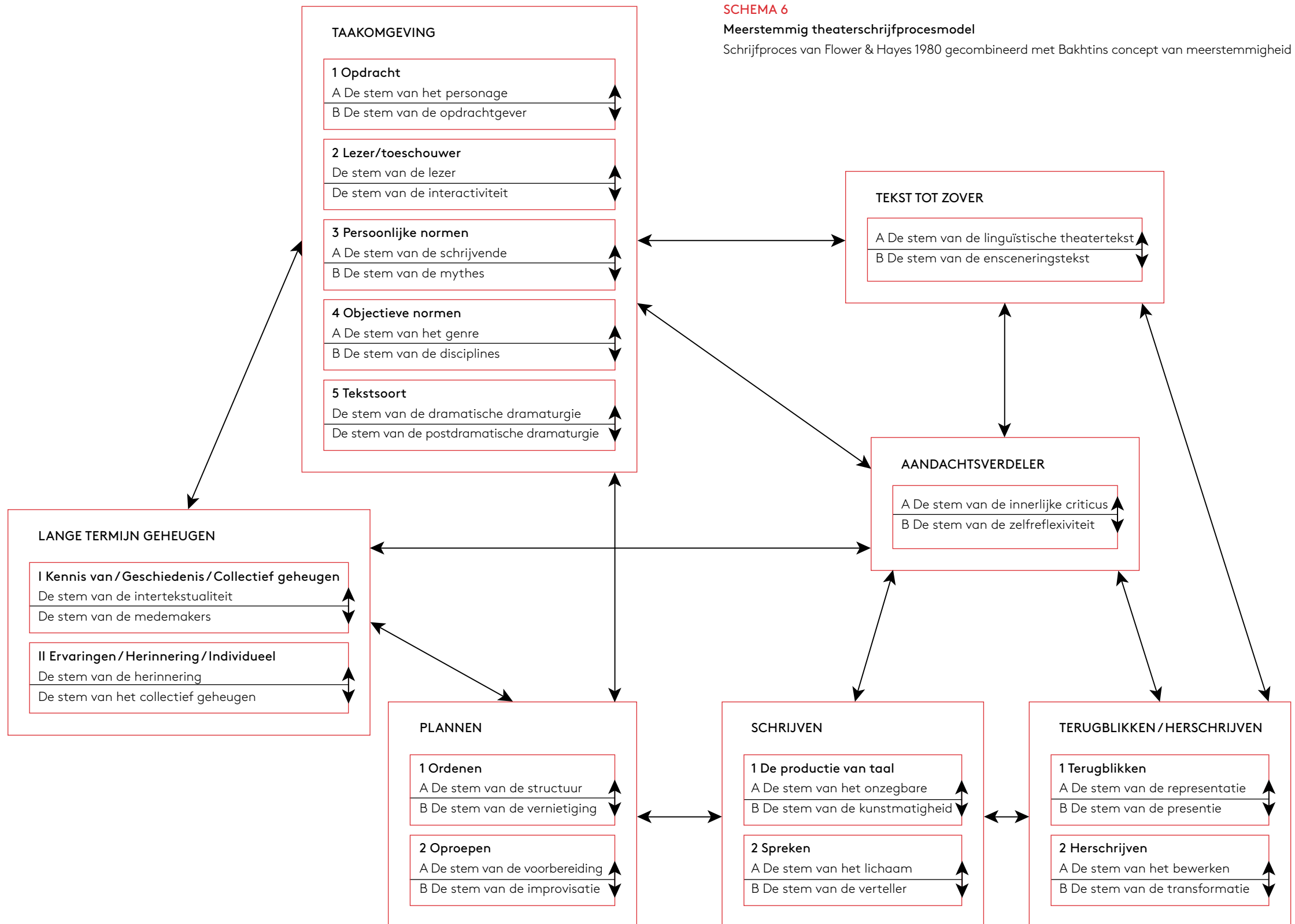
1069 LC Amsterdam

www.itfb.nl/info@itfb.nl

SCHEMA 6

Meerstemmig theaterschrijfprocesmodel

Schrijfproces van Flower & Hayes 1980 gecombineerd met Bakhtins concept van meerstemmigheid



Wat is dat Links, s rechts, ja t is dat mooi: de flanken sque!"

Tienduizend idioten beschrijft de talloze stemmen die in deze tijd in ons huizen wanneer we leven, schrijven en theatermaken.

Je binnenstemmen leren te onderscheiden, ermee te spelen en razendsnel ertussen te schakelen, is de basis van het creatieve proces.

Met een gloednieuwe poëtica beschrijft *Tienduizend idioten* wat een theatertekst eigenlijk is. Vervolgens worden alle stemmen bekeken die zich in het schrijfproces van theater teksten laten horen, en worden ideeën ontwikkeld hoe de pedagogie van theaterschrijven eruit zou kunnen zien.

Tienduizend idioten leert je hoe je goede theaterteksten schrijft.

Maar stiekem is het ook een casestudy hoe we het creatieve proces kunnen versoepelen, versnellen en verdiepen, en hoe het kunstonderwijs voor hybride kunstenaars er vandaag de dag uit zou kunnen zien.

HKU
PRESS

www.itfb.nl



9 789064 038273