



TALIGE
P
N
G
M

Dansende tongen

Talige schrijfstrategieën
voor hedendaags theater

Dansende tongen

Eerder verschenen in deze reeks:

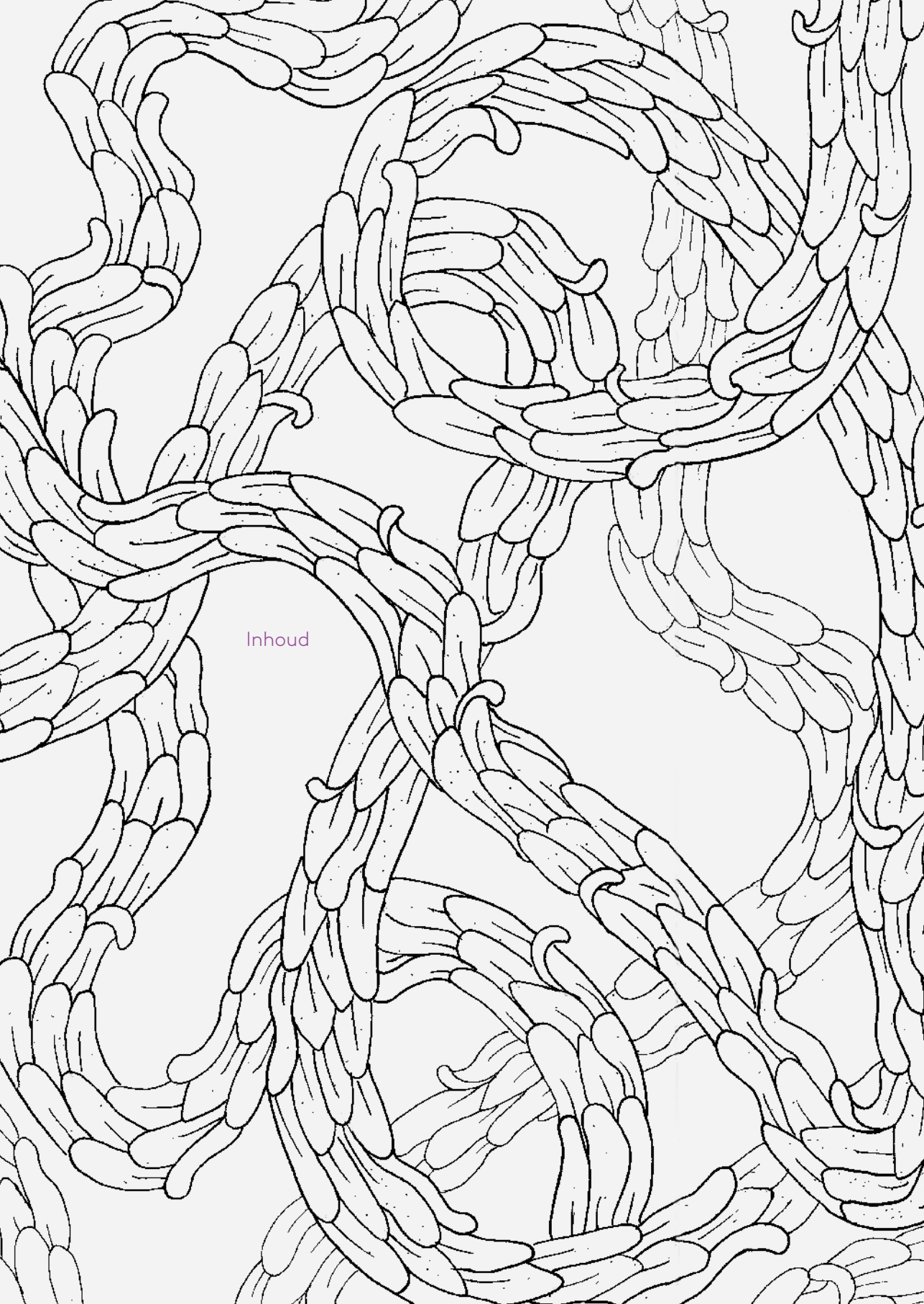
- Daniela Moosmann, *De toneelschrijver als theatermaker; Over het schrijfproces van Gerardjan Rijnders, Arne Sierens, Adelheid Roosen, Jos Bours, Rob de Graaf, Oscar van Woensel en René Pollesch*, Amsterdam/Utrecht 2007
- Nirav Christophe, *Het naakte schrijven; Over de mythen van het schrijverschap*, 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
- Henny 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

Marjolijn van den Berg, Ninke Overbeek, Nirav Christophe (red.)

Dansende tonggen

Talige schrijfstrategieën
voor hedendaags theater

Lectoraat Performatieve Maakprocessen



Inhoud

Voorwoord door Nirav Christophe 6

Voorwoord door Marjolijn van den Berg en Ninke Overbeek 8

Annet Bremen 13

Fuck cunt this shit;
schrijven met de smaak van woorden

Marjolijn van den Berg 59

Het breken van een hart met instemmingsignalen;
de conversatieanalyse als schrijfstrategie

Rick Steggerda 131

Power to the playwright!;
nieuwe schrijftechnieken waarbij theatraliteit en taal centraal staan

Ninke Overbeek 185

De taal als bril;
schrijfstrategieën om perspectief te bepalen

Eva Gouda 261

Fuck being original;
waarom Artaud altijd hoofdpijn had

Bijlage 1: Begrippenlijst bij Fuck cunt this shit van Annet Bremen 305

Bijlage 2: Klankinventaris behorend bij Fuck cunt this shit van Annet Bremen 308

Bijlage 3: Innerlijke en Uiterlijke taal, behorend bij De taal als bril van Ninke Overbeek 316

Voorwoord door Nirav Christophe

Het boekenweekgeschenk 2016 werd geschreven door Esther Gerritsen, het kinderboekenweekgeschenk 2015 door Simon van der Geest. Beiden studeerden aan de theater-schrijfopleiding *Writing for Performance* van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht.

In de afgelopen jaren is er binnen die opleiding door docenten en studenten een enorme expertise opgebouwd op het gebied van theaterteksten, schrijfprocessen en schrijfdidactiek.

Het lectoraat Performatieve Maakprocessen (van 2006-2014 Theatrale Maakprocessen genoemd) ondersteund het onderzoek op dit gebied en dat heeft een aantal boeken opgeleverd, waarin nieuwe kennis wordt gedeeld over de hedendaagse theatertekst en over de manieren waarop theaterteksten tegenwoordig worden geschreven, het zogenaamde schrijfproces:

- 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
- Jannemieke Caspers & Nirav Christophe (red.), *De kern is overal; Schrijven voor de theaterpraktijk van nu*, Amsterdam/Utrecht 2011

In een tijd waarin de kunst zijn waarde om onverklaarbare redenen steeds weer moet bewijzen, is het belangrijk dat ook de discussie over de theater-schrijfkunst gevoerd wordt. Mochten er in het Nederlandse taalgebied al stemmen in dit debat klinken, dan zijn het te vaak nog vooral de Vlamingen die een bijdrage leveren, zoals Paul Pourveur, Stefan Hertmans, David van Reybrouck, Erwin Jans, en wijlen Marianne van Kerkhoven.

Dit boek *Dansende tongen; talige schrijfstrategieën voor hedendaags theater* is geschreven door vijf inmiddels afgestudeerde studenten van die BA-opleiding Writing for Performance. Hun artikelen zijn voorbeelden van praktijkgericht onderzoek: door kunstenaars over hun eigen en anderens maakpraktijk. Deze vijf theaterschrijvers combineren taaltheorieën met directe schrijfpraktijk. Dat maakt dit boek niet alleen informatief maar ook aanstekelijk. Wie met schrijven bezig is, kan veel baat hebben bij deze teksten.

Nirav Christophe

Lector Performatieve Maakprocessen

Voorwoord door Marjolijn van den Berg en Ninke Overbeek

Voor je ligt een boek dat een einde maakt aan het cliché van de witte pagina met de knipperende cursor. Aan het beeld dat elke schrijver uren uit het raam staart, wachtend op inspiratie, of op een heilig vuur dat bezit van hem neemt en als vanzelf de woorden op papier laat verschijnen. Een mysterieus proces dat op geen enkele manier te sturen valt.

‘Je hebt het, of je hebt het niet. En als je het niet hebt, kun je iedere poging tot schrijven wel vergeten.’

Wij geloven daar niet in.

Tussen het moment van staren en schrijven zit wel degelijk een tastbaar proces. Een proces dat voor schrijvers vaak zo natuurlijk verloopt, dat ze het zelf wellicht niet meer registreren, maar dat toch echt wordt doorlopen. Voor dit boek hebben wij onderzocht hoe je dit schrijfproces kunt beïnvloeden, kunt opstarten, kunt uitbuiten. Elke schrijver heeft zijn eigen schrijfproces ontleed en onderzocht wat voor hem of haar de basis van het schrijven is.

Wat gebeurt er nog voordat je een plot hebt verzonnen of zelfs een personagenaam op papier hebt gezet? Wat is nu werkelijk het startpunt? Er is één ding dat iedereen gemeen heeft: liefde voor taal. Voor de klank, de kleur en de structuur ervan, en de mogelijkheid om met één bekende zin een wereld van herinneringen op te roepen.

Taal kan verleiden. Zoals de naam Lolita in de gelijknamige roman van Vladimir Nabokov.

“Lo. Je mond is open, lippen van elkaar, je tong likt zacht langs je gehemelte, richting lippen, rond en kwetsbaar open. Lie. Tong strijkt zacht langs je tanden naar een kleine, hoge IE. Ta. Tong vuurt tegen de tanden, afsluitend met een zachte verlangende ademtocht.”¹

Taal kan in één zin een wereld, een hele geschiedenis oproepen. Elke monoloog die begint met ‘I have a dream’ bestaat tegelijkertijd hier, als op 28 augustus 1963, door de zegen van de intertekstualiteit² (Of dat is juist een vloek, als je Antonin Artaud heet).

Taal kan je meenemen in een stroom van associaties en deuren openen waarvan je niet eens wist dat ze er waren. Taal kan, net als verf op een doek, met elke strek van de kwast een nieuwe betekenis geven aan het schilderij. Het is het materiaal van de schrijver.

‘Taal als materiaal’ is dus de kern van dit boek. Elke schrijver heeft zich gericht op een specifiek aspect, afhankelijk van zijn eigen fascinaties en voorkeuren. Of dit nou vanuit de conversatieanalyse³ is, of vanuit de taalfilosofie: elk hoofdstuk bestaat uit een combinatie van theorie, persoonlijke inzichten en prikkelende, onorthodoxe schrijfoopdrachten zodat je meteen aan de slag kunt.

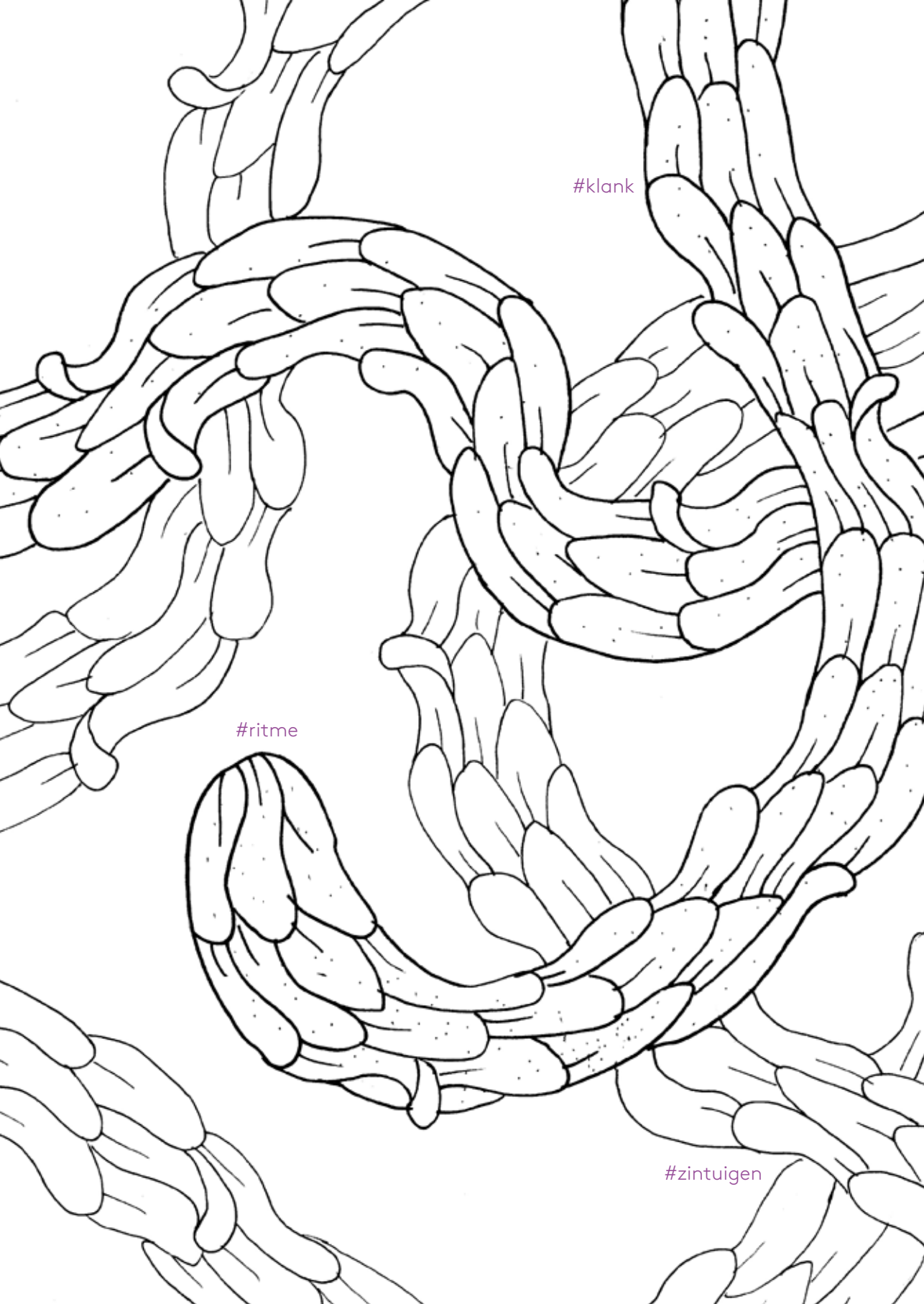
Of je nu voor het eerst naar pen of grijpt of al jaren schrijft: dit boek mag niet ontbreken in je boekenkast (en bij voorkeur ligt ‘ie naast je computer).

We hopen dat dit boek je inspireert en dat we onze liefde voor taal met je kunnen delen.

¹ Hoofdstuk Annet Bremen.

² Hoofdstuk Eva Gouda.

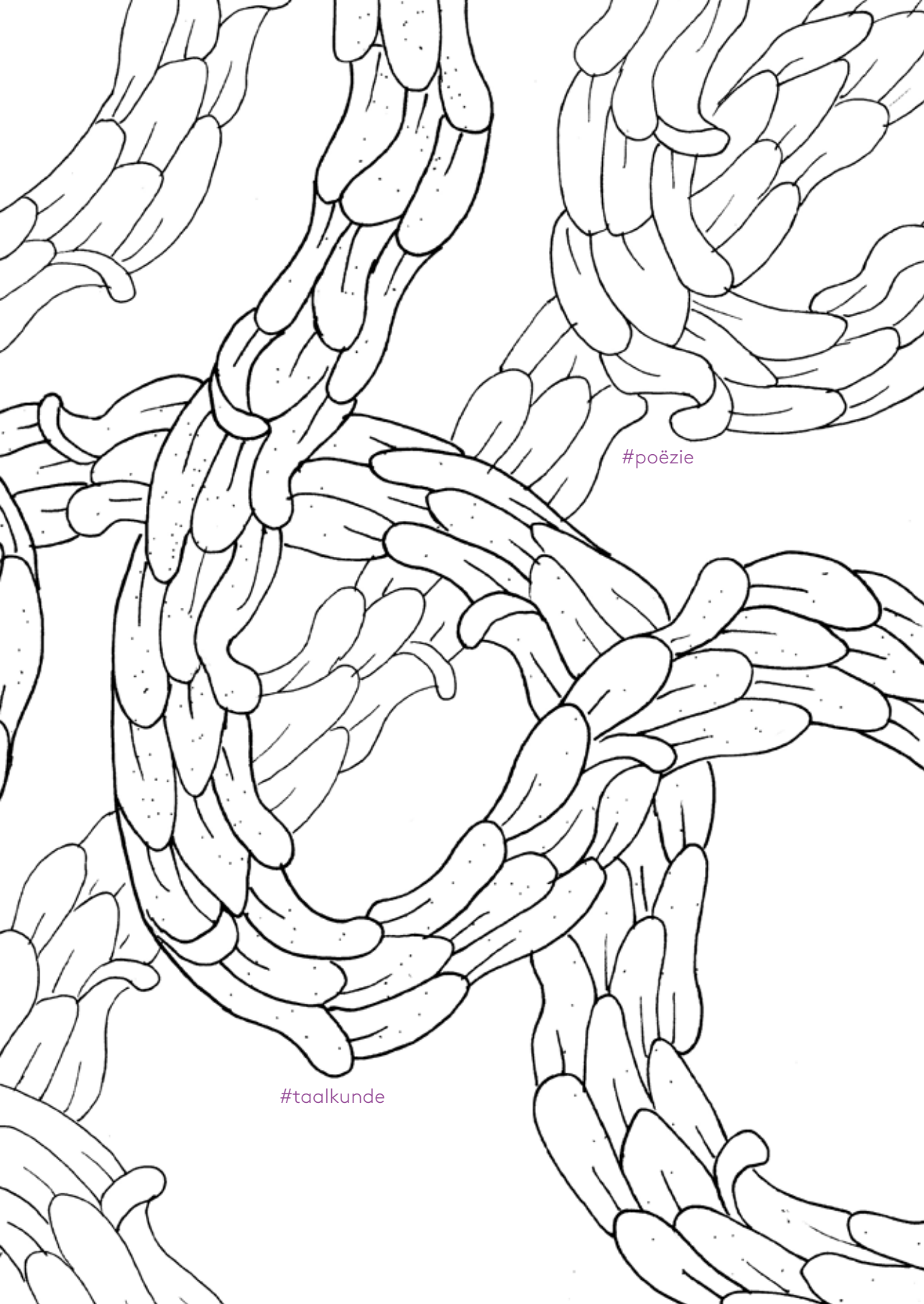
³ Hoofdstuk Marjolijn van den Berg.



#klank

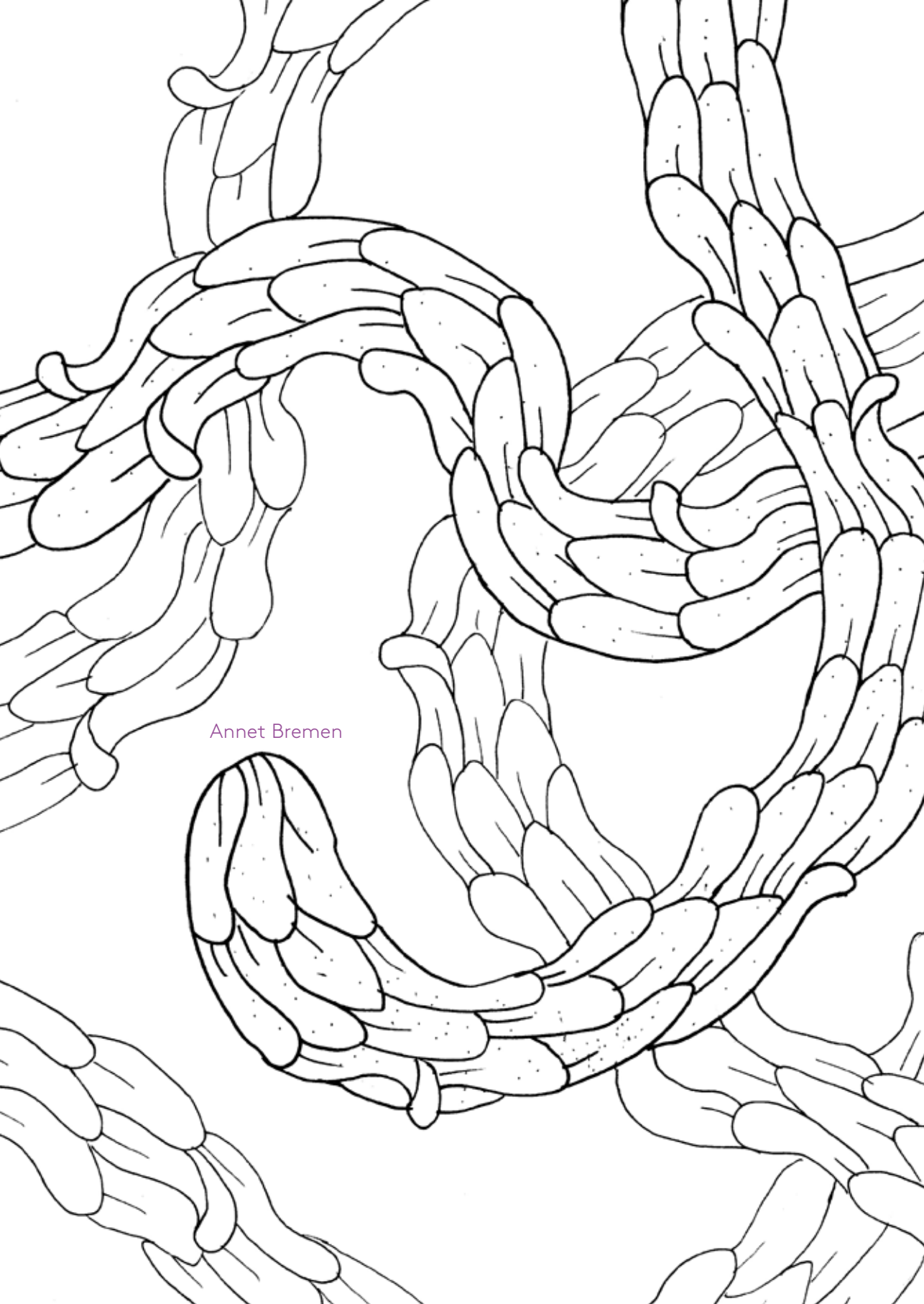
#ritme

#zintuigen



#poëzie

#taalkunde



Annet Bremen

Fuck
cunt
this
shit



Schrijven
met de smaak
van woorden

After words are spoken, nothing is quite
the same again.⁴

Een woord vooraf

Hoe klinkt iemand die opgesloten zit en langzaam wegwijnt?
Hoe klinkt iemand die, als gevolg van een hersenbloeding, langzaam
taal verliest?
Hoe klinkt iemand die alleen is en 's nachts in een stad aan een stelling
hangt en gedronken heeft?

Deze stemmen schreef ik. Deze vragen stelde ik mezelf en de onderlig-
gende vraag is steeds dezelfde: hoe beïnvloedt de ervaring van een stem
of personage zijn taal? Welke klanken en welke ritmiek geef ik deze stem-
men om een ervaring te laten ontstaan in het theater?

Geen kreten om hulp.

Geen letterlijke transcriptie van een zoekende afasiepatiënt.

Geen doorsnee gelal.

Fuck cunt this shit is een onderzoek naar de reikwijdte van taal. Ik zie taal
als méér dan een middel om rationeel te communiceren, als méér dan een
voertuig gericht op begrip. Natuurlijk is taal in principe gericht op het over-
dragen van boodschappen, maar taal is ook klank, taal is ook ritme, taal
is ook muziek. Door daar ruimte aan te geven, onderzoek ik welke nieuwe
constructies, verbindingen en betekenissen ik kan laten ontstaan. Een zoek-
tocht naar een taal die tactiel en intiem is. Taal die onder je huid kruipt.

Hoe klinkt

Dit hoofdstuk bevat die reikwijdte van taal, waarin – in mijn ogen – klank en
ritme op de eerste plaats komen en niet de letterlijke inhoud. Zintuiglijke
communicatie in plaats van rationale.

Maar hoe doe je dat, 'schrijven met de smaak van woorden'? Bij alles wat ik schrijf ben ik me bewust van klank en ritme, maar keuzes die ik daarin maakte waren vaak gebaseerd op intuïtie. Daarom ging ik op zoek naar een theoretisch fundament en dat vond ik in de fonologie. Deze kennis-making met de klankleer was voor mij een verrassing en een verrijking. Daarom besteed ik hier in het eerste deel van dit hoofdstuk Hoe te proeven aandacht aan. Middels enkele voorbeelden verken ik hoe klanken, klanksamenstellingen en hun ritme je in de sfeer van de betekenis van een woord kunnen brengen. Aan de basis hiervan ligt de klankinventaris van het Nederlands, waarin de kenmerken van klanken worden toegelicht.^{5,6} In het tweede deel *De glijdende schaal van materialiteit* ga ik dieper in op verschillende mogelijkheden om te schrijven met klank en ritme. Daarin zijn gradaties zichtbaar: sommige voorbeelden communiceren helder en zijn verstaanbaar, andere juist meer onverstaanbaar; de taal verklankt en de zintuigen van de toehoorder worden op een andere manier aan het werk gezet. Tegelijkertijd geeft dit hoofdstuk niet alleen inzicht in die verschillende gradaties, maar bouwt het ook op van eenstemmige klankuitgennaar meerstemmige.

Helaas doe ik het grootste deel van de hier behandelde teksten tekort: ik onttrek flarden uit een hecht gecomponeerd geheel waarin klanken op eerdere of latere momenten worden geïntroduceerd en eerder of later worden herhaald. Wil je deze taal laten bestaan, dan is overgave nodig aan de hele, haast bedwelmende stroom. Daarom verwijs ik geregeld naar websites waar teksten te lezen of te beluisteren zijn.

Verder heb ik ervoor gekozen om een van oorsprong Engelse tekst soms in zijn brontaal op te nemen en soms in vertaling, al naargelang dat voor mijn uitleg wenselijk was.

iemand?

⁴ Berry, C. *The Actor and The Text*. 2000. Londen: Virgin Books, 2011, p. 20.

⁵ Deze is te vinden achterin dit boek. De klankinventaris gaat gepaard met vaktermen, waarvoor een aparte begrippenlijst is opgesteld.

⁶ Bij de oefeningen in dit hoofdstuk wordt geregeld verwezen naar deze klankinventaris. Je kunt ervoor kiezen om je te verdiepen in deze technische kenmerken van klanken, maar je kunt er ook voor kiezen – met de toelichting in het hoofdstuk – de oefeningen meer associatief te maken

Ten slotte: juist omdat de reikwijdte van taal centraal staat, heb ik me in mijn voorbeelden niet beperkt tot enkel theaterteksten. Temeer ook, omdat ik zelf op die manier schrijf en onderzoek.

Schrijf ik een theatertekst, pak ik juist een poëziebundel uit de kast om de stroom in mijn hoofd aan de gang te krijgen. Schrijf ik een gedicht, pak ik juist een theatertekst. Natuurlijk heeft ieder genre zijn eigen geschreven en ongeschreven wetten, maar ik geloof dat juist óver de grenzen heen kijken de blik op je tekst en taal verruimt.

Die zienswijze impliceert ook dat naar eigen inzicht en eigenwijs met dit materiaal mag worden omgegaan: maak de oefeningen tussen het lezen door of aan het eind, chronologisch of niet, gebruik ze voor theater-schrijven, gebruik ze evengoed voor ieder ander genre waarin je je op dat moment bevindt.

Hoe te proeven

**Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul.
Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps
down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.⁷**

Hoe oud ik ben, weet ik niet. Wat ik weet, is dit: het is zomer, een warme zomeravond en ik lig bijna in bed. Ik moet nog jong zijn, anders zou ik niet in dit eenpersoonsbed liggen: mijn oude slaapkamer, thuis bij mijn ouders. Maar ook niet te jong, anders had ik het dikke boek – dat nu naast mijn bed ligt – nooit meegenomen uit de bibliotheek. Laten we zeggen dat ik zestien ben. Ik trek de deken over mijn lijf, het boek naar mij toe. De avond is stil, en ik lees:

**Lolita, mijn levenslicht, mijn lende vuur. Mijn zonde, mijn ziel.
Lo-lie-ta: de tongpunt daalt drie treden het gehemelte af
en tikt bij drie tegen de tanden. Lo. Lie Ta.⁸**

En ik lees. En ik lees.

Niet vooruit, niet verder, maar steeds opnieuw. Dat begin. En ik kan niet anders dan doen wat ik op dat moment doe: ik open mijn mond. De Russisch-Amerikaanse schrijver Vladimir Nabokov voltooide zijn Engelstalige roman *Lolita* na vijf jaar schrijven op 6 december 1953, waarna het in 1955 gepubliceerd werd.⁹ Met die eerste zinnen dwingt hij de lezer gelijk om zijn mond haar naam te laten vormen, zoals hij mij dwong. Je *proeft* haar naam.¹⁰ Die warme zomeravond weet ik: Lolita hoeft geen lijf meer te krijgen. Geen stem. Geen verder beeld. Ze is er al. Had Lolita Kate kunnen heten? Had ze Dorothy kunnen heten? Nicole? Truus?

Ik neig te geloven van niet.

Lo. Je mond is open, lippen van elkaar, je tong likt zacht langs je gehemelte, richting lippen, rond en kwetsbaar open. Lie. Tong strijkt zacht

⁷ Nabokov, V. *Lolita*. 1959. Londen: Penguin Classics, 2006, p. 7.

⁸ Nabokov, V. *Lolita*. 1992. Vert. Rien Verhoef. Amsterdam: de Volkskrant, 2012, p. 13.

⁹ Z.a. 'Lolita'. *Wikipedia*. 07-05-2015 <[http://nl.wikipedia.org/wiki/Lolita_\(roman\)](http://nl.wikipedia.org/wiki/Lolita_(roman))>.

¹⁰ Ook Nirav Christophe haalt dit effect aan in zijn boek *Het naakte schrijven*.

langs je tanden naar een kleine, hoge IE. Ta. Tong vuurt tegen de tanden, afsluitend met een zachte verlangende ademtocht.

Zoals Shakespeare er in zijn toneelstuk *The Taming of the Shrew* voor kiest niet de liefvallige maar juist de feeks Katherina te noemen, zo wist ook Nabokov wel beter. Kate? De korte K afgevuurd vanuit de keel, in één tel alles afsluitend met een felle T, zou niks zeggen over de nimf die Dolores Haze, Nabokovs Lolita, is.

She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita.¹¹

Ze was Lo, gewoon Lo, als ze met haar één meter vijftig 's ochtends met één sok aan stond. Ze was Lola in een lange broek. Ze was Dolly op school. Ze was Dolores als ze ergens haar naam onder zette. Maar in mijn armen was ze altijd Lolita.

Willen we woorden proeven, dan is er enige basiskennis nodig. Enerzijds betreft dat kennis over de samenhang tussen vorm en betekenis en over de kenmerken van klanken, anderzijds betreft dat kennis over ritme.

Het proeven van klank

Misschien heb ik, toen ik de eerste keer de eerste regels van Lolita las, voor het eerst woorden geproefd. Heb ik daar en toen onbewust ervaren dat klank je in de sfeer van de betekenis van een woord kan brengen.

Toch heerst er binnen de taalwetenschap consensus over de juist arbitraire relatie tussen vorm en betekenis: de klank van een woord heeft niets te maken met de betekenis van dat woord. In een denkbeeldige taal zouden we een tafel 'stoel' kunnen noemen, een kat 'hond' en de zee 'meer'.¹² De klank van een woord is dus in essentie willekeurig. Ook al bestaat de eerste taal die je leert vooral uit 'piep', 'boem' en 'plons' en zijn er ook buiten kindertaalconstructies genoeg klankimiterende woorden waarin de klank met de betekenis te maken heeft, zoals 'miauwen' en 'koekoek'; dergelijke onomatopeeën worden als een randverschijnsel gezien, een uitzondering op de regel.¹³

Maar is dat verschijnsel wel zo marginaal en triviaal als wordt beweerd? We kunnen moeilijk ontkennen dat taal naast inhoud ook vorm is; materiaal, stof, substantie. Zoals we bij een geldstuk vrijwel uitsluitend waarde hechten aan de waarde en niet aan het materiaal waarvan het is gemaakt, is bij taal onze aandacht gevestigd op de inhoudelijke betekenis en niet op het materiaal, de klanken waaruit de woorden zijn opgebouwd.¹⁴

Dat zal niemand onbekend in de oren klinken. Het doel van taal is immers communiceren. Het overbrengen van een boodschap van de zender (spreker, schrijver) naar de ontvanger (luisteraar, lezer). De inhoud is van belang, de betekenis, de exacte zinsbouw en woordkeuze doen er niet toe. Daarom zijn taalgebruikers zich niet bewust van de klanken die ze gebruiken.

Echter, een schrijver is een andersoortig taalgebruiker. Taal is zijn materiaal. Stel: je personage lacht, schrijf je dan 'lachen'? Of is het 'giebelen'? 'Giechelen'? 'Gniffelen'? 'Schateren'?

Zelden trekt die stoffelijkheid van woorden onze aandacht. Als dat toevallig wel eens gebeurt, merken we tot onze verbazing dat er bij sommige woorden een natuurlijke verwantschap lijkt te bestaan tussen de betekenaar (klank) en betekenis (inhoud).¹⁵ Ik verzamel ze, die woorden. Vertel ik erover, in een kabbelend gesprek op een terras, dan is mijn verzameling binnen enkele minuten tientallen woorden rijker.

Kolken. Kukeleku. Lonken. Likken. Lillen. Trippelen.
 Snipperen. Bibberen. Rillen.
 Reiken. Reikhalzend.
 Knisperen.
 Langzaam.
 Spetteren. Spuiten. Springen. Stralen.
 Kopje onder.
 Stronk. Bonken.
 Sloom.

¹¹ Nabokov, V. *Lolita*. 1959. Londen: Penguin Classics, 2006.

¹² Maris, B. van. 'Klankschilderen'. *NRC Handelsblad – Wetenschap* zaterdag 23 januari & zondag 24 januari 2010, p.4.

¹³ Opgemerkt dient te worden dat onomatopoeën verschillen per taal en daarmee toch deels willekeurig zijn: een klanknabootsing past zich aan aan het landschap van de aanwezige taal.

¹⁴ Smitskamp, I. 'Over de muzikale dimensie van Shakespeares taal'. *Folio* 4.2 (1997). Web. 17-06-2014. <<http://shakespeare.let.uu.nl/smitskamp.htm#fn1>>.

¹⁵ Smitskamp, I. 'Over de muzikale dimensie van Shakespeares taal'. *Folio* 4.2 (1997). Web. 17-06-2014. <<http://shakespeare.let.uu.nl/smitskamp.htm#fn1>>.

Slurpen. Slobberen. Slokken.
 Aaien.
 Muf.
 Snuffelen. Snuiven. Snurken.
 Slingeren. Zuchten. Friemelen.

En zo kan ik nog wel even doorgaan. ‘Mompelen’ kun je bijna alleen maar laten mompelen: je hoeft je lip bijna niet op te tillen om van *m* naar *m* te gaan en de *o* gemakshalve alleen tussen wang en wang te laten bestaan. ‘Lopen’ loopt niet, maar ‘glibberen’ glibbert wel, zoals ‘kronkelen’ kronkelt en ‘glijden’ glijdt.

Tegelijkertijd kan zo’n verband tussen vorm en betekenis ook minder één op één zijn, zoals in de laatste zin in het onderstaande fragment, waarin een ‘blablabla’ doorklinkt.

Vrouwen bezitten, naar bekend, een mysterieus vermogen om uren, dagen, maanden, jaren te converseren over Hoegenaamd Niets. Geen onderwerp zo gering – neven, nichten, wasmiddelen, het huwelijk, sojabonen, en breipatronen – of ze storten er zich op met een verbale rijkdom, die aan het verbazingwekkende grenst.¹⁶

Hoewel er, zoals gezegd, consensus heerst over de arbitraire relatie tussen vorm en betekenis van woorden, doen taalkundigen gelukkig soms tóch een poging om zo’n verband te leggen. Zo zijn er veel woorden die met *sn* beginnen die te maken hebben met de mond en de neus, zoals ‘snoet’, ‘snuit’, ‘snavel’, ‘snuffelen’, ‘snuiven’ en ‘snurken’. Een ander voorbeeld zijn de woorden die met *gl* beginnen en die te maken hebben met licht en zien, zoals ‘glanzen’, ‘glimmen’, ‘glinsteren’ en ‘gloeien’.¹⁷

Ook valt op dat het specifieke woorden zijn die semantisch complex zijn: *bonken* is complexer en specifieker dan *slaan*. *Bonken* is zeker een soort ‘slaan’, maar zegt daarnaast ook iets over het geluid dat erbij hoort.

Opvallend is dat een groot aantal complexe waarnemingswoorden vaak begint met een cluster van twee medeklinkers, waarvan de tweede letter vaak een *r* of *l* is: *gl, gr, kl, kr, pl, pr, bl, br, dr, tr, wr* en *sl*.¹⁸ En niet alleen waarnemingswoorden kunnen semantisch complex zijn, ook namen van dieren, planten en mensen (inclusief scheldnamen) en woorden die iets slechts of onplezierigs uitdrukken zoals *wrat* of *wrang*.¹⁹

Fuck cunt this shit. De klanken zijn hard, kordaat, fel én scherp. Ik zou niet kunnen uitleggen wat de titel van dit hoofdstuk betekent, ook al ken ik de

betekenis van de woorden, maar hoe ze klinken is wat ze zeggen: woorden die scheldwoorden werden, mede door hun smaak. Dat proeft goed, als je zo vloekt.

Hoe dan ook: het aantal tegenvoorbeelden is legio. Wat heeft 'snipperen' met een mond of neus te maken? Wat heeft 'glijden' te maken met licht en zien?

Nee, niets.

Maar waarom neemt mijn verzameling dan steeds zo exponentieel toe, iedere keer als ik dit onderwerp ter sprake breng? Waarom begint ieders hoofd te ratelen?

Ratelen. Of ritselen? Rittelen.

Woorden die allemaal beginnen met de stemhebbende, vloeiende *r*.²⁰

Een klank die resoneert, die je lang kunt aanhouden; die duur heeft. Ook de *t* in het midden hebben deze woorden gemeen: vooraan bij de tanden, een plofklank (die niet lang aangehouden kan worden, omdat hij dan verandert van klank), stemloos. Het grote verschil tussen de woorden is de tussenliggende klinker.

De zware, open *aa* of de lichte *i*. Bovendien, de één van lange duur, de ander kort. En dan die *s* in 'ritselen': vooraan bij de tanden, een wrijfklank die lang aangehouden kan worden, en scherp.

Natuurlijk is 'rittelen' een fictief woord, maar daardoor horen (en zien) we de verschillen tussen beide woorden beter. De stopklank *t* versus de combinatie met *s*, die suist en wrijft en waarbij de lucht de kans krijgt om dierend te ontsnappen. De betekenis van een woord klinkt door in de muziek ervan; door de muziek van het woord te proeven, komen we in de sfeer van de betekenis ervan. Of het zwaar is (*a*) of licht (*i*), en of er wrijving (*s*) ontstaat.

¹⁶ Komrij, G. *Heremijntijd*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1978.

¹⁷ Maris, B. van. 'Klankschilderen'. *NRC Handelsblad – Wetenschap* zaterdag 23 januari & zondag 24 januari 2010, p. 5.

¹⁸ Klamer, M. 'Onvermoede klanksymboliek in Nederlandse woorden'. *Radix*. Web. 17-06-2014 <<http://forumc.digibron.nl/artikeluid=0000000001309911cb85e4611846c29e&docid=30>>.

¹⁹ Klamer, M. 'Onvermoede klanksymboliek in Nederlandse woorden'. *Radix*. Web. 17-06-2014 <<http://forumc.digibron.nl/artikeluid=0000000001309911cb85e4611846c29e&docid=30>>.

²⁰ Zie de klankinventaris voor een overzicht van deze kenmerken.

SCHRIJVEN HOE JE KLANK KUNT PROEVEN

Je gaat woorden proeven.

Vorm een verzameling van woorden, zoals ik hiervoor heb gedaan, waarbij een natuurlijke verwantschap lijkt te bestaan tussen vorm en inhoud: woorden die klinken zoals ze zijn.

Hiervoor kun je klank voor klank de klankinventaris hardop doornemen. Laat iedere klank even bestaan – proef als het ware de klank – en vorm hardop woorden voor je verzameling. Noteer ze.

Stok je bij een bepaalde klank? Ga dan gewoon verder met de volgende.

De klankinventaris

Maar hoe kan een schrijver met deze 'smaak' effectief aan de slag?

Nabokov heeft zijn klanken zeer precies gekozen uit de enorme hoeveelheid klanken die iedere taalgebruiker tot zijn beschikking heeft. Dat geheel van klanken die in een betreffende taal voorkomen, wordt de klankinventaris genoemd. Die van het Nederlands is achterin dit boek te vinden. In deze klankinventaris wordt aandacht besteed aan verschillende kenmerken van de verschillende klanken.

Maar wat moeten we ons daarbij voorstellen? Hoe kunnen klanken kenmerken hebben? En vooral: hoe werk je daarmee als schrijver?

In haar artikel 'Over de muzikale dimensie van Shakespeares taal' gaat Ike Smitskamp (oud-docent stem en spel op de faculteit Theater, Hogeschool voor de Kunsten Utrecht) in op de werking van klank in *Hamlet*, waarbij ze onder meer onderzoekt of Shakespeares taal bij de spreker en toehoorder een ruimere functie kan hebben dan alleen de overdracht van directe, inhoudelijke betekenis zoals in de dagelijkse spreektaal.²¹

Luister.

Now I am alone.²²

De openingswoorden uit de welbekende monoloog. Smitskamp merkt op dat we drie resonerende klanken horen, de m en n. Klanken waarbij de lippen of de mond de luchtstroom door de mond afsluiten en omleiden door de neus. De zogeheten nasalen. De lucht blijft lang binnen, schrijft Smitskamp, en... de gedachte is ook binnen. Ook de klinkers zijn lang:

Hamlet neemt de tijd. Hij trekt zich terug in zichzelf om zijn gedachten te ordenen, van binnen.

Daartegenover stelt ze vervolgens het slot van de monoloog, met een tegengestelde klankstructuur.

**(...) The play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.²³**

Smitskamp stelt: *'Geen enkele lange klinker, drie keer de korte stootklanken c en k. Het wringt en wrijft niet, het duurt niet, het klinkt van korte metten en kordaat: Hamlet heeft orde op zaken gesteld, en een plan uitgedacht. Hij besluit om niet te denken, maar te doen.'*

In diezelfde monoloog zitten meer klanksamenstellingen die 'tot gids kunnen dienen in het landschap van een bepaald personage',²⁴ zoals we dat ook bij Nabokovs *Lolita* zagen.

**Bloody, bawdy villain!
Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!²⁵**

Zo spreekt Hamlet over Claudius. Eerst horen we de allitererende, explosieve b, waarbij de lippen kracht zetten. Hamlet vuurt, hij spuugt bijna. En dan horen we 'treacherous, lecherous, kindless villain'. We horen de *i-* en *e-*klanken en de wrijfklanken *tsj*, *s* en *v*. Klanken met duur. Wie de woorden weegt op de tong, komt terecht in het gebied van gemoedstoestanden met duur en met scherpte.

Daartegenover stelt Smitskamp vervolgens weer een tegengestelde klankstructuur.

A dull and muddy-mettled rascal²⁶

²¹ Smitskamp, I. 'Over de muzikale dimensie van Shakespeares taal'. *Folio* 4.2 (1997). Web. 17-06-2014. <<http://shakespeare.let.uu.nl/smitskamp.htm#fn1>>.

²² Shakespeare, W. *The complete works of William Shakespeare*. Z.p.: z.u., z.j., p. 957.

²³ Shakespeare, W. *The complete works of William Shakespeare*. Z.p.: z.u., z.j., p. 958.

²⁴ Smitskamp, I. 'Over de muzikale dimensie van Shakespeares taal'. *Folio* 4.2 (1997). Web. 17-06-2014. <<http://shakespeare.let.uu.nl/smitskamp.htm#fn1>>.

²⁵ Shakespeare, W. *The complete works of William Shakespeare*. Z.p.: z.u., z.j., p. 957.

²⁶ Shakespeare, W. *The complete works of William Shakespeare*. Z.p.: z.u., z.j., p. 957.

Zo noemt Hamlet zichzelf in dezelfde monoloog. We horen korte klinkers die een beetje binnen blijven. Bij de *uh* en *ah* valt de kaak zwaar naar beneden en deze van zichzelf resonerende klinkers worden abrupt afgesloten door de *d*, *t* en *l*; zij maken de 'sluitende' beweging van de tong naar het gehemelte. Ook resoneert hier weer de *m*, de binnenklank bij uitstek. Zo geven de klanken hier een zware, donkere, naar binnen gerichte energie, die met stoten naar binnen valt en die een geheel tegengestelde staat van zijn oplevert dan bij de 'treacherous, lecherous, kindless villain'.

Het Nederlands heeft legio klanken, zoals de klankinventaris laat zien. Devoorbeelden uit *Lolita* en *Hamlet* laten zien hoe klanken en klanksamenstellingen je in de sfeer van de betekenis van een woord kunnen brengen.

SCHRIJVEN HOE KLANK JE IN EEN GEMOEDSTOESTAND BRENGT

1 Al eerder heb je klanken geproefd. Bij sommige klanken lukte het misschien makkelijker om woorden te vormen dan bij andere. In het voorgaande deel heb je gelezen hoe klanken of klanksamenstellingen als gids kunnen dienen in het landschap van een bepaald personage en daarmee een gemoedstoestand tonen.

– Kijk eens naar je verzameling en markeer de woorden of klanken die je (associatief) kunt verbinden aan een gemoedstoestand. Noteer die ook. Zou je bijvoorbeeld bij de *aa* en *aaien* eerder verlangend of boos noteren? Is de energie naar buiten of naar binnen gericht?

2 Vorm per gemarkeerd woord of per gemarkeerde klank een naam. Welke naam zou je bijvoorbeeld bij *snikken* kunnen noteren? Welke naam sluit daarbij aan of ligt daarin besloten?

3 Kies vervolgens één naam die je sprekend vindt, die je associatievermogen prikkelt; die iets 'zegt' over het personage, zoals Lolita. Wat doet je mond, wat doet je tong? Heeft de naam duur of is hij kort en afgesloten? En wat zou dat over je personage kunnen zeggen?

4 Speel vervolgens met klanken en woorden die de naam ontlokt. Wat gebeurt er bijvoorbeeld als je de naam opdeelt in lettergrepen?

Laat je leiden door klank, bijvoorbeeld: in de Engelse tekst speelt niet alleen de vloeiende *l* een hoofdrol. Er is het half rijmende *sock* en *slacks*, de alliteratie van die drietrap die afsluit met *school*. De terugkerende voorin geplaatste *t*. Er is de alliteratie van de stemhebbende, explosieve *d* in '*Dolores on the dotted line*'.

Kortom: sta open voor andere assonantie en alliteratie die je ontdekt; laat je leiden van klank naar klank en vorm op die manier zinsdelen of hele zinnen.

5 Schrijf met deze ingrediënten een korte introductie van het personage.

Lautmahlerei

We kunnen er niet omheen dat taal een materiaal is, een stof die op de tong gewogen wordt op sensaties van lichtheid of zwaarte, legato of staccato, korte of lange duur. Taal is niet alleen inhoud, niet alleen discursief, maar bezit ook klank en ritme. Vergelijk twee keer vijf lettergrepen: 'pikkende kippen' en 'verschijningsvormen' en proef het verschil. In die stoffelijkheid heeft taal een representatieve waarde, een muzikaliteit, een waarde die het met muziek gemeen heeft. Een fysieke en niet-rationele dimensie.

Een wat oudere, Duitse term voor het verschijnsel is 'Lautmahlerei': schilderen met klank. Er zijn talen die veel meer doen met klankassociaties en klanksymboliek dan het Nederlands. Deze klanken kunnen verwijzen naar geluiden maar ook, symbolisch-associatief, naar andere zintuiglijke ervaringen zoals beweging, smaak, geur, textuur en zelfs kleuren. In het Siwoe, een taal die door zo'n 12.000 mensen wordt gesproken in Ghana, kunnen dit soort ideofonen (een aparte woordcategorie, naast bijvoorbeeld werkwoorden en bijvoeglijk naamwoorden) alles schilderen: allerlei geluid van water, soorten regen, het trillen van bomen in de wind, het opvliegen van een zwerm vogels, de beweging van een kudde, de manier waarop iemand loopt. Klank én ritme verraden iets over de betekenis, een betekenis die te maken heeft met een zintuiglijke waarneming. Het zijn een soort schildertjes: woorden die uitbeelden hoe iets klinkt, smaakt, ruikt, aanvoelt of eruitziet.²⁷

Tsjokwè-tsjokwè is 'zagen'. De klank geeft door analogie de zagende beweging weer: de structuur van het woord, de afwisseling van o en è imiteert de heen en weer gaande beweging van de zaag, imiteert de structuur – het ritme – van de gebeurtenis.

Saaahhh, met een hele lange a die overgaat in een stemloze h (alsof je met je adem glas wilt laten beslaan), staat voor een heerlijk verkoelend gevoel op de tong. *Saaahhh*, een pepermuntje op je tong. Soeoeoe daarentegen, met een lang aangehouden oe, staat voor heet in de mond. Soeoeoe, soep met heel veel peper erin. De woorden lijken op elkaar, maar roepen verschillende associaties op binnen hetzelfde domein: dat van de smaak.

²⁷ Maris, B. van. 'Klankschilderen'. *NRC Handelsblad – Wetenschap* zaterdag 23 januari & zondag 24 januari 2010, p. 4.

Njemere-njemere is het kronkelende ritme van een slang.

Patápatá. Vastgeplakt, vastgekleefd. Vergelijk eens wat er met het ritme gebeurt als het woord 'paaataaa' zou zijn, en welke betekenis je daar (associatief) aan zou geven.

Gligligligligli. Glinsteren.²⁸

In strikte zin is mijn verzameling geen verzameling van ideofonen, maar hun kenmerken bieden inzicht in de wijze waarop bij het schrijven klank en ritme effectief ingezet kunnen worden: het zijn zintuiglijke, intense en specifieke woorden die een tekst levendiger en speelser kunnen maken.

Ze brengen je tekst tot leven en prikkelen letterlijk de zintuigen.

Langzaam beginnen we nu, naast klank, ook ritme te proeven.

Of beter gezegd: het ritme dat combinaties van klanken kunnen hebben.

Maar hoe zet je zo'n ritme als schrijver effectief in?

Gligligligligligli

SCHRIJVEN HET RITME VAN EEN GEMOEDSTOESTAND

1 Nabokov laat de lezer met zijn introductie van *Lolita* niet alleen haar lijfelijke erva- ren, maar hij roept ook een gemoedstoestand op: het verlangen van Humbert Humbert, een gecultiveerde literaire wetenschapper op leeftijd.

Kijk nu nog eens naar de introductie die je zojuist schreef en noteer een gemoeds- toestand, bijvoorbeeld verontwaardigd, bedroefd, hunkerend, razend, beschouwend, melancholiek. Dat kan de gemoedstoestand zijn die je bij de vorige oefening koos, maar dat kan ook een andere zijn.

2 Luister nu naar het ritme van de introductietekst die je schreef bij de vorige oefening. Vergelijk dit met de genoteerde gemoedstoestand.

Zal het ritme, door de gemoedstoestand en toon, vloeiend of haperend zijn? Legato of staccato? Lange zinnen, lange woorden of korte zinnen, korte woorden? Denk bijvoor- beeld aan het verschil in ritme tussen een begrafenisrede en een juichende aankondi- ging, het voetbalcommentaar bij een goal en een journaal, iemand die ruimte geeft aan zijn verlangen of wanhopig verliefd is. Herschrijf op basis van deze aanwijzingen je tekst.

Het proeven van een ritme

Er zit een oude vrouw in een schommelstoel. Te vroeg oud, zo schrijft de regieaanwijzing voor. Langzaam opent ze haar ogen. Strakke blik. Alsof de klank, bijna dierlijk, van diep komt, stoot ze uit:

More.²⁹

²⁸ Maris, B. van. 'Klankschilderen'. *NRC Handelsblad – Wetenschap* zaterdag 23 januari & zondag 24 januari 2010, p. 4-5.

²⁹ Citaten zijn afkomstig uit Beckett, S. 'Rockaby'. 1980. *The complete dramatic works*. 1990. Londen: Faber and Faber, 2006, p. 437.

Ze sluit haar ogen, en het wiegen begint. En gelijk in het ritme van het wiegen, klinkt haar opgenomen stem:

till in the end
the day came
in the end came
close of a long day
when she said
to herself
whom else
time she stopped
time she stopped
going to and fro
all eyes
all sides
high and low
for another
another like herself
another creature like herself
a little like
going to and fro
all eyes
all sides
high and low
for another
till in the end
close of a long day
to herself
whom else
time she stopped
time she stopped
going to and fro
all eyes
all sides
high and low
for another
another living soul
going to and fro
all eyes like herself
all sides

high and low
 for another
 another like herself
 a little like
 going to and fro
 till in the end
 close of a long day
 to herself
 whom else
 time she stopped
 going to and fro
 time she stopped
time she stopped

[Together: echo of 'time she stopped', coming to rest of rock, faint fade of light. Long pause.]

En opnieuw de vrouw in de stoel: 'More.' Meer leven, meer taal, meer beweging? En na een pauze, zetten de stem en het wiegen weer in. Steeds in en uit het licht.

Rockaby (1980) van Samuel Beckett kent een secure opbouw, met een secuur ritme en een secure keuze van woorden en klanken. Hier ervaren we schommelende woorden, en daarmee een schommelend lichaam in een schommelstoel.³⁰

Opvallend is de afwisseling van durende klanken en stopklanken aan het eind van iedere regel: 'end' eindigt, 'day' duurt; 'stopped' eindigt, 'fro' duurt. Op het randje van durend leven en eindigende dood. Ook de afwisseling van op- (lichte, hoge) en neergaande (zware, donkere) klanken duurt de gehele tekst. De herhaling van frases versterkt die heen-en-weergaande beweging.

Wie *Rockaby* beluistert,^{31,32} valt de zachte, bijna monotone, kleurloze, rustgevende intonatie op van actrice Billie Whitelaw. Daarin werd ze aangestuurd door Beckett: 'to think of it as a lullaby'.

Maar daar springt het lichtere en hogere 'a little like' steeds opnieuw uit. Niet zwaar, maar licht. De kleine *i* versterkend; een haast kinderlijke wens.

³⁰ Dit effect heeft Nirav Christophe eveneens beschreven in *Het naakte schrijven*.

³¹ z.a. 'Rockaby (Part 1)'. *YouTube*. 07-05-2015 <<https://www.youtube.com/watch?v=G3cjRicX1Hw>>.

³² z.a. 'Rockaby (Part 2)'. *YouTube*. 07-05-2015 <<https://www.youtube.com/watch?v=ZEdBWtv4YbM>>.

We horen hier een vrouw die wil stoppen voortdurend heen en weer te gaan en naar buiten wil om een ander te zoeken, zoals zichzelf. Ze neemt plaats bij het raam, kijkt naar de andere ramen aan de overkant, op zoek naar een andere levende ziel, zoals zichzelf.

went back in and sat
at her window
let up the blind and sat
quiet at her window
only window
facing other windows
other only windows

In dit deel valt de zware terugkerende 'dow'-klank op. Hoewel durend, ingehouden, met een donkere klankkleur. Daarna resteert de wens om simpelweg een rolgordijn omhoog te zien, als teken van leven.

a blind up
like hers
a little like

'A blind up': de klankkleur is licht in de u en remmend en hard in de p tegelijk. Ook die wens geeft ze op.

Uiteindelijk keert de vrouw terug in de schommelstoel van haar moeder, waar ze zal wachten op haar dood, precies zoals haar moeder deed.

so in the end
close of a long day
went down
in the end went down
down the steep stair
let down the blind and down
right down

En ook daarna keert het zware, donkere 'down' terug, met de innerlijk resonerende *n*.

Uiteindelijk klinkt:

stop her eyes
 fuck life
 stop her eyes
 rock her off
 rock her off

*[Together: echo of 'rock her off', coming to rest of rock,
 slow fade out.]*

Niet voor niets klinken hier, aan het eind, de *f* en *s*, klanken waarbij de lucht ontsnapt met wrijving: de frictie tussen het leven of de dood, die nu resulteert in een laatste ademtocht.

SCHRIJVEN HOE RITME TOT EEN ERVARING LEIDT

In *Rockaby* laat Samuel Beckett met een expliciete focus op bepaalde klanken, in een beperkte verzameling woorden in een vast ritme een ervaring ontstaan. Het stuk is eens 'a performance poem in the shape of a play' genoemd.

Rockaby is traag. Wat ritme betreft zou je je kunnen voorstellen dat deze tekst zich qua wiegen en traagheid aan het begin van een schaal bevindt, en haast en snelheid zich aan het andere uiterste van de schaal bevinden.

- 1 Brainstorm over handelingen, bewegingen, gebeurtenissen of locaties met een duidelijk ritme. Dat kan van alles zijn. Het vertrekken en tot stilstand komen van een trein, het pruttelen van een koffiezetapparaat, auto's die voorbijrazen op de snelweg (en de stiltes ertussen), de incheck-piepjes op een station, rennende voetstappen, een technofeestje, het veren van een springplank voor je springt en zo verder. Om op te starten kun je eventueel ook muziek luisteren, liefst zonder taal, bijvoorbeeld een soundtrack van een film. Associeer al schrijvende. Haal je pen niet van het papier. Het hoeft geen aaneengesloten verhaal te zijn. De muziek voert je van gedachte naar gedachte. Ervaar hoe het ritme de woorden oproept en stuurt. Is er een handeling, gebeurtenis of locatie met een duidelijk ritme die naar voren is gekomen?
- 2 Kies één gegeven uit de brainstorm.
- 3 Bepaal met behulp van de klankinventaris welke klanken daarbij passen. Breid dit vervolgens uit naar woorden. Speel met de combinaties die je kunt maken.
- 4 Kies nu minimaal tien en maximaal vijftien woorden, die associatief bij je gekozen gegeven passen. Dat kunnen verschillende klanken en verschillende associaties zijn.

SCHRIJVEN

- 5 Onderzoek welke samenstellingen met de woorden mogelijk zijn, waarbij je let op het ritme van het gekozen gegeven.
 - 6 Schrijf, met de ingrediënten van klank en ritme, een tekst waarmee je de luisteraar het gegeven inzuigt.
-

We hebben nu kennisgemaakt met de basis die nodig is om te schrijven met de smaak van woorden; we hebben ervaren hoe klanken, klanksamenstellingen en ritme je in de sfeer van de betekenis kunnen brengen. Daarbij ligt de focus eerder op de representatieve waarde van taal (in ritme en muzikaliteit) dan op de discursieve waarde (de informatieve inhoud). Door deze klankassociaties en klanksymboliek kan een schrijver schilderen met klank.

We hebben al gezien hoe je klank kunt inzetten om bijvoorbeeld een persoon en gemoedstoestand te schilderen, en hoe je in ritme een ervaring kunt laten ontstaan. Maar in welke mate kun je stoeien met de ingrediënten klank en ritme? Wat is het speelveld waarin je schrijft met de smaak van woorden? Op welke manieren kun je meanderen in dat landschap tussen discursief en representatief, tussen informatieve inhoud en de werkelijkheid zelf als het ware laten optreden?

De glijdende schaal van materialiteit

Materialiteit – over moeder-taal en vader-taal³³

In het essay *En de grote rodekolen en de rode krotten rooien* geeft Wiel Kusters (dichter, essayist en voormalig hoogleraar Letterkunde) ons handvatten om grip te krijgen op dat meanderen. Aan de hand van een analyse van de opvattingen van de Nederlandse dichter en schrijver Jan Hanlo over taal én het taalgebruik in zijn poëzie, komt Kusters tot een begrippenpaar dat in mijn ogen niet alleen op het werk van Jan Hanlo betrekking heeft, maar ook relevant is voor schrijven met de smaak van woorden.

Dat begrippenpaar bestaat uit vader-taal enerzijds en moeder-taal anderzijds. Vader-taal staat voor 'orde', een 'code' en die is normatief: hij geeft aan hoe het hoort. Kusters somt op: prescriptieve grammatica, canonieke wijsbegeerte en theologie, kerkelijke geboden en regels, logica, het wetenschappelijke streven naar ware kennis. Vader-taal is gericht op transparantie, op gefixeerde betekenis. Het is een juridische taal. Een taal die eist en verwacht.³⁴ Hierbinnen past de zienswijze dat taal een discursieve symboolvorm is: taal wordt gebruikt om boodschappen uit te wisselen. Gebeurtenissen, ideeën, gedachten, emoties worden in opeenvolgende woordreeksen geuit, die in hun samenhang een vrij eenduidige betekenis hebben. Gesteld wordt dat de relatie tussen vorm en betekenis arbitrair is. Het systeem van tekens hebben we samen afgesproken en de betekenis ervan staat omschreven in een woordenboek.³⁵

Moeder-taal, anderzijds, staat voor 'andersheid'; een karakter dat op klank gericht is en eerder troebel dan transparant. Daarin heeft materialiteit van klank en schrift het overwicht, en niet de intentie een gefixeerde betekenis over te dragen. Moeder-taal, materietaal, zo schrijft Kusters, wordt gedreven door lust. Daarmee doelt Kusters vooral op de taal van het gevoel:

³³ In navolging van Kusters hanteer ik deze schrijfwijze voor de begrippen.

³⁴ Kusters, W. *En de grote rodekolen en de rote krotten rooien: Jan Hanlo's moedertaal*. Rimborg/Roermond: Huis Clos/LCL, 2012, p. 44.

³⁵ Smitskamp, I. 'Over de muzikale dimensie van Shakespeares taal'. *Folio* 4.2 (1997). Web. 17-06-2014. <<http://shakespeare.let.uu.nl/smitskamp.htm#fn1>>.

de moeder-taal wordt als een verrijking gezien, als een bevrijding uit het strikte systeem. *'Deze lustbeleving prevaleert boven de communicatie van gedachten, ideeën, kennis. Ze zoekt intimiteit met, eerder dan kennis van een wereld waar de spreker ('klinker') niet tegenover staat maar die hem of haar omvat. (...) Het is een taal die geeft en verlangt.'*³⁶

Zo keer ik terug naar waar deze zoektocht begon: taal als materiaal. Het vaderlijke (het 'discursieve') is een aspect van taal, maar het moederlijke (het 'representatieve') evenzeer.

Hoewel uit deze benamingen enigszins een traditionele man-vrouw-verhouding blijkt, verstand versus gevoel, geeft het onderscheid wel de polen aan waartussen een schrijver zich beweegt.

Als we ons begeven in het speelveld waarin we schrijven met de smaak van woorden, zouden we kunnen spreken over een glijdende schaal van materialiteit. Aan het ene uiteinde bevindt zich taal die wel degelijk schildert met woorden maar tegelijkertijd discursief is, en aan het andere uiteinde bevindt zich taal die volledig focust op materie en die een inhoud communiceert die in mindere mate gelijk 'te begrijpen' is. Wat moeten we ons voorstellen bij die twee extremen, van begrijpelijke inhoud en voelbare klank?

Schilderen met woorden

Als er iemand schilderde met woorden, dan was het Dylan Thomas in 1953 met *Onder het melkwoud*. Een hoorspel, een tekst oorspronkelijk geschreven om voor te lezen op de radio, hoewel het werk evengoed veelvuldig in het theater als toneelstuk is opgevoerd. Gelukkig kun je het, in het prachtige originele Engels, beluisteren op het internet.³⁷ En gelukkig bestaat de tekst ook in de Nederlandse vertaling van Hugo Claus. Een flinterdunne bundel, maar bomvol taal. Ik sla de bundel open en het eerste deel begint: vanuit de woordeloze Stilte opent de eerste stem zeer zacht – zeer zacht, maar hardop:

Om te beginnen bij het begin:

Het is lente, nacht zonder maan in de kleine stad, zonder ster en Bijbelzwart, de stille straten en het gekromde vrijers- en konijnenwoud hinken onzichtbaar naar de sleezwarte, trage, zwarte, kraaizwarte, sloepdobberende zee. De huizen zijn blind als mollen (hoewel mollen scherp

zien vannacht in de wroetende fluwelen valleien) of blind als Kapitein Kat daar in het gedempte ruim bij de pomp en de dorpsklok, de winkels in de rouw, het huis van het Nutsgebouw in weduwendracht. En alle mensen in de gewiege en verstomde stad liggen nu te slapen.

Stil! De babies slapen, de boeren, de vissers, de handelaars en gepensioneerden, schoenlapper, schoolmeester, posbode en herbergier, de lijkbidder en de minnares, dronkelap, naaister, predikant, politiemans, de zwempotige mosselwijven en de zindelijke huisvrouwen. Jonge meisjes liggen zachtgebed of glijden in haar dromen met ringen en uitzet, met glimwormen als bruidsmisjes in de zijbeuken van het orgelspelend woud. De jongens dromen zondig of van de bokkende zeefokkers van de nacht en de zeeroversdolle zee. En de antracieten beelden der paarden slapen in het veld, en de koeien in de stallen en de honden op het natgeneusd erf; en de katten dutten in de schuine hoeken of glijden heimelijk, jachtig en schichtig op de grote wolk der daken.

Men kan de dauw horen vallen en de verstilde stad horen ademhalen, maar Uw ogen alleen zijn ontsloten en zien de zwarte, geplooid stad in vaste en trage slaap. En u alleen kunt de onzichtbare sterrenval horen en, het donkerst vóór dageraad, de beroering, elk ogenblik door de dauw bestreken, van de zwarte, vlokkige zee, waar wiegen en rijden: de 'Arethusa', de 'Wulp' en de 'Leeuwerik', de 'Zanzibar', 'Rhianon', de 'Zeeschuimer', de 'Cormorant' en de 'Ster van Wales'.

Luister. Het is nacht, die in de straten beweegt, de processie-trage, zouten, muzikale wind in de Kroningsstraat en in de Mosselwijk, het is het gras, dat op de Llaregyb Heuvel groeit, dauwval, sterrenval, de slaap van vogels in het Melkwoud. Luister. Het is nacht in de kille, plompe Kapel, die hymnen zingt in bonnet, borstspeld en bombazijnzwart, in vlinder-vadermoorders en schoenstrikdas, die kucht als oude geiten, die op pepermunt zuigt, die 'halleluja' knikbalt; nacht in het huis van het vierstuiversbier stil als een

³⁶ Kusters, W. *En de grote rodekolen en de rode krotten rooien: Jan Hanlo's moedertaal*. Rimborg/Roermond: Huis Clos/LCL, 2012, p. 45.

³⁷ z.a. 'Under the Milk Wood'. *YouTube*. 20-05-2016 <<http://www.youtube.com/watch?v=uuPO2Kvqlms>>.

dominosteen; in Ocky de Melkman's vliering als een muis met handschoenen aan; in Dai Brood's bakkerij, stuivend als zwart meel. Het is van-nacht in de Ezelsstraat, stil trippelend met zeewier aan zijn hoeven langs de schelpige keien, voorbij de bloempot met varens achter de gordijnen, de wandspreuk, het harmonium, het heilig aanrecht, de waterverfjes met de hand geschilderd, het porseleinen hondje en het rozig, tinnen theebusje. Het is nacht, duivels in de snuisterkamertjes der babies.

Zie! Het is nacht, stom en koninklijk waaiend tussen de Kronings-kersebomen, hangend over het kerkhof van Bethesda met behandschoende, geplooidde wind en verdampende dauw, tuimelend bij 'Zeemansrust'. Tijd gaat voorbij. Luister. Tijd gaat voorbij. Kom dichters nu.

U alleen kunt de huizen horen slapen in de straten in de trage, diepzouten en stilzwarte, omzwachtelde nacht. U alleen kunt in de verdonkerde slaapkamers zien: de kammen en de rokken over de stoel, de kannen en de kommen, het glas met de tanden, 'Gij zult niet' aan de wand en de vergelende Kijk-naar-het-vogeltje portretten der doden. U alleen kunt horen en zien achter de ogen der slapers, de bewegingen en landen en doolhoven en kleuren en ontzetting en regenbogen en wijsjes en wensen en vlucht en val en wanhoop en de grote zeeën van hun dromen. Van waar u bent kunt u hun dromen horen.

Kapitein Kat, de gepensioneerde, blinde zeekapitein, slapend in zijn kooi, in zijn zeeschelp, in zijn schip-in-de-fles, in de ordentelijke, beste cabine van het Schoenerhuis droomt van de razende zeeën, die het dek van zijn stoomschip Kidwelly overweldigden en het beddedak overzwolgen en hem kwal-glibberig onderzogen, diep zout naar het beestedonker, waar de vissen zwemmen en bijten en aan hem knabbelden tot op zijn botten en de lang verdrinkenen aan hem komen snuffelen.³⁸

Gelijk vanaf het begin zuigt Thomas je zijn vertelling in. De sfeer is ongekend, mysterieus. *Zeer zacht*. Deze woorden zijn als de nacht. Je kunt ze bijna alleen maar zacht uitspreken; hard zou onmogelijk zijn.³⁹ Natuurlijk, Dylan Thomas bouwt hier de spanning op. Niet onbelangrijk is ook het ritme; deze tekst deint als de zee, als de nacht. Het zou te ver



gaan om hier alle klanken uitgebreid te bespreken, maar kijk eens naar het begin in het Nederlands van Hugo Claus: *Om te beginnen bij het begin*. De stemhebbende *b*, de resonerende *m* en *n* (de binnenklanken bij uitstek: de mond wordt afgesloten en de lucht wordt omgeleid door de neus, de lucht is lang binnen), de kleine lichte *i*. Alles aan dit begin is klein, zacht, ingehouden.

Luister eens naar de overgang van *hinken onzichtbaar naar sleezwarte, trage, zwarte, kraaizwarte, sloepdobberende zee*: van licht en hoog, naar een opeenvolging van de zware *a* en *aa*, glijdende *w*, glijdende *j* (in kraai), de resonerende *z*, de even omhooggaande *oe*, twee korte plofklanken (*p*, *d*), even die korte *o*, dalend naar de vloeiende, stemhebbende *r*. Daar proef je de woorden, daar voel je de zee.

Diezelfde deining zien we weer, bij *gewiegde* en *verstormde*. En opnieuw, bij *zwempotige mosselwijven* en *zindelijke huisvrouwen*, waar de muziek van de woorden ons bovendien in de sfeer van de betekenis doet komen: groot (*oo* en *ij*), bijna lomp (*p*, *t*) en scherp (*z*, *s*) tegenover klein (*i*, *h*) en zuinig (*ui*). En wat te denken van de beweging in *overzwolgen* en *onderzogen*? De *zwol*, waar de mond eerst opengaat (*zw*) en vervolgens binnenhaalt (*l*) en het *zogen*, waar de beweging van open en voorin, achter en diep in de keel verdwijnt.

Taal wordt hier als materiaal gebruikt: moeder-taal. De hele vorm zoekt intimiteit met de luisteraar ('Stil!') en hoezeer de klanken de betekenis ook versterken, ook bij neologismen als *kwal-glibberig* waarvan de betekenis zich laat raden; de betekenis is niet gefixeerd, ligt niet vast.

SCHRIJVEN HOE KLANK EN RITME JE IN EEN SFEER BRENGEN

Dylan Thomas laat ons de stoffelijkheid, de muziek, van woorden proeven, waardoor we in de sfeer van de betekenis ervan komen. In zijn geheel levert dat een sterk sferische tekst op, waarmee hij ons zijn vertelling inzuigt.

- 1 Verzamel woorden die klinken of proeven zoals ze zijn, in de geest van mijn verzameling. Weet je niet hoe te beginnen? Leg dan één voor één de klanken uit de klankinventaris in je mond en vorm vanuit daar woorden.
- 2 Lees hardop de opening van *Onder het melkwoud* van Dylan Thomas. Let specifiek op woorden die klinken of proeven zoals ze zijn. Noteer of markeer ze.

³⁸ Thomas, D. *Onder het melkwoud*. 1954. Vert. Hugo Claus. Amsterdam: De Bezige Bij, 1958, p. 5-7.

³⁹ Verbogt, T. *Schrijven is ritme*. Antwerpen/Amsterdam: Uitgeverij Augustus, 2007, p. 29.

SCHRIJVEN

- 3 Thomas koos als locatie een dorp aan zee, Llaregyb.
Brainstorm nu zelf over verschillende, sterk sferische locaties, en kies er uiteindelijk één.
- 4 Schrijf klankwoorden op die bij je locatie passen. Streep aan welke woorden een positieve bijklank of gevoelswaarde hebben, en welke een negatieve.
- 5 Schrijf een tekst met deze woorden die de gekozen locatie positief belichten, en een tekst die de gekozen locatie negatief belicht.

VARIATIES

- Je kunt in plaats van een locatie een onderwerp kiezen.
- Je kunt in plaats van twee teksten één tekst schrijven, waarin het positieve en het negatieve doorklinken.
- Je kunt letten op ritme. Wat voor ritme heeft je plek? Staccato of legato? Heb je lange zinnen en lange woorden nodig, of juist korte? Is je tekst gebaat bij een bepaalde herhaling van woorden, woordcombinaties of zinsdelen?

Hoewel er in Thomas' *Onder het melkwoud* een hoofdrol is weggelegd voor klank en ritme, communiceert de tekst ook wel degelijk een begrijpelijke inhoud: we volgen een gedachtegang, een verhaal. We begrijpen wat er staat, wat er klinkt.

Maar wat gebeurt er als een tekst alleen maar klank is, als we ons bevinden op het andere uiteinde van de glijdende schaal van materialiteit? Als we de taal bijna niet meer herkennen, en klanken resten? Wat rest ons dan?

Een zintuiglijke ervaring

Om te beginnen: beluister onderstaande tekst op het internet.⁴⁰ Lees hem vervolgens zelf hardop.

Schtzngrmm
 schtzngrmm
 t-t-t-t
 t-t-t-t
 grrmmmmmm
 t-t-t-t
 s-----c-----h

tzngrmm
 tzngrmm
 tzngrmm
 grrmmmmmm
 schtzn
 schtzn
 t-t-t-t
 t-t-t-t
 schtzngrmm
 schtzngrmm
 tssssssssssssss
 grrt
 grrrrrt
 grrrrrrrrt
 scht
 scht
 t-t-t-t-t-t-t-t-t-t
 scht
 tzngrmm
 tzngrmm
 t-t-t-t-t-t-t-t-t-tscht
 scht
 scht
 scht
 scht
 grrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr
 t-tt⁴¹

Als ik zou zeggen dat het Duits is, zou je me nauwelijks geloven. Toch *berust* het daarop, en zelfs maar op één woord: Schützengraben. Loopgraven. Het gedicht ontstond op 19 april 1957, vloeide uit de pen van de Oostenrijkse dichter Ernst Jandl. Na verwijdering van de klinkers van dat ene woord bleef het vervreemdende 'schtzngrmm' over. De wrijfklanken die wringen (*sch*, *z*) en het sissende van de *sch*, de explosieven *t* en *g* die stokken, de vloeiende *r* en de nasale *n* en *m*, die resoneren. Daarbij is het

⁴⁰ Jandl, E. 'schtzngrmm'. Web. 17-06-2014 <<http://www.lyrikline.org/de/gedichte/schtzngrmm1230#.VUtM76alQy4>>.

⁴¹ Jandl, E. 'schtzngrmm'. Web. 17-06-2014 <<http://www.lyrikline.org/de/gedichte/schtzngrmm1230#.VUtM76alQy4>>.

tweede woorddeel afgesleten – de *b* verdwijnt, de eind-*n* wordt *m* – zoals dat een gebruikelijke uitspraak was in zijn Oostenrijkse dialect, zijn moedertaal. Op die klanken varieert hij gedurende het hele gedicht. De medeklinkers botsen, vormen nieuwe lettergrepen, die ook ritmisch doen denken aan salvo's van machinegeweren of granaatinslagen.⁴² Algemene beschaafde taal ontbreekt; de wrede oorlog wordt verbeeld door een visuele en auditieve ervaring. 'Lautmahlerei'.

Al bij zijn derde publicatie in een tijdschrift plaatste Jandl vooraf aan zijn 'Sprechgedichten' een programmatische inleidende opmerking:

*Het Sprechgedicht wordt pas effectief bij hardop lezen, lengte en intensiteit van de klanken zijn in schrijfwijze vastgelegd. Spanning ontstaat door de opeenvolgende korte en lange klanken (...), verharding van het woord door ontnomen klinkers (schtzngrmm), ontbinding van het woord en montage van zijn elementen tot nieuwe, expressieve klankgroepen (...), gevarieerde woordherhalingen met thematisch gemotiveerde toevoegingen van nieuwe woorden (...).*⁴³

Zorgt het weglaten van klinkers in dit geval voor een beperking? De luisteraar kan de geluiden van *schtngrmm* enerzijds ondergaan als ervaring, als een mimetische vertaling (of verbeelding) van een loopgravenoorlog, waar in het 't-t-t-t' of het zich steeds vermeerderende 'grtt' het ratelen van een machinegeweer doorklinkt.

Is 'grrrmmmm' het geronk van een tank en zijn de latere variaties daarop zijn haperende motor? Of is het de inslag van een kogel en is 'tzngrrmm' een schot met een daaropvolgende inslag?

Zijn 's-----c-----h' en 'tssssssssssss' het sissen van een lont van een granaat, of van voorbij vliegende schoten? Is 'schtzn' het aansteken van de lont en de terugslag van een kanon?

Tegen het einde lezen we 'grrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr', het langste element van het gedicht; het durende ratelen van een machinegeweer, dat dit keer niet op *t* eindigt, maar pas op de volgende regel een vervolg krijgt.

Anderzijds kan de luisteraar door toevoeging van klinkers aan de elementen betekenis laten ontstaan. Het element 'grm' kan hij verruimen tot 'Graben' (graven), maar ook 'Grimm' (gramschap) of 'Gram' (verdriet).

Van 'schtzn' kan hij 'Schützen' (beschermen, beschutten) vormen of 'schätzen' (waarderen), van 'scht' de vloek 'Schiet' (klote). In de slotregel kan 't-tt' 'tot' vormen. Op het geweld volgt de dood.

Ook bij de interpretatie schippert de lezer of luisteraar tussen discursief en representatief, tussen betekenis zoeken en weergave (in klank en ritme)

ervaren: er is een spanning tussen beide taalgebieden. Hoe dan ook richt Jandl onze aandacht, in eerste instantie, op de materialiteit, de moedertaal pur sang.

Toen ik *schtzngrmm* voor het eerst las, raakte het gedicht me: de abstrahering dwong me de taal op mijn tong te wegen en de fysieke ervaring te laten bestaan. Maar met het internet binnen handbereik is een uitleg en interpretatie zo gevonden en wordt de ervaring al gauw een rationele exercitie. Ik wilde weten of dit gedicht op zichzelf kon staan, of het de ervaring kon communiceren zonder uitleg. Daarom legde ik het gedicht in een workshop voor aan de deelnemers; zonder enige toelichting van mij vooraf, lasen we het hardop. Na de eerste kreten van 'Wat is dit?' en 'Ik snap het niet' vroeg ik hen welke associaties ze hadden. Stille volgde en ik dacht: 'Experiment mislukt'. Zachtjes zei iemand: een motor die niet wil starten. Anderen vielen hem bij. Een andere machine kon het ook zijn. Of het ratelen van een geweer, en het wegsterven van het geluid. Dat werd beaamd; dat moest het zijn.

Natuurlijk was ik blij met het 'goede' antwoord, maar daarmee zou ik het gedicht reduceren tot het oplossen van een puzzel, een zienswijze die en bepaalde vrijblijvendheid, een 'hap-slik-en- door' ademt. Wonderlijker was dat er door de taal een ervaring werd gedeeld. Opmerkelijk was om vast te stellen hoezeer klank en ritme verbonden zijn: ik neig te geloven dat als er m-m-m-m had gestaan in plaats van t-t-t-t, niemand zachtjes had gezegd 'een motor die niet wil starten'. Klank en ritme wierpen een geluidsdecor op en zogen ons deze specifieke zintuiglijke ervaring in.

SCHRIJVEN HOE MET KLANK EN RITME EEN ZINTUIGLIJKE ERVARING OP TE ROEPEN

- 1 Neem de klankinventaris klank voor klank hardop door. Gebruik daarbij opnieuw de bijbehorende begrippenlijst om je bewust te worden van de verschillende kenmerken die klanken hebben. Markeer de klanken die je prikkelen, die je associatiestroom op gang brengen.
- 2 Je hebt nu een overzicht van losse klanken. Kun je klanken combineren, er woorden uit destilleren? Daarvoor zul je natuurlijk andere klanken nodig hebben, maar blij daarbij trouw aan je gekozen klanken.

⁴² z.a. 'schtzngrmm'. *Wikipedia*. 17-06-2014 <<http://de.wikipedia.org/wiki/Schtzngrmm>>.

⁴³ Jandl, E. 'schtzngrmm'. Vert. Annet Bremen. Web. 17-06-2014 <<http://www.lyrikline.org/de/gedichte/schtzngrmm1230#.VUtM76alQy4>>.

SCHRIJVEN

3 Lees je woorden hardop.

Wat gebeurt er als je alle klinkers weghaalt, of juist maar op sommige plekken?

Wat gebeurt er als je medeklinkers weghaalt? Onderzoek de mogelijkheden van het uiteenvallen van klanken en van herhaling.

4 Zijn er woorden die refereren aan een paradigma van een concrete intense zintuiglijke ervaring? Een voorbeeld is de ervaring in het loopgraaf van Jandl. Je kunt ook denken aan specifieke ervaringen met extreme hitte of kou, oorverdovend lawaai of doodse stilte, maar alles is afhankelijk van de klanken en woorden waarmee je werkt.

Misschien kun je zelfs meerdere van zulke paradigma's uit je verzameling destilleren?

5 Ernst Jandl haalt in *schtzngrmm* taal weg en laat zo een nieuwe taal ontstaan, die de zintuigen op een andere manier aanspreekt dan de manier waarop we dat gewend zijn. Hij had immers ook de ervaring in een loopgraaf kunnen beschrijven.

Kies één zintuiglijke ervaring met de bijbehorende woorden. Werk met minimaal één en maximaal vier van zulke 'grondwoorden'.

Onderzoek de klankmogelijkheden. Bijvoorbeeld: Welke klanken hebben duur, welke juist niet? Welke zijn scherp, welke juist niet? Welke associaties roepen de klanken, individueel en in combinatie op en welke daarvan zijn gewenst? Hoe werkt herhaling van klanken? Welk ritme vind je?

6 Wellicht ben je ingrediënten of effecten tegengekomen waar je tevreden mee bent.

Verwerk je gevonden 'brokstukken' in een tekst. Houd daarbij de gekozen zintuiglijke ervaring in het oog: heeft die ervaring een opbouw? Kun je die als mal gebruiken?

Welke klanken heb je daarvoor nodig? Treedt er herhaling op in de ervaring en kun je die weergeven in klank?

Is het vervolgens nodig om de hele grondwoorden te noemen? Maak je strofes waarin steeds een ander grondwoord 'uiteenvalt' of wissel je af?

Let kortom op opbouw, ritme, het uiteenvallen van klanken, en herhaling.

Zetten we *schtzngrmm* af tegen *Onder het melkwoud*, dan zien we twee extremen. Hoewel beide teksten focussen op de materialiteit van taal, is Thomas' taal – hoe verdicht ook – goed verstaanbaar, waar Jandls taal een residu, een geconcentreerd extract is van klare taal.

Waar Kusters bij zijn uitleg over moeder-taal het begrip 'lust' in de betekenis van 'verlangen' bezigt, zou ik dit in het licht van *schtzngrmm* graag willen verruimen tot de eveneens gangbare betekenis 'verlangen om iets te doen of mee te maken', omdat de eerder aangehaalde voorbeelden lieten horen hoe een focus op de materialiteit van taal een tekst levendiger maakt en letterlijk de zintuigen prikkelt: je maakt iets mee, je ervaart iets.

Klank en ritme vangen structuur, gewicht, vorm, beweging en maken zo een lichaam van taal. Een lichaam dat tastbaar is.

In het licht daarvan neem ik ook de vrijheid om het kenmerk van intimiteit niet alleen te beperken tot innigheid, maar dit te verruimen tot gemeenzaamheid, verbondenheid. Een tekst als *Onder het melkwoud* dompelt immers luisteraars gemeenzaam in een sfeer.

We hebben nu de twee extremen van de glijdende schaal van materialiteit verkent. We hadden al ondervonden hoe klank en ritme een personage en gemoedstoestand konden schilderen en hoe klank en ritme een beweging of gebeurtenis konden oproepen. Nu hebben we ook gezien hoe je een sfeer kunt oproepen en versterken, maar ook hoe je werkelijk een zintuiglijke ervaring kunt laten bestaan, met een focus op klank en ritme waardoor een nieuwe taal ontstaat die de zintuigen op een andere manier aanspreekt dan de manier waarop we dat gewend zijn.

Maar als *Onder het melkwoud* zich aan het begin bevindt van de glijdende schaal van materialiteit en *schtzngrmm* aan het einde, wat vinden we dan in het tussengebied? En vooral: wat is de toepasbaarheid daarvan? Wat is het middenveld, waar de spanning tussen deze vader-taal en moeder-taal zich manifesteert?

Het spanningsveld tussen klank en inhoud

En ineens herinner ik me:

Krksh
 krksh
 krkshkrksh
 krksh
 (Ooien, ooien komen jullie?)
 (geiten, geiten komen jullie?)
 gtshgtsh
 gtshgtshgtshgtsh
 gtsh
 gtshgtshgtshgtsh
 (Kom je, koe?) haash
 haashhaash
 haash
 haash
 (Poes) bshbsh

bshbsh
 bsh
 bshbshbsh
 (Verlangde ze van de hond
 laat los loop weg
 snerppte ze)
 è-dèb!
 è-dèb-èdèb!
 è-dèb!⁴⁴

Beluister dit gedicht vooral.⁴⁵

Dat dit gedicht *Moedertaal* heet, kan geen toeval zijn. Hier combineert Mustafa Stitou (geboren in Marokko, maar al na enkele maanden verhuisd naar Flevoland) effectief twee taalgebieden. Enerzijds Nederlands, anderzijds voor het Nederlands ongewone klanken. Enerzijds een beschrijvende, beschouwende taal en anderzijds een actieve taal waarin de werkelijkheid zélf optreedt: klanken waarmee je een dier lokt. Discursief versus representatief. En natuurlijk, vader-taal en moeder-taal. Door de combinatie van het vaderlijke en het moederlijke, ontstaat er niet alleen begrip maar tegelijkertijd sfeer en gevoel, intimiteit: we *zijn* op dat veld. Tegelijkertijd worden beide taalgebieden op een dramatische en humoristische manier volstrekt van elkaar vervreemd. Vergelijk alleen al het zacht glijdende 'Ooien, ooien komen jullie?' met het herhalende, krassende, scherpe 'Krksh'.

De ontsnapping aan de vader-taal

Vaak genoeg komen vader-taal en moeder-taal niet strikt gescheiden naast elkaar voor. Eerder bevindt taal zich middenin het spanningsveld tussen deze twee. Zelden wordt deze gereduceerd tot puur klank.

Onder andere in het theater wordt de aandacht gevestigd op betekenis, maar ook op de materialiteit van het taalteken. Woorden worden uitgesproken, worden geproefd. Taal wordt lichaam. Het is juist de zintuiglijkheid van het woord die in het theater tot haar recht komt.

Eén manier om de aandacht te richten op de materialiteit van het taalteken, is door te 'ontsnappen' aan de vader-taal. Er wordt voorrang gegeven aan ritme en klank in plaats van aan grammatica en volledige zinnen, waardoor juist ruimte ontstaat voor het tactiele.

Niemand kreeg ooit zo'n kans om te zien hoe woorden geproefd worden als in Samuel Becketts monoloog *Not I* (1972). De hoofdrol is weggelegd voor 'Mouth', op acht voet (2,5 meter) boven de grond, licht verlicht; de rest van het toneel is donker.⁴⁶ Geen lijf, geen gezicht, alleen lippen, tanden, tong. Alleen de woorden, de klanken, de nuances. Beckett regisseerde dat de tekst 'met de snelheid van het denken' moest worden uitgesproken.⁴⁷

*'Lichaam wordt mond wordt taal wordt klank wordt ritme.'*⁴⁸

Jessica Tandy deed het in 1972 in New York in 22 minuten.

Billie Whitelaw deed het in 1973 in Londen in 14 minuten.

Lisa Dwan deed het in 2013 in Londen in 9 minuten.

Luister en kijk.⁴⁹

... and she found herself in the-... what?... who?...no!... she!.. [pause and movement 1.] ... found herself in the dark... and if not exactly... insentient... insentient... for she could still hear the buzzing.. so-called... in the ears... and a ray of light came and went... came and went... such as the moon light cast... drifting... in and out of cloud... but so dulled... feeling... feeling so dulled... she did not know... what position she was in... imagine!... what position she was in!... whether standing... or sitting... but the brain- ... what? .. kneeling?.. yes... whether standing... or sitting... or kneeling... but the brain still... still... in a way... for her first thought was... oh long after... sudden flash... brought up as she had been to believe... with the other waifs... in a merciful... [Brief laugh.]... God... [Good laugh.] ... first thought was... oh long after... sudden flash... she was being punis-

⁴⁴ Stitou, M. *Varkensroze ansichten*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2003, p. 35.

⁴⁵ Stitou, M. 'Mother Tongue'. *Poetry International* – 07-05-2015 <<http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poem/item/4452/auto/MOTHER-TONGUE>>.

⁴⁶ Citaten zijn afkomstig uit Beckett, S. 'Not I'. 1972. *The complete dramatic works*. 1990. Londen: Faber and Faber, 2006. 373-383.

⁴⁷ Masters, T. 'Not I: Lisa Dwan's record speed Beckett'. [2013] *BBC News, Homepage* – 05-10-2014, <<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-22397436>>.

⁴⁸ Engelberts, M. en O. Kusters. *Verder: Beckett en de 21e eeuw*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008, p. 63.

⁴⁹ z.a. 'Not I'. *YouTube*. 07-05-2015 <<https://www.youtube.com/watch?v=16rSsThMDiU>>.

hed... for her sins... a number of which then... further proof
 if proof were needed... flashed through her mind... one
 after another... then dismissed as foolish... oh long after...
 this thought dismissed... as she suddenly realized... gradu-
 ally realized... she was not suffering... imagine!.. not suf-
 fering!..- indeed could not remember... off-hand... when she
 had suffered less... unless of course she was... meant to be
 suffering... ha!.. *thought to be suffering...*

Beckett was niet zozeer geïnteresseerd in de begrijpelijkheid of verstaanbaarheid van het stuk: hij hoopte dat het stuk het publiek op de zenuwen zou werken, niet op het intellect.⁵⁰ Het belang van de referentiële betekenis (de vader-taal) wijkt voor het meer directe gevoel van betekenis en de patronen van de woorden (de moeder-taal). De nadruk ligt op de vorm die poogt om het wezen te vatten. 'It is the shape that matters' zei Beckett, en daarin wordt de structuur gevormd door de inhoud.⁵¹ De inhoud die te ontrafelen is van *Not I* is die van een vrouw met een verdrietig, eenzaam, liefdeloos leven dat vrijwel zwijgend is geleefd. Enerzijds is er dat zwijgende leven, maar anderzijds is er dat denkende leven, dat geleefd is met de snelheid van het denken. Die combinatie van factoren resulteert in een taal waarin de betekenis van de woorden troebel is, de grammatica afgebrokkeld en het verhaal verbrokkeld is.⁵²

Als de betekenis ons uit handen wordt genomen – het discursieve – dan blijft het representatieve over. Klank wordt hier een sturend, en zelfs voortstuwend principe. De moeder-taal ligt aan de basis. In dat licht is het tekenend dat Whitelaw – die *Not I* in 1973 uitvoerde – Dwan in 2013 adviseerde de alliteraties als een springplank te gebruiken.⁵³ Het zijn juist die terugkerende frases, woorden, klanken die fungeren als minimale referentiepunten voor zowel de performer als de luisteraar. Juist daarin vallen personage en luisteraar samen, en juist daarin ontvouwt zich een intimiteit tussen beiden: beiden proberen een leven te reconstrueren, associatief, daarbij bepaalde woorden en zinnen filterend uit de eindeloze stroom. Het representatieve, wat taal met muziek gemeen heeft, voert de boventoon: de luisteraar legt relaties tussen gebeurtenissen van klank, waar concrete betekenis ontbreekt,⁵⁴ en vindt juist daardoor toch betekenis, al is die minimaal. En daarin, in het toekennen van die semantiek, ben ik voorzichtig. De snelheid waarmee *Not I* klinkt is zo verbluffend hoog, dat je zou kunnen zeggen dat de klanken nauwelijks tijd krijgen om te mogen bestaan. En toch. Het terugkerende 'but the brain', bijna agressief met de tanden als tralies.

Het terugkerende 'what?.. who?.. no!.. she!..', de eerste woorden ingehouden, de laatste met een scherpe sisklank en een snerpende lange ee de ruimte ingesmeten, die wordt afgesloten met verbeten kromgetrokken dichte lippen, alsof ze schrikt.

Het terugkerende, durende van een klank als in 'mind', het resonerende van 'realizing', 'buzzing'.

Voortdurend zie ik de poging te ontsnappen aan de vader-taal, aan het denken, aan de stroom.

In dat licht kan ook het gedicht *Jossie* (1950) van Jan Hanlo bezien worden, ook al zijn zijn beweegredenen anders. Hanlo wilde ontsnappen aan de autoritaire grammatica en het streven naar transparante betekenis:⁵⁵ los van het juk van de standaardtaal, kwam hij dichterbij zijn verwarrende gevoelens en kon hij deze ook vrijer uiten.

In *Jossie* (1950) gaat de syntaxis op de schop en prevaleert klank en ritme. Hanlo maakt muziek van woorden, klanken, zinspatronen; een compositie van korte of iets langere frasen, met herhalingen en variaties.⁵⁶

**Jossie lief Jossie. Klein Jossie. Goed Jossie.
Goed lijf Jossie. Goed zicht. Goed ziel, denk.
Weet niet goed ziel Jossie. Ken niet goed ziel Jossie.
Ziel Jossie. Goed Jossie is goed ziel. Jossie misschien.
Weet niet goed ziel Jossie. Ken niet.
Oud Jossie. Weet niet oud Jossie. Ken niet oud Jossie.
Ken niet oud ziel Jossie.
Oud ziel Jossie. Jong ziel Jossie. Eén ziel Jossie.**

⁵⁰ Laws, C. 'Music and Language in the Work of Samuel Beckett'. [1996] Homepage White Rose Etheses Online – 05-10-2014 <<http://etheses.whiterose.ac.uk/2507/1/DX202704.pdf>>, p. 55.

⁵¹ Laws, C. 'Music and Language in the Work of Samuel Beckett'. [1996] Homepage White Rose Etheses Online – 05-10-2014 <<http://etheses.whiterose.ac.uk/2507/1/DX202704.pdf>>, p. 55.

⁵² Laws, C. 'Music and Language in the Work of Samuel Beckett'. [1996] Homepage White Rose Etheses Online – 05-10-2014 <<http://etheses.whiterose.ac.uk/2507/1/DX202704.pdf>>, p. 235.

⁵³ Masters, T. 'Not I: Lisa Dwan's record speed Beckett'. [2013] *BBC News, Homepage* – 05-10-2014 <<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-22397436>>

⁵⁴ Laws, C. 'Music and Language in the Work of Samuel Beckett'. [1996] Homepage White Rose Etheses Online – 05-10-2014 <<http://etheses.whiterose.ac.uk/2507/1/DX202704.pdf>>, p. 235.

⁵⁵ Kusters, W. *En de grote rodekolen en de rode krotten rooien: Jan Hanlo's moedertaal*. Rimburch/Roermond: Huis Clos/LCL, 2012, p. 20.

⁵⁶ Kusters, W. *En de grote rodekolen en de rode krotten rooien: Jan Hanlo's moedertaal*. Rimburch/Roermond: Huis Clos/LCL, 2012, p. 20.

Of ziel ánders wordt Jossie? Ziel wórdt Jossie?

Ik ziel ik. Ik ziel jong ziel Jossie.

Ik ziel ik? Ik ziel jong ziel. Ik ziel oud ziel.

Ik ziel weet niet oud ziel ik.

Ik ziel oud ziel weet niet oud ziel Jossie.

Weet niet ik ziel Jossie.

Ik ziel jong ziel. Ik ziel niet gek ziel.

Ik ziel soms ziel gek ziel. Grap ziel.

Weet niet grap ziel. Weet niet soms ziel.

Weet niet soms ziel grap ziel.

Weet niet. Soms ziel grap ziel.

Papier ziel.⁵⁷

Wie het gedicht hardop leest, ervaart het gestamel. Zinnen die niet verder komen, hoezeer je ze ook wil aflezen; zinnen die haperen. Het af en toe stokken door de plofklanken *k* en *g*. Maar ook de duur van de glijdende *w*'s en *j*'s. De kleine (intieme) *i*'s en *ie*'s. De vloeiende *l* in *ziel*, de tong steeds omhoog, die 'halende' beweging alsof hij zegt 'kom hier'. Het fluiten en suizen van de durende *s* en *z*.

de tong steeds omhoog

Daarnaast was Jossie een voor Hanlo veel te jonge jongen. Kan er dan zielsverbondenheid bestaan? Wat is een ziel? Kan die oud zijn, kan die jong zijn? Of wordt een oude ziel weer jong? De standaardtaal brengt Hanlo niet tot een bevredigend inzicht in de 'ware' werkelijkheid. Hij komt er niet uit. Zinnen zijn onmogelijk, de taal is niet toereikend voor zijn gevoelens en gedachten.

SCHRIJVEN HOE KLANK EN RITME STRUCTUREREN EN EEN INNERLIJKE ERVARING WORDEN

Zowel in *Not I* als in *Lief Jossie* is de betekenis van de woorden troebel, is de grammatica afgebrokkeld en het verhaal verbrokkeld. Vorm, of klank, wordt een structurerend principe.

- 1 Brainstorm over gevoelens, gedachten die bijna te groot zijn om er woorden aan te geven. Dat kan een gevoel of gedachte zijn naar aanleiding van iets dat het personage zelf ondervindt, of een gevoel of gedachte als reactie op iets wat buiten het personage zelf plaatsvindt.
- 2 Kies er één waardoor je geprikkeld raakt.
- 3 Neem de klankinventaris erbij. Welke klanken hebben kenmerken die datgene wat je wilt uiten, versterken?
- 4 Zet een wekker op vijf minuten. Schrijf nu een tekst waarin een spreker/personage uiting geeft aan dit gevoel of aan deze gedachte. Denk niet te veel na en schrijf door, zonder te stoppen, tot de wekker afgaat. Het geeft niet als je woorden of zinnen herhaalt, of als zinnen onaf zijn.
- 5 Lees je tekst hardop. Komen er klanken voor die je bij stap 3 onderzocht hebt? Of dienen zich juist andere klanken aan die je inhoud versterken?
- 6 Vermoedelijk heb je grotendeels een grammaticaal correcte tekst geschreven, met zinnen die mooi gevormd zijn en woorden die op de juiste plaats staan. Verwijder nu alle betekenisloze woorden.
- 7 Lees je tekst hardop. Welke klanken kunnen een structurerend principe vormen, zoals je bij stap 3 onderzocht? Ofwel: welke klanken en woorden of frases kun je herhalen? Herschrijf op basis van deze bevindingen je tekst.
- 8 Lees je tekst hardop. Is er een ritme dat zich aandient? Komt dit overeen met de gekozen innerlijke ervaring? Is er bijvoorbeeld sprake van een doorgaande stroom op hoge snelheid, of van gestamel? Versterk het ritme, waar nodig. Natuurlijk kun je ook afwisselen in ritme.

Zoals gezegd kunnen we *Not I* en *Lief Jossie* zien als voorbeelden van teksten waarin de semantiek van de woorden troebel is, de grammatica afgebrokkeld is en het verhaal verbrokkeld.

Teksten die meanderen tussen vader-taal en moeder-taal. Tussen orde en gefixeerde regels, en een landschap of karakter van klank en ritme.

⁵⁷ Hanlo, J. *Verzamelde gedichten*. 1958. Amsterdam: Van Oorschot, 1989, p. 73.

Daarbij is *Not I* specifiek een theatertekst, waarbij *Lief Jossie* voor mij een voorbeeld is van een tekst die dat niet is, maar die juist daardoor mijn blik op wat taal of tekst in het theater kan zijn, verruimt.

Ik leidde deze voorbeelden in met de opmerking dat het theater bij uitstek geschikt is om de zintuiglijkheid van taal in het theater tot haar recht te laten komen, en dat deze voorbeelden dat doen door te pogen te 'ontsnappen' aan de vader-taal.

Maar kunnen we dat meanderen tussen vader-taal en moeder-taal ook waarnemen op een ander niveau? Op een niveau van meerdere stemmen, vaak zo kenmerkend voor het theater? Kunnen we, in het licht van het dramatische aspect – zo wezenlijk voor het theater – onze blik nog meer verruimen naar hoe klank en *gebeurtenissen* van klank, botsen en zo een conflictsituatie belichamen?

Klank in conflict

en afdrukken
altijd vanuit de heup,
tatatatatatatata,
altijd vanuit de heup.
Tatatatatatatatatata-tatatatatatatatatatatata.
(meeschreeuwend met het ratelende geluid van het
machinegeweer)

ELEKTRA WIEGT IN HAAR HEUPEN
HOOFD IN DE NEK/OGEN DICHT

KLYTAEMNESTRA HERHAALT:
Mijn vel, zachter dan room.
Mijn haren, een bruidsboeket.
Mijn mond een overrijpe kers.
Mijn buik geolied, glad en soepel
als een leren hemd.
Mijn nagels druipend van
verlangen.



**Mijn haren geolied en samen-
gebonden als de haren van een zweep.**

AGAMEMNON BEGINT WOORDEN TE KOTSEN⁵⁸

In *AARS!* (2000) proberen Luc Perceval en Peter Verhelst te tonen wat oorlog is. Ze reduceerden daarbij de plot van de *Oresteia* tot de essentie. De tekst in vier delen bestaat uit dialogen en een monoloog aan het einde, met in het midden een vierstemmig kluwen van taal dat fragmentarisch de waanzin en gruwel van oorlog belichaamt. De monoloog van Agamemnon of 'leeglopende man' vormt het middelpunt, dat klinkt als een mars, in het gekozen fragment letterlijk: 'tatatatatatatata'. Daardoorheen klinken andere stemmen, waaronder die van Klytaemnestra. En hoe gruwelijk de lichamelijke beelden waarvan de taal van Verhelst doordrenkt is ook zijn; hier in dit fragment, vindt een tegenkleuring plaats die de ervaring van de toevoerder heviger maakt.

Hier botst de staccato, ook prescriptieve ('altijd vanuit de heup'), taal vol explosieven van Agamemnon op de intieme, verlangende taal van Klytaemnestra. In haar taal zien we de voortdurend allitererende *m* (zacht, durend en met de lippen gevormd) en lange, open klanken. Hier vindt een drama plaats tussen gebeurtenissen van klank.

Hierbij is het onmogelijk onbenoemd te laten dat het werk van Verhelst steeds een poging is taal lichaam of beeld te laten worden, waarbij steeds lichamelijke metaforen terugkeren. In 1998 verscheen in *Theaterschrift* van zijn hand 'Minuscule tongvormige droom over goddelijk theater, een pleidooi voor een andersoortig theater'. Een pleidooi onder andere voor woorden 'die hun oorsprong niet vinden in de geest, maar in het lichaam zelf. Zintuiglijke woorden.' En een pleidooi voor lichamen die 'die woorden zo op een scène kunnen brengen dat ze door de toeschouwers ingeademd kunnen worden, geproefd, geroken, gevoeld, gehoord, gezien.'⁵⁹

Verhelst legt expliciet de nadruk op de zintuiglijkheid van het woord in het theater. In de wetenschap dat Sarah Kane in 1998 in eerste instantie het idee had dat haar theatertekst *Crave* volledig in het donker moest worden opgevoerd, zodat de stemmen van de acteurs zouden opkomen uit de leegte,⁶⁰ ben ik geneigd te geloven dat ook zij de aandacht wilde richten

⁵⁸ Verhelst, P. en L. Perceval. *Aars! Anatomische studie van de Oresteia*. Amsterdam: Prometheus, 2000, p. 45.

⁵⁹ Verhelst, P. 'Minuscule tongvormige droom over goddelijk theater'. *Theaterschrift* 13 (1998), p. 163-169.

⁶⁰ Saunders, G. en L. de Vos, red. *Sarah Kane in context*. Manchester: Manchester University Press, 2010, p. 75.

op de zintuiglijkheid van de taal. Te meer omdat in *Crave* meerdere malen 'Look' wordt gezegd waarop (de correctie) 'Listen' volgt.

Crave werd door *The Times* omschreven als 'A dramatic poem in the late-Beckett style, sometimes a chamber quartet for lost voices.'⁶¹ Een theaterstuk zonder plaats van handeling, met personages zonder namen, aangeduid als A, B, C en M, hoewel kan worden afgeleid dat het hier om twee mannen en twee vrouwen gaat. B wijst M af, maar is genoodzaakt terug te keren, en C probeert zonder succes te ontsnappen aan de invloed van A, die weigert om de controle, de macht over hen af te staan.

In deze muzikale, ritmische partituur schuiven vier stemmen fragmenten van liefdevolle en liefdeloze herinneringen in en weer uit elkaar. De toehoorder doet dat evengoed.

Binnen het kader van dit hoofdstuk beperk ik me tot één aspect van de tekst: stemmen waaiëren soms in klank uiteen en komen dan weer bij elkaar, haast in rijm. Één voorbeeld:

M **The heat is going out of me.**
C **The heart is going out of me.**⁶²

Hoewel het hunkerende daarin overeind blijft, omdat de ene en de andere stem steeds kruislings in klank bij elkaar komen, niet onderdeel uitmakend van het paar B-M of A-C. Daarin sturen klank en ritme:

B **I think about you**
A **Dream about you**
B **Talk about you**
A **Can't get you out of my system**
M **It's okay.**
B **I like you in my system.**⁶³

Fraai is, dat in die gebeurtenissen van taal, klank de stroom kan stopzetten of voortzetten. Het drama bevindt zich op het niveau van de taal:

B **Found her**
A **Loved her**
C **Lost her**
M **End.**
 A silence.
C **Something has lifted,**
A **Outside the city,**

B Before the shit started,
A Above the city,
C Another dream,⁶⁴

Natuurlijk doorbreekt 'End' het stuwende ritme van 'Found her/Loved her/Lost her', maar het zijn ook de durende, resonerende klanken van die drieslag die door het korte 'End' met een explosief ruw worden beëindigd. Daarom een stilte, want wat valt daar tegenin te brengen? Een tegenkleur, een tegenklank: lichtheid. Nadruk op de lichte *i*, nog even ertegenin met het ruwere 'Before the shit started', waar opnieuw lichtheid op volgt in het omhooggaande, open 'above' en 'another', en in het resonerende, zachte van de *m*.

A Free-falling
B Into the light
C Bright white light
A World without end
C You're dead to me
M Glorious. Glorious.
B And ever shall be
A Happy
B So happy
C Happy and free.⁶⁵

Zo eindigt *Crave*, het gehunker. Klanken komen samen, open en durend. Vier stemmen vinden elkaar.

⁶¹ Kane, S. 'Crave'. 1998. Complete plays. *Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. Londen: Methuen, 2001.

⁶² Kane, S. 'Crave'. 1998. Complete plays. *Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. Londen: Methuen, 2001, p. 156.

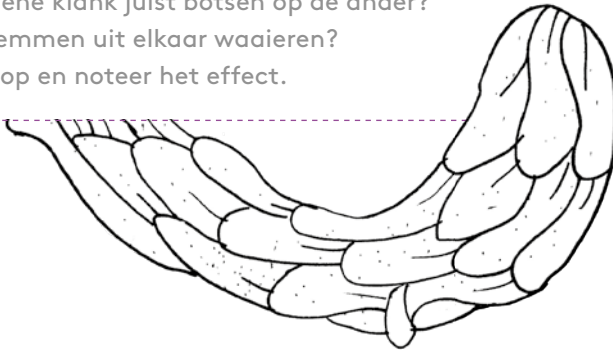
⁶³ Kane, S. 'Crave'. 1998. Complete plays. *Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. Londen: Methuen, 2001, p. 173.

⁶⁴ Kane, S. 'Crave'. 1998. Complete plays. *Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. Londen: Methuen, 2001, p. 196.

⁶⁵ Kane, S. 'Crave'. 1998. Complete plays. *Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. Londen: Methuen, 2001, p. 200.

SCHRIJVEN HOE KLANK EEN CONFLICTSITUATIE BELICHAAMT

- 1 Kies een emotie: liefde, vreugde, angst, boosheid, verdriet.
Bekijk de klankinventaris en kies klanken die je kunt verbinden aan de gekozen emotie.
Schrijf met deze elementen een monoloog. Houd oog voor het ritme.
- 2 Herhaal deze stappen vervolgens met een andere, tegengestelde klank, gemoedstoestand en cadans. Je zoekt als het ware een tegenkleur. Laat deze stem op de eerste stem volgen, in navolging van Peter Verhelst.
- 3 Versnijd de stemmen tot korte clausen.
- 4 Onderzoek of er overeenkomsten in klank (alliteratie, assonantie) of in ritme zijn tussen de stemmen.
- 5 Onderzoek nu:
 - a. Waar kun je dit versterken?
Waar kunnen klanken uit de ene claus, klanken ontlokken in de daarop volgende claus?
Waar breng je klank en cadans bij elkaar?
 - b. Waar laat je de ene klank juist botsen op de ander?
Waar laat je de stemmen uit elkaar waaiëren?
- 6 Lees de tekst hardop en noteer het effect.



Een woord achteraf

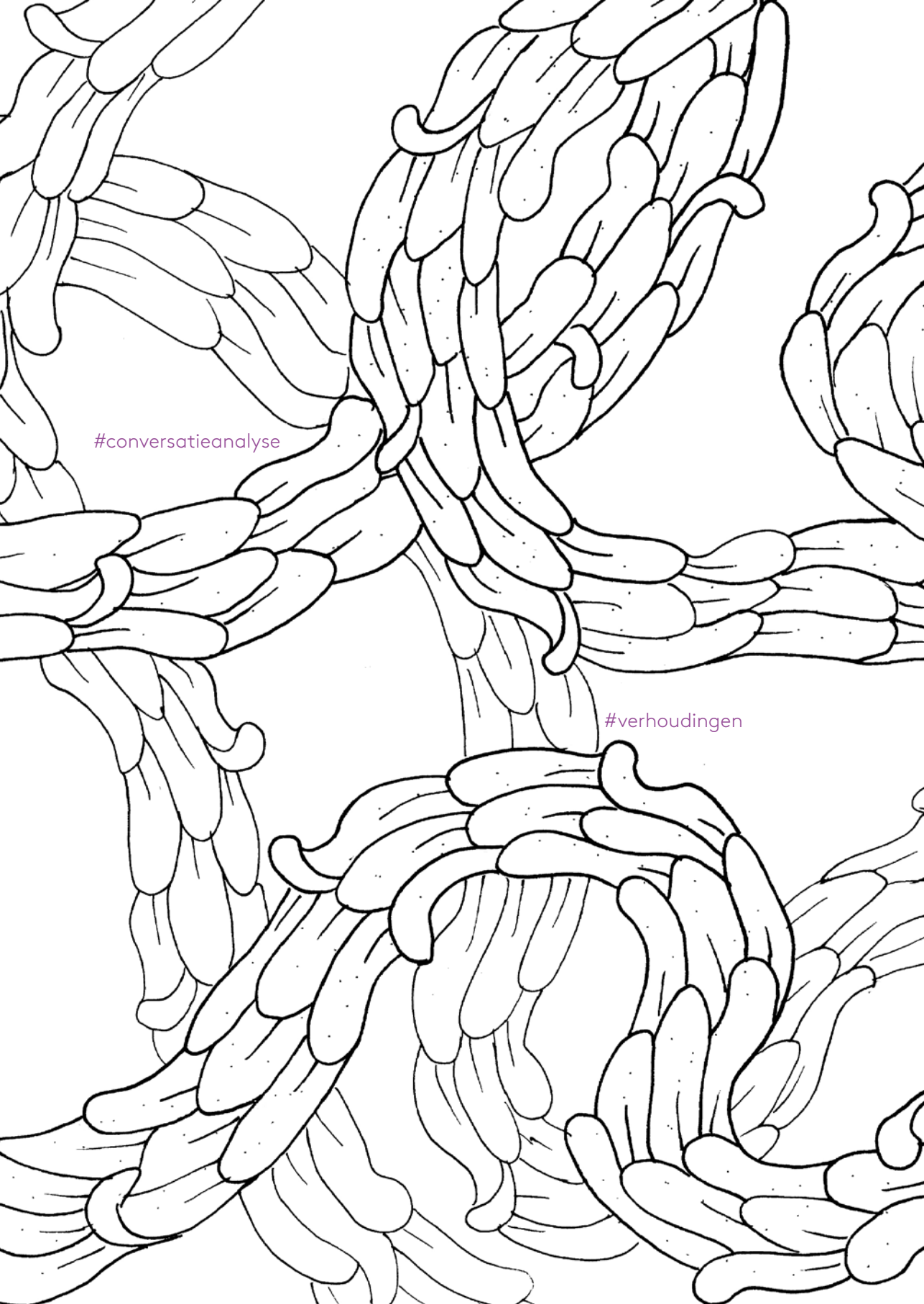
Met de meerstemmige gebeurtenissen van klank ben ik aan het einde gekomen van dit hoofdstuk, dat begon met de vragen: Hoe beïnvloedt de ervaring van een stem of personage zijn taal? Welke klanken en welke ritmiek geef ik deze stemmen om een ervaring te laten ontstaan in het theater?

Het werd een tocht langs voorbeelden, die illustreerden hoe je op verschillende manieren met de smaak van woorden kunt schrijven en die het speelveld uitstrekten waarin je kunt stoeien met klank en ritme, kunt meanderen in dat landschap tussen discursief en representatief, tussen vader-taal en moeder-taal. Een zoektocht naar een tactiele taal, die de luisteraar een ervaring inzuigt.

Ook voor mij was dat een ontdekkingstocht. Er waren teksten waarvan ik weet dat ze me rechtstreeks inspireren; andere waren lang geleden diep onder mijn huid gekropen. Deze herlezend, verraste het me hoezeer ze hun sporen hadden nagelaten, en tegelijkertijd was het een uitdaging om te formuleren hóe dan.

In die tocht beperkte ik me tot de voorbeelden die het meest duidelijk waren in het geven van een aanzet tot schrijven, al voelde de gemaakte indeling soms kunstmatig; *Rockaby* is niet alleen een ervaring, maar belichaamt ook een conflictsituatie. Daarnaast blijven er nog genoeg andere voorbeelden over die inspireren. *De feesten van angst en pijn* van Paul van Ostaijen, over de macht van typografie om klank tot leven te wekken. Het taalgeweld van vlogger en islamcriticus Pat Condell, met een mond met de cadans van een mitrailleur. Het gedicht *Comment dire* van Beckett. De toneeltekst *Ten Oorlog* van Tom Lanoye. De extreme voorbeelden van pure klank zonder betekenis, onder andere *Oote* van Jan Hanlo...

Zo is dit hoofdstuk enerzijds een uitnodiging om te schrijven met de smaak van woorden, waarbij de oefeningen geen opgave zijn waarvoor je kunt slagen of niet. Waar je in het schrijven van een groter verband deze werkwijzen kwijt kunt, blijft – ook voor mij – een doorgaande ontdekkingstocht. Anderzijds is dit hoofdstuk ook een uitnodiging om de hierboven genoemde teksten te lezen of te luisteren én deze voorbeelden aan te vullen. Of dat nou voorbeelden zijn van theater, poëzie, of film, speeches of muziek.



#conversatieanalyse

#verhoudingen



#gesprekstechnieken

#het-stront-aan-de-knikker-effect

#monoloog/dialogo/trialoog



Marjolijn van den Berg

Het breken van een hart met instemmings- signalen

De conversatieanalyse
als schrijfstrategie

a



In dit hoofdstuk draait het om linguïstiek, om communicatie. Het gaat over de manier waarop wij gesprekken voeren en hoe die manier verschilt bij een eerste date of een uitgeblust huwelijk. Over de reusachtige impact die een “uh ja” aan het begin van de zin kan hebben. Over het componeren van een geloofwaardige monoloog en manieren om je personage op linguïstische wijze in een hoek te drijven.

Het breken van een hart met instemmingsignalen maakt gebruik van een theorie die we allemaal dagelijks (onbewust) gebruiken: de *conversatieanalyse*. Deze theorie biedt ons de mogelijkheid om op een andere manier naar theater te kijken. Om niet te schrijven vanuit het onderwerp van een dialoog maar vanuit de manier waarop de dialoog wordt gevoerd. Wanneer onderbreken de personages elkaar? Geven ze antwoord op een vraag of stellen ze een wedervraag? Noemen ze elkaar bij de naam terwijl er niemand anders in de ruimte is (een rode vlag als het gaat om slechte verhoudingen)? Elke manier van reageren heeft een ander effect op de verhouding tussen de personages en daarmee ook meteen op het publiek.

Het grootste verschil tussen deze theorie en de bestaande schrijftheorieën is dat deze methode zich vooral richt op de reactie in plaats van op de actie en de intentie, waar veel van de bestaande toneelschrijftechniek op is gericht. Ook bijzonder is dat deze schrijfmethode zich ook heel goed leent voor het herschrijven van bestaande teksten en niet alleen voor het beginnen met een nieuwe tekst. Het is een concrete schrijftheorie die geschikt is voor zowel de beginnende als de gevorderde schrijver.

Na het lezen van dit hoofdstuk heb je inzicht in hoe je de conversatieanalyse kunt inzetten om: personages en arena's op te bouwen en te versterken, in een paar clausen een situatie en relatie tussen personages te schetsen, spanning en contrast in je dialogen en trialogen te vergroten (bijvoorbeeld door linguïstische bondjesvorming), geloofwaardige monologen te schrijven en heb je nieuwe manieren om tot schrijven te komen.

Het theoretische deel is niet altijd even plezierig, dat moet ik toegeven: een nieuwe theorie brengt ook veel nieuwe begrippen met zich mee. Soms zal het een kwestie zijn van tanden op elkaar en even doorbijten, maar uiteindelijk is het dat allemaal waard.

Het hoofdstuk is op de volgende manier opgebouwd:

In het eerste deel wordt de *conversatieanalyse* uitgebreid besproken en langs de primaire toneelliteratuur gelegd. Hoe wordt deze theorie daar toegepast en wat is het effect daarvan? De stukken die worden besproken zijn *Wie is er bang voor Virginia Woolf* van Edward Albee, *Wachten op Godot* van Samuel Beckett en *Planeet Alles* van Esther Gerritsen. Ook wordt er vast een start gemaakt met het toepassen van de theorie in je eigen schrijven. In deel twee zal de nadruk veel meer komen te liggen op de toepasbaarheid en maak ik voornamelijk gebruik van teksten die ik speciaal voor dit hoofdstuk heb ontwikkeld.

Bij de schrijfoopdrachten wordt er onderscheid gemaakt tussen opdrachten die bedoeld zijn om een techniek te oefenen (T), met een nieuwe tekst te starten (S) of een bestaande tekst te herschrijven (H).



Een korte introductie van de conversatieanalyse

Als ik het over de conversatieanalyse heb, dan heb ik het over de *theorie over interactioneel handelen en sociale interactie*.⁶⁶ De conversatieanalyse bestudeert de procedures waarmee mensen hun interactionele handelingen op ordelijke manier vormgeven. Dit doen ze door iemand gedag te zeggen, een vraag te stellen, antwoord te geven, een verhaal te vertellen, etc. Met andere woorden: door uitingen, woorden en gebaren te produceren.⁶⁷

Eén van de belangrijkste kenmerken van de conversatieanalyse is dat deze probeert zich afzijdig te houden van de psychologische en cognitieve achtergronden van deze handelingen. Er kan wel sprake zijn van een conversatieve intentie, bijvoorbeeld het aansnijden van een bepaald onderwerp, of het willen overdragen van de beurt. Maar de conversatieanalyse houdt zich vervolgens niet bezig met het “waarom” van het aansnijden van dit onderwerp of de achterliggende gedachte van de spreker die niet meer verder praat. Het gaat er niet om wat een spreker met zijn of haar uiting bedoelt, maar hoe de hoorder deze uiting interpreteert.

Stel: A zegt ‘Vind jij het hier ook zo koud?’ en B reageert door het raam dicht te doen dan heeft B de voorgaande uiting behandeld als een verzoek om het raam dicht te doen. Maar als B in plaats van het raam dicht te doen zegt ‘Ja, om te bevriezen zo koud’ of ‘Nee, ik heb het juist warm’ dan heeft hij A’s uiting behandeld als een vraag. In wat A precies bedoelde met zijn opmerking is de conversatieanalyse zoals eerder gezegd dus niet geïnteresseerd.

Maar op welke manier heeft de conversatieanalyse dan te maken met theater? Gaat het daar niet bij uitstek om de psychologische en cognitieve achtergronden van de handelingen van de personages? Om intentie, bedoeling, drijfveren? ‘Wat wil dit personage?’

Gelukkig ontkent de conversatieanalyse het bestaan van deze achtergronden ook niet. Het houdt zich er enkel niet mee bezig. En dat biedt ons de perfecte gelegenheid om dieper in te gaan op het mechanisme van het gesprek. Op de systematiek ervan. Door ons te verdiepen in de structuur van een gesprek en de hierbij horende procedures, evenals de werking van

taal en zijn conventies en onze conditionering binnen deze conventies, kunnen we uiteindelijk bewustere keuzes maken als schrijver en de werking van de psychologische en cognitieve achtergronden van een handeling versterken.

⁶⁶ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000.

⁶⁷ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 65.

Deel 1

Conversatieanalyse, de taaltheorie binnen het theater

1.1 De dialoog aan de hand van het beurtwisselingsmodel

Aan een dialoog doen minstens twee personages mee die om beurten de *conversationele rol* van spreker en hoorder op zich nemen. Als schrijver bepaal jij natuurlijk wanneer deze beurtwissels plaatsvinden maar in het dagelijks leven moet men dat zelf organiseren. We denken hier eigenlijk helemaal niet over na. Je staat in de kroeg, je vindt iemand leuk. Je zegt 'hallo', de ander zegt 'hallo' terug en, als je niet in de kroeg staat waar de muziek zo hard staat dat je trommelvliezen het bijna begeven, heb je tien minuten later een gesprek over wat het beste bier is of een serie die jullie allebei kijken. Maar ook al beseffen we het niet, het hele gesprek verloopt volgens een bepaalde systematiek, het zogenaamde *beurtwisselingsmodel*.⁶⁸

“Wie is er nu aan de beurt om te praten?”

Een beurt bestaat uit meerdere beurtopbouw-eenheden. Zo'n eenheid kan een hele zin zijn ('Ga je straks met me mee naar huis?') maar ook een enkel woord ('Graag'). Aan het einde van zo'n beurtopbouw-eenheid kan de ander de beurt over nemen, daarom wordt dit ook wel *plaats relevant voor beurtoverdracht* (PRB) genoemd. Hier hoeft niet altijd op in gegaan te worden. Iemand kan ook gewoon lekker de beurt zelf houden, of de ander kan hem weigeren.

Het wisselen van beurt gaat volgens bepaalde regels die een vaste volgorde hebben:⁶⁹

1 De huidige spreker kan de beurt aan een volgende spreker overdragen.

Martha **Hee George, vertel jij ze eens van die bokswedstrijd die wij gehad hebben, met elkaar.**⁷⁰

2 Als de huidige spreker geen volgende spreker aanwijst, dan kan een volgende spreker zelf de beurt nemen. We spreken dan van *zelfselectie*.

Nick **O, die kwestie van die chromosomen...**
Martha **Wat is er dan aan de hand met die chromosomen?**⁷¹

3 Als ook zelfselectie uitblijft, dan kan de eerste spreker verder gaan.

Martha **Denk je dat ik een geintje maak? (PRB)**
Ik maak nooit geintjes.
Dat komt omdat ik geen gevoel voor humor heb. (PRB)
(bijna mokkend)
Ik heb gevoel voor het absurde, maar ik heb geen gevoel voor humor (PRB).
(met grotere beslistheid)
Nee, gevoel voor humor heb ik niet.⁷²

De volgende beurtwissel verloopt ook weer volgens deze regelset en deze is dus *recursief*.

Als er meerdere hoorders (of in ons geval dus meerdere personages) aanwezig zijn, dan moet de spreker duidelijk zien te maken wie de geadresseerde hoorder is, bijvoorbeeld door het noemen van een naam. Op die

⁶⁸ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 68.

⁶⁹ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 69.

⁷⁰ Albee, Edward. *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 45.

⁷¹ Albee, Edward. *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 53.

⁷² Albee, Edward. *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 61.

manier weet deze hoorder dat hij of zij dadelijk de beurt moet overnemen. Hierin bevindt zich een mogelijkheid tot het *verstoren van de communicatie* en op deze manier spanning tussen de personages en daarmee ook spanning voor het publiek te creëren. Een manier om dit te doen is door een hoorder zich telkens onterecht de aangewezen persoon te laten voelen om de beurt over te nemen (misplaatste zelfselectie). Zoals gebeurt in de volgende tekst:

Jan	Smaken verschillen.
Bavo	Sinds wanneer?
Sylpia	Sinds hier. Sinds –
Bavo	Wat een belachelijk concept.
Sylpia	Wat doe jij nou?
Bavo	Wat?
Sylpia	Ik was aan het woord.
Bavo	Ja, en?
Sylpia	Ik ben degene die nooit wordt onderbroken. ⁷³

Met ‘Wat doe jij nou?’ geeft Sylpia aan dat het niet de bedoeling was dat Bavo de beurt overnam.

Ook kan een spreker expres onduidelijk zijn over wie de beurt kan overnemen:

Pozzo	Wat hebt u me ook weer precies gevraagd?
Vladimir	Waarom hij...
Pozzo	Val me niet in de rede. Als we allemaal tegelijk praten komen we er nooit uit. ⁷⁴

Pozzo lijkt eerst de beurt aan Vladimir te geven door hem een vraag te stellen. Als deze vervolgens antwoord geeft, geeft Pozzo aan dat hij helemaal niet van plan is de beurt aan hem af te staan door te zeggen ‘Val me niet in de rede’.

Bij het volgen van deze regelset kunnen gespreksdeelnemers ook bewust proberen vals te spelen en daarmee de procedure, zoals wij die kennen, te ontwrichten. Zo kan iemand steeds dwars door de beurt van de ander heen praten of kan iemand weigeren de beurt af te staan en zo het gesprek domineren. In *Nu je het toch over gebroken harten hebt* worden de verschillende mogelijkheden van het ontwrichten van de procedure, en de daarbij horende technieken besproken.

“Nu je het toch over gebroken harten hebt”

Als een hoorder al voor de plaats relevant voor beurtoverdracht (PRB) de beurt wil over nemen van de spreker, is er een aantal gespreksorganiserende middelen die hij kan hanteren om dit te doen.⁷⁵

De beurtclaimer

De meest beleefde manier om een beurt over te nemen is het produceren van een *beurtclaimer*. Voorbeelden van een beurtclaimer zijn woorden als ‘eh(m)’ en ‘nou’. Een beurtclaimer wordt vaak ingezet als iets onduidelijk is of als iemand nog wat over het vorige onderwerp wil zeggen. Dat het de meest beleefde manier is, betekent niet dat het per se saai hoeft te zijn. ‘Eh sorry, maar zei je nou: je klinkt als een kraai op een slechte dag?’ ‘Nou, ik weet niet of ik wel wil trouwen met een man die pumps draagt.’

Doorspreken na het afmaken van de zin van de ander

Deze techniek is wat slinkser. Het aanvullen van de beurt van de ander is in principe een hoordersbijdrage maar kan gebruikt worden om daarna meteen door te gaan als spreker.

Nick	Ik... eh... dat weten we nog niet. Mijn vrouw heeft...
George	heel smalle heupen. Nog een bodempje? ⁷⁶

Interruptie

Interruptie is de meest asociale manier om iemands beurt over te nemen. Bij interruptie wordt de beurt van de ander, die duidelijk nog niet klaar is, afgebroken. Deze techniek hebben we eerder al voorbij zien komen (pag. 66).

Sylpia	Sinds hier. Sinds –
Bavo	Wat een belachelijk concept.
Sylpia	Wat doe jij nou?
Bavo	Wat?
Sylpia	Ik was aan het woord. ⁷⁷

⁷³ Gerritsen, Esther. *Drie theaterteksten*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2002, p. 122.

⁷⁴ Beckett, Samuel. *Wachten op Godot*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1965, p. 31

⁷⁵ s’Jacob, Esther. *Om de beurt. Beurtmanagement in talkshowinterviews*. Utrecht, Universiteit Utrecht, 2007, p. 21.

⁷⁶ Albee, Edward. *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 36.

⁷⁷ Gerritsen, Esther. *Drie theaterteksten*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2002, p. 122.

De spreker die oorspronkelijk de beurt had kan deze interruptie accepteren of afwijzen. In het laatste geval negeert de spreker die aan het woord was de interruptie en gaat zelf verder met praten. In de bovenstaande tekst wordt niet alleen de interruptie afgewezen, maar zelfs benoemd.

Een manier waarop deze technieken kunnen worden toegepast in het schrijfproces is bij het ontwikkelen en/of versterken van je personages. De manier waarop een personage de beurt overneemt, kan veel invloed hebben op hoe het publiek een personage ervaart. Of een personage 'uh nou' (beurtclaimer) gebruikt om de beurt te krijgen of gewoon dwars door de ander heen praat (interruptie) kan zowel wat zeggen over het karakter van het personage als over de verhouding tussen de diverse personages.

Er kan bijvoorbeeld makkelijk een betweterig snotventje worden gecreëerd door gebruik te maken van de techniek *doorspreken na het afmaken van de zin van de ander*.

Boris	Er stond vandaag een stuk in de krant over zonnepanelen die...
Tim	Spontaan in de fik vliegen. Ik heb het gelezen ja. Eerlijk gezegd vond ik dat er maar weinig informatie stond over... (etc)

Of een vervelende buurvrouw die altijd alles ook mee heeft gemaakt maar dan tien keer erger door het gebruik van *interruptie*.

Petra	En toen ik Jan daar zag liggen, met al die slangen in zijn lichaam, toen dacht ik echt...
Cora	O kind, toen mijn Pieter zijn been gebroken had, vond ik dat ook zo ellendig, dat afwachten.

Als Cora binnen de dialoog meerdere malen door middel van interruptie inbreekt op het verhaal van Petra, wordt het vanzelf een karaktertrek van Cora om mensen niet uit te laten praten en elk gesprek op zichzelf te betrekken.

OPDRACHT 1 (S) PERSONAGES CREËREN DOOR BEURTOVERNAME

Ontwikkel een personage op basis van één van de drie technieken.

Naast het versterken van het beeld van een bestaand personage door hem of haar bewust met een bepaalde techniek de beurt te laten nemen, kunnen deze technieken ook worden gebruikt als basis voor een nieuw personage.

- 1 Kies één van de drie technieken.
- 2 Besluit of het personage een man/vrouw is, hoe oud dit personage is.
- 3 Laat dit personage in de volgende drie situaties met de gekozen techniek de beurt overnemen:
 - a. Als het personage het ergens niet mee eens is.
 - b. Als het personage zich ergens voor schaamt.
 - c. Als het personage goed nieuws heeft te vertellen.
- 4 Werk één van deze drie oefeningen uit tot een langere tekst.
- 5 Wat is dit voor een personage? Is dit personage gelukkig/ongelukkig/eenzaam/etc? Hoe ervaren andere mensen dit personage?
- 6 Bedenk wat het ergste is dat dit personage kan overkomen. Plaats het personage in deze situatie en werk dit uit tot een scène.

Kijk welke elementen uit de geschreven teksten inspirerend werken. Waar krijg je nieuwe ideeën van? Waar wil je mee verder? Wat voor een personages zouden deze ideeën kunnen versterken?

Deze technieken kunnen ook worden toegepast op een al geschreven tekst. Er wordt dan uitgegaan van het bestaande personage en gekeken naar hoe dit personage kan worden versterkt.

OPDRACHT 2 (H) PERSONAGES VERSTERKEN DOOR BEURTOVERNAME

Herschrijf de tekst op de manier waarop je personages de beurt overnemen.

Een oefening om de manier van communiceren beter aan te laten sluiten bij de personages en hun onderlinge verhouding.

- 1 Herlees de tekst op technieken van beurtovername. Noteer per beurtovername welke techniek het personage daarvoor gebruikt.
- 2 Ga na in welke mate deze beurtovername inbreuk maakt op de beurt van de ander. Komt dit overeen met de onderlinge verhouding?

OPDRACHT 2 (H)

- 3 Pas indien nodig de door het personage gebruikte techniek aan. Wanneer het de bedoeling is dat personage A het andere personage overheerst, werkt het bijvoorbeeld beter om A de beurt te laten overnemen door middel van interruptie dan door middel van een beurtclaimer.

“Zeg jij ook eens wat!”

Iemand kan zelf proberen een beurt over te nemen, maar een spreker kan deze ook overdragen. Als een spreker zijn beurt aan het afronden is, of graag wil dat de ander verder spreekt, geeft hij vaak bepaalde signalen af die ervoor zorgen dat de gesprekspartner op tijd weet dat er een beurtwissel aan zit te komen en hij hier dus op in kan spelen. Op deze manier vallen er niet zomaar gaten in een gesprek (dit gaat bij eerste dates nog wel eens mis). Deze signalen kunnen ook worden ingezet om op subtiele wijze duidelijk te maken dat men over een onderwerp niets meer te melden heeft.

Ook voor het geven van deze signalen zijn er verschillende technieken.⁷⁸

De onderwerpafsluiter

Er zijn meerdere manieren waarop een onderwerp kan worden afgesloten. Het roepen van ‘Jezus, kan het nog saaier?!’ is een manier. Niet de meest subtiele manier, maar wel een manier. Maar ook een simpel ‘ja’ kan gebruikt worden als onderwerpafsluiter. Vooral als deze ‘ja’ volgt op een ‘ja’ van de ander. Met deze ‘ja’ geeft de spreker aan dat hij niets nieuws meer over het onderwerp heeft toe te voegen,

George	Gaan jullie maar naar huis.
Nick	Ja.
Honey	Ja.
Nick	Ik wou je nog wél... eh....
George	Welterusten.
Nick	(na pauze) Welterusten ⁷⁹

Een andere mogelijkheid is een inhoudelijke onderwerpafsluiter, zoals een samenvatting, conclusie of vooruitblik en dergelijke (‘En ze leefden nog lang en gelukkig’).

In het bovenstaande voorbeeld wordt naast de 'ja' ook de inhoudelijke onderwerpafsluiter gebruikt. Eerst in de conclusie 'na al deze gesprekken is het misschien beter om te stoppen dus gaan jullie maar naar huis' en daarna in de vooruitblik 'je gaat naar huis dus welterusten'. Nick wil in eerste instantie nog wat toevoegen aan de conclusie maar wordt daar door de 'welterusten' van George in gestopt en accepteert vervolgens dat deze 'welterusten' genoeg is om als onderwerpafsluiter te functioneren. Als publiek is dit het moment waarop je weet: nu is het echt afgelopen. Het spel is uitgespeeld. George is niet langer bezig met Nick en Honey en sluit de avond af.

Onderwerpsweigering

De weigering om ergens over te praten leidt ook tot een beurtwissel.

- George** Die Martha! Zitten we hier allemaal gezellig op zijn thuiskomst te wachten. Morgen wordt hij eenentwintig, morgen wordt hij meerderjarig. En ze wil niet eens over hem praten.
- Martha** Ik wou dat je je mond hield.
- George** Maar hoe kan dit nou, Martha? Is hij dan niet belangrijk? Konijntje en... eh... hij hier... wat hij ook is.... Die willen juist alles over hem weten.
- Martha** Ik zei je, hou op.
- George** (knipt zijn vingers tot Nick) Jij daar! Jij wou toch zo graag Kindje op Moeders Schoot spelen?⁸⁰

In het bovenstaande fragment weigert Martha over de zoon van haar en George te praten. George heeft hier geen boodschap aan. Hij weigert het onderwerp te laten gaan en snijdt het in elke beurt opnieuw aan en Martha blijft het onderwerp weigeren. In een poging het gesprek toch zo te laten verlopen als George wenst, probeert hij het onderwerp via één van de andere personages te bespreken. Door het forceren van de beurtovername en de constante afwijzing van deze beurt wordt de sfeer al snel ongemakkelijk. Als publiek voel je meteen: het gaat niet goed tussen deze personages.

⁷⁸ s'Jacob, Esther. *Om de beurt. Beurtmanagement in talkshowinterviews*. Utrecht, Universiteit Utrecht, 2007, p. 43.

⁷⁹ Albee, Edward. *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 173.

⁸⁰ Albee, Edward. *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 155.

Voor deze pogingen tot geforceerde beurtovername gebruikt George diverse technieken. Deze technieken worden in de volgende paragraaf besproken.

Het direct overdragen van de beurt aan de ander

In plaats van het geven van signalen dat de beurt binnenkort wordt overgedragen, dragen sommige gesprekstechnieken de beurt direct over aan de ander.

Productie van een eerste paardeel

Een vraag, een begroeting: beide voorbeelden van een *eerste paardeel*. Dit wordt bij voorkeur gevolgd door een *tweede paardeel*. Als de spreker het eerste paardeel produceert, wordt van de ander verwacht dat hij of zij het tweede paardeel vormt en op die manier dus de beurt neemt.

- | | |
|--------|---|
| George | <i>(knipt zijn vingers tot Nick)</i> Jij daar! Jij wou toch zo graag Kindje op Moeders Schoot spelen? |
| Nick | <i>(met moeite beleefd blijvend)</i> Had je het tegen mij? |
| George | Ja. <i>(docerend)</i> Jij wil best alles weten over die wildebras van ons. |
| Nick | <i>(kortaf)</i> Jawel. |
| George | <i>(tot Honey)</i> En jij schat. Jij wil toch ook graag van alles over hem horen, of niet soms? |
| Honey | <i>(doet alsof ze het niet begrijpt)</i> Over wie? |
| George | Onze zoon. |
| Honey | <i>(nervus)</i> Oh. Hebben jullie dan kinderen? ⁸¹ |

Zoals we net hebben geconcludeerd probeert George de andere personages ertoe te verleiden de beurt te nemen, zodat hij het over zijn en Martha's imaginaire zoon kan hebben. Eén van de technieken die hij gebruikt, is het stellen van een vraag (eerste paardeel). Van de andere personages wordt automatisch verwacht dat zij een antwoord geven (tweede paardeel). Maar George is niet de enige die deze techniek weet toe te passen. Zowel Nick als Honey probeert de bal terug te kaatsten door het stellen van een wedervraag. 'Had je het tegen mij?' en 'Over wie?'

Nick maakt ook nog gebruik van een andere techniek, namelijk de *minimale respons* 'Jawel'. Maar daar gaan we het straks nog uitgebreid over hebben.

Metacommunicatieve beurtoverdracht

Het overdragen van de beurt door het noemen van de naam of het direct aanspreken van de geadresseerde hoorder komt het meest voor in gesprekken met meerdere deelnemers. In het onderstaande fragment richt George eerst zijn pijlen op Martha. Door herhaaldelijk haar naam te noemen, verhoogt hij de druk om de beurt over te nemen. Hierdoor kan ze de plaats relevant voor beurtwisseling (PRB) niet compleet negeren. In plaats daarvan weigert ze het onderwerp: 'Ik wou dat je je mond hield.'

Als George niet verder komt bij Martha begint hij met het direct aanspreken van de andere personages: 'Jij daar! Jij wou toch zo graag Kindje op Moeders Schoot spelen?' en 'En jij schat. Jij wil toch ook graag van alles over hem horen, of niet soms?' De druk wordt hier nog eens extra verhoogd door het stellen van een vraag. Hierdoor is het onmogelijk voor de andere personages om de beurt te weigeren. George krijgt genoeg respons om toch met het onderwerp verder te kunnen gaan. Zijn missie is geslaagd.

In een tweegesprek (dialog) komt het minder vaak voor dat de beurt zo expliciet wordt overgedragen. Als dit het geval is, komt dat meestal doordat de ander niet reageert.

Vladimir	Hoe komt het dat van de vier evangelisten er maar één is die het op die manier voorstelt? Ze waren er toch alle vier bij... Nou ja, niet verervandaan. En er is er maar één, die spreekt van een boosdoener die gered werd. <i>(Pauze.)</i> Toe nou, Gogo, je moet af en toe ook eens iets zeggen.
Estragon	Ik luister.
Vladimir	Één van de vier. <i>(etc)</i> ⁸²

⁸¹ Albee, Edward. *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 155.

⁸² Beckett, Samuel. *Wachten op Godot*. Amsterdam : De Bezige Bij, 1965, p. 12.

Zorgen dat je de beurt niet krijgt

Stel, je staat op een feestje en het gesprek gaat over iemands nieuwe kapsel. Jij vindt dat het lijkt alsof een beest het haar van diegene heeft opgegeten en op z'n hoofd weer heeft uitgekotst en je wilt het hier liever niet over hebben, dan zijn er verschillende technieken om de beurt te vermijden of om duidelijk te maken dat je de beurt niet wilt.⁸³

Achterwege laten van zelfselectie op PRB

Wanneer een hoorder op een plaats relevant voor beurtoverdracht (PRB) geen gebruik maakt van regel 2 van het beurtwisselingmodel ('Als de huidige spreker geen volgende spreker aanwijst, dan kan een volgende spreker zelf de beurt nemen.'), treedt in principe regel 3 in werking: de spreker spreekt zelf verder. Dit is een techniek die interviewers ook vaak gebruiken om te zorgen dat de geïnterviewde meer vertelt dan hij van plan was te vertellen.

Minimale respons

Soms geven deelnemers aan dat ze geen behoefte hebben om de beurt over te nemen door het gebruik van een *minimale respons* als 'ja' of 'hm'.

Sylpia	Onbeantwoorde gevoelens? Mooi. Mooi woord.
Jan	Ja.
Sylpia	Lastig. Vervelend. Is geen leuk eh... gevoel, dat onbeantwoorde. Is nogal lullig. Doet een beetje... pijn, hier.
Jan	Ja.
Sylpia	Wat nou 'ja'?
Jan	Ja.
Sylpia	Ga alsjeblieft weg. ⁸⁴

In deze tekst probeert Jan te voorkomen dat hij de beurt moet overnemen door het produceren van een minimale respons. Helaas voor hem wordt al vrij snel duidelijk dat het toch echt de bedoeling is dat hij de beurt overneemt van Sylpia. Ze spreekt hem hier ook op aan: 'Wat nou "ja"?''. Zoals al eerder gezegd werkt de minimale respons uiteindelijk als onderwerp-afsluiter en dit wordt Jan niet in dank afgenomen.

Herhaling

Door het (gedeeltelijk) herhalen van de uiting van de ander kan de hoorder instemmend reageren en tegelijkertijd aangeven dat hij niets nieuws aan de uiting toe te voegen heeft. Op deze manier kan hij de beurt meteen weer teruggeven aan de spreker.

Vladimir	Zeg: ik ben tevreden.
Estragon	Ik ben tevreden.
Vladimir	Ik ook.
Estragon	Ik ook.
Vladimir	Wij zijn tevreden.
Estragon	Wij zijn tevreden. (Pauze.) Wat zullen we doen, nu we tevreden zijn?
Vladimir	We wachten op Godot.
Estragon	O ja. ⁸⁵

(In het geval van het vreselijke kapsel raad ik zeker deze laatste techniek aan. 'Ik vond het wel lekker fris zo.' 'Ja, heel fris.' 'Fris en toch pittig.' 'Ja, zeker ook pittig.')

OPDRACHT 3 (T) AANTREKKEN EN AFSTOTEN

Schrijf een dialoog waarbij één personage een gesprek wil voeren en het andere personage niet. Gebruik de technieken voor beurtoverdracht en uitstel van beurtovername.

- 1 Je kunt gebruik maken van twee personages die je al eerder hebt gebruikt, van te voren twee nieuwe personages bedenken waar je mee wilt gaan werken of gewoon A en B neerzetten en je puur richten op de techniek.
- 2 Probeer verschillende technieken in de tekst te verwerken.
- 3 Wat gebeurt er tussen de twee personages? Wat werkt wel? Wat niet? Likt de ene techniek een andere uit of zijn ze inwisselbaar? Bedenk wat je wilt meenemen voor de volgende keer dat je zo'n tekst wilt schrijven.

⁸³ s'Jacob, Esther. *Om de beurt. Beurtmanagement in talkshowinterviews*. Utrecht, Universiteit Utrecht, 2007, p. 34.

⁸⁴ Gerritsen, Esther. *Drie theaterstukken*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2002, p. 152.

⁸⁵ Beckett, Samuel. *Wachten op Godot*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1965, p. 58.

“En wat ik ook nog wilde zeggen.”

Soms wil een spreker een meerledige beurt maken (in het theater ook wel monoloog genoemd). Hij of zij wil dan meer vertellen dan er in één beurtopbouw eenheid past. In dat geval is het belangrijk om ervoor te zorgen dat niemand de beurt kan overnemen. Dit doe je door het inzetten van *incompleteheidsmarkeringen*. Deze incompleteheidsmarkeringen kunnen worden onderverdeeld in twee niveaus: syntactisch en pragmatisch.⁸⁶

Natuurlijk kun je als schrijver heel makkelijk de beurt bij het gewenste personage houden, simpelweg door voor het andere personage geen tekst te schrijven. Maar als het personage alleen maar de beurt houdt omdat de schrijver dat wil, is er een grote kans dat het publiek zich zal afvragen: ‘Waarom accepteert personage B wat personage A zegt? Waarom stopt hij hem niet?’

Om dat te voorkomen kunnen de volgende technieken worden gebruikt om personage A actief te maken in het behouden van zijn beurt. Op deze manier wordt de communicatie tussen personages spannend gehouden. Ook blijven op deze manier alle personages betrokken bij een monoloog. Het monologiserende personage is zich bewust van de andere personages en handelt hiernaar in zijn tekst. Hiermee kan worden voorkomen dat een stuk even wordt stilgezet om wat aan het publiek te vertellen.

Je beurt houden door syntactische incompleteheidsmarkeringen

Eén manier om je beurt behouden is door het gebruiken van een *syntactische incompleteheidsmarkering*. Syntactisch is afgeleid van het woord syntaxis. Syntaxis betekent zinsbouw: de manier waarop woorden samen woordgroepen en zinnen vormen (in een taal).

Als een spreker zegt ‘Ik ben gisteren’, dan weet de hoorder door zijn syntactische kennis dat er nog op z’n minst één werkwoord en wellicht nog enkele andere woorden moet volgen om deze beurtopbouw eenheid compleet te maken.⁸⁷

Er zijn meerdere syntactische incompleteheidsmarkeringen mogelijk.

Gevulde pauzes

Een denkpaauze wordt vaak opgevuld met ‘eh’ (ook gebruikt als beurtclaim) of opvolwoorden zoals ‘ik bedoel’ of ‘een soort’.⁸⁸

Nick **Nou ja, ik kan me voorstellen, dat men wel eens... eh... minder onbevangen tegenover elkaar staat, ik bedoel, maar verder... eh...**⁸⁹

Of een herhaling van woorden en zinsdelen.

Pozzo **Wat gebeurt er in dat geval – hij is uit – in dat geval... in dat geval... wat gebeurt er in dat geval met uw afspraak met deze... Godet... Godot... Godin – u weet wel wie ik bedoel, waar uw toekomst van afhangt... uw naaste toekomst.**⁹⁰

Als Pozzo in de bovenstaande tekst geen gebruik had gemaakt van een gevulde denkpaauze dan was de kans groot dat één van de andere personages de beurt had overgenomen door zijn zin af te maken.

Uitstel van syntactisch zinseinde

Een spreker kan ook eerst één of meerdere bijzinnen spreken voordat hij de hoofdzin afmaakt en daarmee het ontstaan van een plaats relevant voor beurtwisseling (PRB) uitstellen.

Incomplete zin

Ook door een zin niet helemaal af te maken en vervolgens toch met een nieuwe te beginnen, kan het ontstaan van een PRB worden voorkomen.⁹¹

Estragon **Eeeuh... eet u niet... eeeuh.... Die beentjes.. hebt u die niet meer nodig... meneer?**⁹²

Estragon begint met de zin 'Eet u niet' om vervolgens, zonder deze zin af te maken, verder te gaan met de zin 'Die beentjes, hebt u die niet meer nodig meneer?'

⁸⁶ s'Jacob, Esther. *Om de beurt. Beurtmanagement in talkshowinterviews*. Utrecht, Universiteit Utrecht, 2007, p. 25.

⁸⁷ s'Jacob, Esther. *Om de beurt. Beurtmanagement in talkshowinterviews*. Utrecht, Universiteit Utrecht, 2007, p. 26.

⁸⁸ s'Jacob, Esther. *Om de beurt. Beurtmanagement in talkshowinterviews*. Utrecht, Universiteit Utrecht, 2007, p. 26.

⁸⁹ Albee, Edward. *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 26.

⁹⁰ Beckett, Samuel. *Wachten op Godot*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1965, p. 29.

⁹¹ s'Jacob, Esther. *Om de beurt. Beurtmanagement in talkshowinterviews*. Utrecht, Universiteit Utrecht, 2007, p. 27.

⁹² Beckett, Samuel. *Wachten op Godot*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1965, p. 27.

Je beurt houden door pragmatische incompleetheidsmarkeringen

Bij *pragmatische incompleetheidsmarkeringen* gaat het om de betekenis van de taal binnen de context. De zin 'Rood!' heeft een andere betekenis als hij het antwoord is op de vraag 'Wat is je lievelingskleur?', dan wanneer hij wordt uitgeschreeuwd door de rijder in een auto die op het punt staat door het rode licht te rijden.

Dit maakt dat een hoorder weet dat een uiting van de spreker die geen antwoord is op de vraag die net is gesteld, al is deze syntactisch en intonatieel voltooid, toch nog niet afgerond is.⁹³

Pozzo	Waarom hij het zich niet gemakkelijk maakt? Laten we proberen de zaak helder te zien. Heeft hij het recht er niet toe? Zeker. Wil hij dus niet? Dit is redeneren. En waarom wil hij niet? Mijne heren, ik zal het u zeggen.
Estragon	Opgelet!
Pozzo	Om indruk op me te maken, dat ik hem zal houden. ⁹⁴

Ook op het pragmatisch niveau zijn er verschillende incompleetheidsmarkeringen mogelijk:

Verhaalintroductie

De sprekers kondigen in sommige gevallen op indirecte wijze aan dat ze een *gesloten 'discourse unit'* (DU) gaan vertellen. DU's hebben een herkenbaar einde.⁹⁵ Een voorbeeld dat we allemaal kennen is: 'Er was eens lang geleden'. Deze 'discourse unit', een sprookje, is pas afgelopen bij de zin: 'En ze leefden nog lang en gelukkig. Een ander voorbeeld is een mop. Deze is pas afgelopen bij de clou.

Een andere manier om aan te kondigen dat je een verhaal gaat vertellen is door middel van een *catafore term*: een lege term die nog moet worden ingevuld en daarmee vooruitwijst, zoals 'Wat ik nou toch heb gehoord!'⁹⁶ Ook hierbij weet de hoorder dat, totdat er verteld is wat de spreker heeft gehoord, de beurt niet afgelopen is.

Bij beide opties wordt van de hoorders wel verwacht dat zij regelmatig zinnen als 'Jeetje wat erg', 'Dat meen je niet', 'Fantastisch', 'En wat gebeurde er toen?' produceren. Dit zijn korte *DU-recipientbeurten* die aangeven dat de hoorder nog oplet. Andere gewenste reacties zijn bijvoorbeeld 'Ja' en 'Oh'.

Deze zinnen moedigen de spreker aan om door te gaan en worden ook wel *continueerders* genoemd.

Vladimir Hoe komt het dat van de vier evangelisten er
 maar één is die het op die manier voorstelt?
 Ze waren er toch alle vier bij... Nou ja, niet ver-
 ervandaan. En er is er maar één, die spreekt
 van een boosdoener die gered werd. (Pauze.)
 Toe nou, Gogo, je moet af en toe ook eens iets
 zeggen.

Estragon Ik luister.

Vladimir Één van de vier. (etc)⁹⁷

In het bovenstaande voorbeeld wordt Estragon door Vladimir aangesproken op zijn gebrek aan continueerders. Als Estragon antwoordt met 'Ik luister', krijgt Vladimir de aanmoediging waar hij op zit te wachten en praat weer verder. Het produceren van continueerders is dus noodzakelijk voor het op gang houden van een gesprek.

Maar ook met continueerders kan men de mist in gaan. Bijvoorbeeld als men alleen maar een minimale respons teruggeeft op de beurt van de ander, dan kan deze zelfs gaan functioneren als onderwerpafsluiter.

Sylpia Oh... Typisch... Bijzonder. Hoe noem je zoiets?
Jan Onbeantwoorde gevoelens.
Sylpia Onbeantwoorde gevoelens? Mooi. Mooi
 woord.

Jan Ja.

Sylpia Lastig. Vervelend. Is geen leuk eh... gevoel,
 dat onbeantwoorde. Is nogal lullig. Doet een
 beetje... pijn, hier.

Jan Ja.

⁹³ s'Jacob, Esther. *Om de beurt. Beurtmanagement in talkshowinterviews*. Utrecht, Universiteit Utrecht, 2007, p. 29.

⁹⁴ Beckett, Samuel. *Wachten op Godot*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1965, p. 31.

⁹⁵ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 70.

⁹⁶ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 70.

⁹⁷ Beckett, Samuel. *Wachten op Godot*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1965, p. 12.

Sylpia	Wat nou 'ja'?
Jan	Ja.
Sylpia	Ga alsjeblieft weg. ⁹⁸

In het bovenstaande voorbeeld reageert Jan op Sylpia met de minimale respons 'Ja'. Als hij dit twee keer heeft gedaan, spreekt ze hem aan op zijn minimale respons. 'Wat nou 'Ja'?' De minimale respons is blijkbaar niet voldoende.

Continueerders spelen ook een belangrijke rol bij de *interactionele organisatie van gesprekken*. Hierover lees je later meer.

Uitstel van vraagstelling

Als een spreker als enige aan het woord wil zijn, maar ook wil dat de ander naar hem blijft luisteren, kan dit wel eens wat problemen gaan opleveren. Een mogelijkheid om ervoor te zorgen dat de hoorder actief blijft in zijn rol als luisteraar is hem het idee te geven dat hij de beurt binnenkort over moet nemen. Een spreker kan dit doen door het aannemelijk te maken dat hij de hoorder een vraag zal gaan stellen, bijvoorbeeld door het inleiden van een verhaal met 'Vertel me eens hoe het komt dat...' of door een verhaal in te leiden met 'Wat vind jij hier nou van...' om vervolgens rustig een verhaal van tien minuten op te hangen.

Duidelijk maken dat je nog niet uitgesproken was

Ook als een beurtovername al is gestart, kan een spreker proberen de beurt alsnog te behouden, of proberen de beurt meteen terug te winnen. Dit kan door de productie van een hernemend 'maar', 'ja, maar' of 'zoals ik al zei'.

George	...Toen ik pas met haar ging, nou ja, gaan, ik weet niet of dat nou het goede woord ervoor is, maar in elk geval, toen ik pas met haar ging...
Martha	Dag lieve klootzak
George	Zoals ik zei, toen ik pas met haar ging, nam ik haar wel eens mee naar een café... ⁹⁹

In het theater kan deze techniek worden gebruikt om een verleden tussen personages te suggereren. Personages die niet ingaan op de beurt van een ander houden zich niet aan de beleefdheidsregels. De meest voorkomende reden om de beleefdheidsregels te negeren is het hebben van een gemeenschappelijke geschiedenis.

OPDRACHT 4 (H) GELOOFWAARDIGE MONOLOGEN

Het toevoegen van incompleetheidsmarkeringen aan een bestaande monoloog.

Deze oefening is geschikt om al geschreven monologen uit toneelstukken, met minimaal twee personages, actiever te maken door het toevoegen van incompleetheidsmarkeringen.

- 1 Kijk of er ruimte is om één van de pragmatische incompleetheidsmarkeringen toe te passen. Zou de monoloog bijvoorbeeld ook kunnen beginnen met een catafore term? Indien mogelijk: pas toe. Als er geen pragmatische incompleetheidsmarkering mogelijk is, ga dan meteen door naar de syntactische incompleetheidsmarkeringen.
- 2 Probeer syntactische incompleetheidsmarkeringen in te bouwen in de monoloog. Werkt de monoloog toe naar een specifiek einde? Laat dan bijvoorbeeld het personage een paar keer beginnen aan een cruciale zin maar laat hem deze steeds niet afmaken. Hiermee worden niet alleen de andere personages scherp gehouden, maar ook het publiek.
- 3 Creëer eventueel meer dynamiek door het andere personage een poging te laten doen de beurt over te nemen en het monologiserende personage hier een stokje voor te laten steken.

Probeer meerdere dingen uit om te kijken wat voor de gekozen tekst het beste werkt.



⁹⁸ Gerritsen, Esther. *Drie theaterteksten*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2002, p. 152.

⁹⁹ Albee, Edward. *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 23.

1.2 Demonstratie van interpretatie

Door een reactie te geven op wat de vorige spreker heeft gezegd, demonstreert een gesprekspartner dat, en op welke wijze, hij de vorige uiting heeft geïnterpreteerd.¹⁰⁰

Als personage A vraagt: 'Vind je me dik?' en personage B antwoordt met: 'Ja, maar echt, ja. Je lijkt wel een walvis, zo dik', dan geeft personage B daarmee aan dat hij de uiting van A heeft geïnterpreteerd als een vraag. Daarnaast is het een goed voorbeeld van 'het verkeerde antwoord', oftewel een *gedisprefererde respons*, maar daarover later meer.

"Roger that"

Nadat een tweede spreker heeft gereageerd op de vorige beurt, kan de eerste spreker weer reageren op deze respons. Er kan een aantal soorten van recipiëntreacties worden onderscheiden op grond van het type interactionele werk dat ze doen.¹⁰¹

Ontvangstbevestigingen en herhalingen

Dit zijn reacties die laten zien dat de hoorder de vorige beurt of beurtopbouw eenheid ontvangen heeft. Zoals 'Welke kleur wilt u?' 'Rood.' 'Rood.' Of bevestigende woorden zoals 'Oké', of 'Jaja'.

Estragon	Wat zullen we nu doen?
Vladimir	Terwijl we wachten.
Estragon	Terwijl we wachten. ¹⁰²

Dit korte voorbeeld van ontvangstbevestiging laat zien hoeveel er gezegd kan worden met alleen het herhalen van de beurt van de ander. Vladimirs 'Terwijl we wachten' is eigenlijk het afmaken van de zin van de ander. 'Wat zullen we nu doen, terwijl we wachten?' Hiermee vraagt hij eigenlijk: 'We blijven hier wachten op Godot, toch?' Door Estragons herhaling van Vladimirs 'Terwijl we wachten' laat hij zien dat hij Vladimirs uiting op de juiste manier heeft geïnterpreteerd, namelijk als vraag. Ook geeft hij met deze herhaling meteen antwoord op deze vraag, namelijk: 'We blijven wachten op Godot'.

Evaluaties

In plaats van alleen te laten weten dat een uiting ontvangen is, kan een recipiënt ook meteen aangeven wat hij van de uiting vindt. 'Wat goed/erg/fantastisch/vreselijk/zielig', 'Echt belachelijk dat je dat hebt gezegd', 'Dat vind ik een mooie uitspraak'. In zo'n geval spreken we over een *evaluerende reactie*.¹⁰³

- George** Kijk, dat kwam zo: op een dag werd de muis opeens heel erg dik en toen belde ze aan bij de blonde god. Moet je toch eens zien, zegt ze. En meteen duwt ze hem die ballon onder de neus.
- Honey** (*bleek, opgestaan*) Ik vind het een naar verhaal.¹⁰⁴

'Oh'-ontvangst

Een hoorder kan met 'oh' aangeven dat hij een verandering heeft ondergaan in zijn stand van kennis. De 'oh'-ontvangst treedt vooral op als de hoorder met de vorige beurt over iets nieuws is geïnformeerd.¹⁰⁵

- George** Aah. Op die manier. (*pauze*) Dat is natuurlijk wat anders. (*pauze*) Bevalt het je hier?
- Nick** (kijkt de kamer rond) Ja... het is hier... eh... heel gezellig.
- George** Ik bedoelde de universiteit.
- Nick** Oh, ik dacht dat u bedoelde...
- George** Ja, dat merk ik. (*pauze*) Nee, ik bedoelde de universiteit.¹⁰⁶

¹⁰⁰ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 79.

¹⁰¹ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 80.

¹⁰² Beckett, Samuel. *Wachten op Godot*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1965, 74.

¹⁰³ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 80.

¹⁰⁴ Albee, Edward. *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 108.

¹⁰⁵ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 80.

¹⁰⁶ Albee, Edward. *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 29.

1.3 Elke actie zorgt voor een reactie

Een belangrijk punt in de conversatieanalyse is dat sociale interactie een kwestie is van een gemeenschappelijk voortdurend op elkaar afgestemd ondernemen. Elk uiting, hoe klein hij ook is, is een reactie op de voorgaande uiting en brengt ook weer een nieuwe reactie voort. Een uiting, 'mm hm' of een pauze wordt dan wel door de ene gesprekspartner geproduceerd, maar het is iets waar de gesprekspartner invloed op heeft. Dit noemen we de *interactionele totstandkoming*.¹⁰⁷

In de voorgaande paragraaf is dit meerdere malen voorgekomen.

Toen Estragon niet reageerde op de monoloog van Vladimir, reageerde deze door expliciet om een reactie te vragen. Zelfs het niet produceren van een uiting leidde dus tot een nieuwe uiting, die op het gebrek aan uiting reageert.

Maar het gebeurt ook wanneer George expres eerste paardelen produceert om tweede paardelen af te dwingen. Alleen al het aanwezig zijn van een gesprekspartner, die eventueel de beurt over kan nemen, kan zorgen voor het gebruik van (in)completeheidsmarkeringen.

Sprekers stemmen hun conversationele gedrag voortdurend af op degenen met wie ze in gesprek zijn. Dit gedrag wordt '*recipient design*' (ontvangersontwerp) genoemd. Als we spreken, proberen we ervoor te zorgen dat de ander naar ons luistert en vooral blijft luisteren. Dat hij of zij onze uitingen begrijpt en ook begrijpt wat we van hem of haar willen.¹⁰⁸

Er is een aantal '*recipient design*'-regels, zoals 'ontwerp je uitingen voor je specifieke hoorder' en 'vertel de toehoorder geen dingen die hij al weet'.

“Wat hadden wij nou afgesproken over koekjes voor het eten?”

Wat is een specifieke hoorder? Op formeel gebied kun je bijvoorbeeld denken aan een politieagent, leraren die naar een bijscholingscursus gaan, een patiënt. Maar ook in informele gesprekken passen we ons aan onze hoorder aan. Een moeder die met haar kind van vijf praat, een zoon die met zijn dementerende moeder praat, een gesprek tussen geliefden. Elke situatie en verhouding van gesprekspartners heeft ander conversationeel gedrag tot gevolg. Zoals de verhouding werkgever en werknemer in dit voorbeeld uit *Planeet Alles*.

Sylpia We komen van –
 Mens Is het goed als ik jou als aanspreekpunt neem? Dat communiceert makkelijker.

Sylpia Nou doet ze het weer.
 Mens Als er iets is dan graag via... via?
 Jan Jan.
 Mens Alles via Jan graag, dat is voor mij wel zo overzichtelijk. Ik zal ook alles via Jan communiceren, dan hoef ik de dingen niet drie keer uit te leggen. Dat gaan alleen maar irriteren op den duur. Toch? Leuke blouse.

Jan Dankje.
 Bravo Graag gedaan.
 Mens Ja, laat ik daar meteen duidelijk in zijn, ik werk graag snel, ik werk graag efficiënt, dus bewaar de grapjes voor je vrije tijd. Ja? Ik vergis me niet, jij bént toch de leukste thuis?

Bavo Ja, dat is wel heel treffend, dat heb je goed gezien, ik ben thuis inderdaad –
 Mens Blijf dan lekker thuis de leukste thuis en laten we het hier professioneel houden. Ja?
 Jan, kan jij voor mij een kleine inventaris maken?¹⁰⁹

Mens ontwerpt hier haar uitingen voor de hoorder als die van “werkgever tot werknemer”, waarbij zij als spreker duidelijk de rol van werkgever heeft. Het conversationele gedrag dat dit tot gevolg heeft is:

- Het overnemen van de beurt zonder plaats relevant voor beurtwissel (PRB), dus door middel van interruptie, de meest ingrijpende manier van beurtovername.
- Het produceren van eerste paardelen die alleen maar ‘ja’ of ‘nee’ als tweede paardeel kunnen hebben (waarbij ‘nee’ niet de bedoeling is), in de journalistiek bekend als ‘het stellen van gesloten vragen’.

¹⁰⁷ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 72.

¹⁰⁸ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 72.

¹⁰⁹ Gerritsen, Esther. *Drie theaterteksten*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2002, p. 128.

Dat niet iedereen het met dit conversationele gedrag eens is, blijkt wel uit de reactie van Sylpia. Voor haar is de regel 'ontwerp je uitingen voor de specifieke hoorder' niet op de juiste wijze uitgevoerd. De manier waarop Mens haar interrumpeert wordt door haar niet geaccepteerd.

Sylpia **We komen van –**
Mens **Is het goed als ik jou als aanspreekpunt**
 neem? Dat communiceert makkelijker.
Sylpia **Nou doet ze het weer.**

De 'nou doet ze het weer' verwijst naar een eerdere interruptie van Mens, namelijk:

Sylpia **Ik zal het u even uitleggen. Wij –**
Mens **Mooi. Hoe gaan we dat aanpakken?**
Sylpia **Wat doet ze nou?¹¹⁰**

Hieruit blijkt dat Sylpia deze uiting niet gewend is en ook niet had verwacht. Mens reageert niet op deze uiting, die aangeeft dat ze de hoorder niet op de juiste manier benadert, maar gaat door met onderbreken. Op deze manier kun je als schrijver dus heel snel de machtsverhouding tussen verschillende personages duidelijk maken. Ook de keuze van Mens om uit een groep hoorders er specifiek één te kiezen om aan te spreken en alleen hem het recht te geven om de beurt te nemen, zorgt ervoor dat de verhoudingen tussen de diverse personages op scherp komen te staan.

Bepaalde 'recipient designs' zitten in ons geheugen geprent. De manier waarop een moeder tegen haar kind praat, is direct herkenbaar. 'En wat zeggen we dan tegen de meneer?', 'Kijken doen we met de oogjes!', 'Volgens mij ben jij een beetje moe'. Het gebruik van koninklijk meervoud voelt hier helemaal niet vreemd. Door deze recipient designs op een contrasterende manier te gebruiken kun je de communicatie verstoren. Het zegt veel over de personages en hun onderlinge relatie als een vrouw tegen haar man zegt 'En wat zeggen we dan tegen de meneer?' als deze zijn biertje van de ober krijgt. Ook het publiek gaat zich afvragen: hoe zit dat tussen deze mensen? Waarom behandelt zij hem als een klein kind? Stel: de man reageert door 'Dankjewel meneer' tegen de ober te zeggen, dan communiceert dit naar het publiek dat dit blijkbaar normaal is voor deze mensen. Zo gaat dat nou eenmaal.

Martha Schenk me nog eens wat in, ouwe jongen.
 George (pakt haar glas) Je weet er weg mee, hè?
 Verdomd nog aan toe.
 Martha (met kinderstemmetje) Martha heeft dorstje.
 George Christus, ook dat nog.¹¹¹

In het bovenstaande voorbeeld gebruikt Martha de manier van praten van een kind. George accepteert dit niet en past zijn recipient design niet aan, aan haar manier van praten. Later, als er andere mensen bij zijn, dan draait Martha het om. In plaats van zelf het kind te zijn, behandelt ze hem als het kind en past daar haar recipient design op aan, 'Sjorsie-borsie', 'mooie lieve flesjes'. Hier gaat George wel in mee. Hij benoemt zelfs letterlijk de rol die Martha speelt, hij noemt haar 'mammie'.

Martha Ja? Dan wil Sjorsie-borsie vast wel uit mooie
 lieve flesjes...
 George (haar kindertoontje overnemen) ... Een klein,
 lief, heel groot glaasje met drinkie drinkie
 voor mammie inschenken... Ja hoor.¹¹²

Natuurlijk kun je zeggen dat George hier helemaal niet in meegaat. Dat hij het expres doet om haar belachelijk te maken en dat de 'ja hoor' in contrast staat met de vorige zin. Maar als we alleen naar de tekst kijken, zonder deze op een psychologische manier te interpreteren, neemt hij haar 'recipient design' wel degelijk over. Als je op die manier naar de tekst kijkt, lijkt hun verhouding nog het meest op twee ouders die vergeten zijn dat ze ook nog volwassen mensen zijn, in plaats van alleen 'pappie en mammie'.

In beide teksten staat het conversationele gedrag in contrast met het gezegde en de situatie. Het zijn twee volwassen mensen die over alcohol praten met het conversationele gedrag van een kind dat vraagt of ze een lolly mag, of een ouder die aan het kind vraagt even iets voor mammie te doen.

¹¹⁰ Gerritsen, Esther. *Drie theaterteksten*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2002, p. 128.

¹¹¹ Albee, Edward. *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 18.

¹¹² Albee, Edward. *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 41.

OPDRACHT 5 (S) SPANNING DOOR CONTRAST

In deze oefening ga je aan de slag met contrast. In dit geval het contrast tussen de verhouding tussen de personages en het gekozen 'recipient design'. Door twee dingen te kiezen die niet bij elkaar passen, en deze toch met elkaar te verbinden in een scène, zorg je voor contrast. En dit contrast zorgt weer voor frictie en daardoor voor spanning.

- 1 Kies een verhouding tussen de twee personages. Hierbij kun je denken aan: geliefden, collega's, ouder-kind, vrienden, volslagen vreemden, werkgever-werknemer, enzovoort.
- 2 Kies een recipient design dat niet overeenkomt met de verhouding. In het voorbeeld was dit de verhouding "geliefden" met als recipient design "ouder-kind". Maar je kunt ook denken aan de verhouding "ouder-kind" met als recipient design "werkgever-werknemer", volslagen vreemden met ouder-kind, geliefden met verkoper-klant enzovoort. Zoek naar een situatie die jou prikkelt.
- 3 Indien gewenst kan je een ander personage toevoegen, zoals de ober in het voorbeeld, als dat het makkelijker maakt om je scène te schrijven.

Lees de scène terug. Welke elementen vind je werken? Hoe wil je hier mee verder of wat kun je inzetten in ander werk?

"Jaa-haa, dat verhaal kennen we nu wel pap."

Als je als spreker de hoorder dingen vertelt die hij al weet, loop je het risico dat de ander afhaakt. Dit willen we te allen tijden voorkomen. Helaas is het waarmaken van het voornemen dit niet te doen zo makkelijk nog niet. Dit komt doordat men niet altijd op de hoogte is van wat de hoorder precies weet. De volgende sketch uit de voorstelling *Buutvrij* van het cabaretduo Van der Laan en Woe is volledig gebouwd rondom de recipient design-regel 'vertel je hoorder geen dingen die hij al weet'.

Jeroen	Man, waar zal ik eens beginnen joh. Nou, bij het begin (<i>hij lacht</i>).
Niels	Ja.
Jeroen	Ik ben dus een hele week weggeweest –
Niels	Ja, naar de Ardennen.
Jeroen	(<i>verbaasd</i>) Ja, naar de Ardennen ja!
Niels	Ja, ik zag het op Facebook.
Jeroen	Ach, nou, ja... Nou het was te gek man.

We zijn dus niet voor werk weggeweest.
 We zijn een hele week –

Niels Gaan survivalen.
 Jeroen (*verbaasd*) Survivalen, ja!
 Niels Ja, je had het op Facebook gezet.
 Jeroen Ach, ja...
 Nou man, het was te gek.
 Die eerste dag zijn we dus met z'n allen
 gaan –

Niels Mountainbiken.
 Jeroen Ja, ja, mountainbiken...
 Ja, ja. Maar die dag daarna dachten we:
 we gaan even wat anders doen. Zijn we dus
 gaan –

Niels Wildwaterkanoën.
 Jeroen Wild... ja...
 Wildwaterkanoën ja.

Niels Leuk.
 Jeroen Ja...
 Hadden we daar op een gegeven moment een
 restaurantje ontdekt.

Niels O ja?
 Jeroen Waar je dus echt voortreffelijk kon –
 Niels Ach ja! Kaasfonduen!
 Jeroen Ja, ja-ha kaasfonduen, maar ik zit daar dus...
 Dit geloof je niet jongen.

Niels Oké.
 Jeroen Zit ik daar dus.
 Gooi ik op gegeven moment een heel glas –

Niels Rode wijn over je nieuwe overhemd.
 Jeroen Ja!
 Niels Ja, je had een foto op Facebook gezet.
 Jeroen Uh.. Ja...
 Nou, leuk man.
 –
 Zoveel te vertellen.¹¹³

¹¹³ *Buutvrij*, Van der Laan en Woe. <<https://www.youtube.com/watch?v=ii78NkEk3SU>>.

De reden dat deze sketch werkt – vooral ook als je het fragment kijkt – is dat iedereen, inclusief Jeroen zelf, weet dat hij keihard aan het falen is. Hij probeert op te scheppen over zijn vakantie maar wordt bij iedere poging onderuit gehaald. Het is al snel duidelijk dat hij niet echt bezig is met de ander informeren maar eerder bevestiging zoekt.

Om situaties zoals de bovenstaande te voorkomen (al is deze tekst natuurlijk nogal overtrokken), controleren sprekers regelmatig of ze nog worden begrepen en of de ander nog luistert. Daarom eindigen veel mensen hun zinnen met ‘weet je wel’, ‘toch’, ‘snap je’. Op deze stopwoorden volgt bijna altijd een continueerder, zoals knikken, ‘ja’, ‘ja ja’ of ‘mm hm’. Op deze manier geeft een hoorder te kennen dat alles nog te volgen is. Ook zonder het gebruik van deze stopwoorden wordt van de hoorder verwacht dat hij of zij op gezette tijden een continueerder produceert. Doet de hoorder dat niet dan zal de spreker uiteindelijk stoppen met praten of een vraag stellen in de trant van ‘luister je nog wel?’¹¹⁴

Vladimir **En toch... (Pauze.) Hoe komt het dat...
Ik verveel je toch niet, hoop ik?**¹¹⁵

Op ‘En toch,’ had Vladimir duidelijk een continueerder verwacht, hij wacht er zelfs even op. Als deze na ‘Hoe komt het dat...’ nog steeds ‘niets’ komt, besluit hij bij zijn hoorder, Estragon, te controleren of deze nog wel luistert. Dit is niet het geval want zijn antwoord luidt:

Estragon **Ik ga weg.**

Dit ritueel tussen Vladimir en Estragon hebben we al eerder voorbij zien komen. Alleen gaf Estragon toen wel een continueerder (‘ik luister’) als reactie.

Het kan natuurlijk zo zijn dat de spreker er ten onrechte vanuit gaat dat een hoorder iets nog niet weet. In het onderstaande voorbeeld wordt meteen duidelijk waarom sprekers zoveel waarde hechten aan de regel ‘vertel de hoorder geen dingen die hij al weet’.

Nick **O, die kwestie met die chromosomen.**
Martha **(tot Nick) Wat is er dan aan de hand met die
chromosomen?**
Nick **Nou kijk, chromosomen dat zijn...**

Martha Ik weet wat chromosomen zijn, hondje.
Ik ben er dol op.

Nick O, dus...¹¹⁶

Het verkeerd inschatten van Martha's kennis levert Nick direct een sneer op. Ze geeft hem niet de kans om te polsen of wat hij gaat vertellen overbodige informatie is, maar breekt meteen in op zijn beurt om hem te stoppen.

Andersom kan het natuurlijk ook. Dat een spreker er ten onrechte van uitgaat dat de hoorder iets wél weet.

Martha Ik zeg je dat ze zo komen.

George Ik zou het op prijs stellen als je af en toe het een of ander van te voren zou vertellen... en niet elke keer met dit of dat boven op me vallen.

Martha Ik val niet elke keer boven op je met dit of dat.

George Dat doe je wel, en je weet het heel goed: elke keer val je boven op me met dan dit dan dat.¹¹⁷

George beschuldigt Martha ervan hem te weinig informatie te geven. Martha ontkent dat ze dit doet. Als publiek weet je niet wie er gelijk heeft. De door ons, vaak onbewust, uitgevoerde regel die stelt dat men niet meer moet zeggen dan nodig is, kan ook worden gebruikt om het publiek op het verkeerde been te zetten.

Estragon Ken jij het verhaal van de Engelsman in het bordeel?

Vladimir Ja.

Estragon Vertel het me.

¹¹⁴ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 72.

¹¹⁵ Beckett, Samuel. *Wachten op Godot*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1965, p. 12.

¹¹⁶ Albee, Edward. *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 53.

¹¹⁷ Albee, Edward, *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 15.

Vladimir **Hou op.**
Estragon **Een dronken Engelsman ging naar een
bordeel. De eigenares vroeg hem of hij een
blonde, een bruine, of een rooie wilde.
Ga verder.**
Vladimir **Hou op!**¹¹⁸

In deze tekst speelt Beckett met onze verwachtingen.

Estragon **Ken jij het verhaal van de Engelsman in het
bordeel?**

Dit lijkt een zin die is bedoeld om bij Vladimir te peilen of het zin heeft om het verhaal te vertellen. Bij het antwoord 'Ja,' lijkt de kous af. Maar de reactie die komt is:

Estragon **Vertel het me.**

Als we nu teruglezen dan blijkt de zin 'Ken jij het verhaal van de Engelsman in het borddeel?' geen vraag naar kennis, zodat Estragon het verhaal kan vertellen, het blijkt een vraag die erop geënt is te achterhalen of het zin heeft Vladimir te verzoeken dit verhaal aan hem te vertellen. Als Vladimir dit onderwerp weigert met de zin 'hou op!' komt Estragon met de volgende claus:

Estragon **Een dronken Engelsman ging naar een
bordeel. De eigenares vroeg hem of hij een
blonde, een bruine, of een rooie wilde.
Ga verder.**

Estragon blijkt het verhaal dus allang te kennen en wil juist dat Vladimir de regel 'vertel de hoorder geen dingen die hij al weet' negeert.

In deel twee van dit hoofdstuk vind je meer manieren waarop je dit spel met verwachtingen, door middel van informatie voor- en achterstand, kunt inzetten in een theatertekst.

1.4 Na de mop volgt de lach

In gesprekken spreken mensen niet alleen om beurten, ze zorgen er ook voor dat die beurten elkaar zo logisch mogelijk opvolgen. Ze richten zich daarbij op regels die aangeven wat een sequentieel relevante volgende handeling op de huidige handeling is. Vertelt iemand een mop dan is de sequentieel relevante volgende handeling lachen. Lacht de hoorder niet, dan laat hij daarmee blijken dat hij de mop of niet begrepen heeft of de mop gewoonweg niet grappig vindt.¹¹⁹

“Wie ‘A’ zegt, moet ook ‘B’ zeggen”

Veel typen gesprekshandelingen hebben een eigen relevante respons. Zo wordt een vraag opgevolgd door een antwoord en volgt op een groet een wedergroet. Zulke handelingsparen worden *aangrenzende handelingsparen* genoemd. Een handelingspaar is een aangrenzend paar als:

- 1 Het bestaat uit twee uitingen die opeenvolgend door twee verschillende sprekers worden geproduceerd. Bijvoorbeeld: iemand stelt een vraag en iemand anders geeft antwoord.
- 2 De twee uitingen van het handelingspaar zijn geordend als een eerste paardeel (vraag, groet) en een tweede paardeel (antwoord, wedergroet).
- 3 Het produceren van het eerste paardeel automatisch de verwachting creëert dat de andere spreker het tweede paardeel van dit aangrenzende paar zal produceren. Als iemand een vraag stelt, dan verwacht men een antwoord.

Het is niet zo dat een tweede spreker verplicht is het tweede paardeel te produceren. Er bestaat alleen een normatieve verwachting dat hij of zij dit doet.¹²⁰

Dus als Paul een mop vertelt of een vraag stelt aan Laura en Laura lacht niet of ze geeft geen antwoord, dan is dit opvallend. Het ontbreken van de productie van het tweede paardeel is *observeerbaar afwezig*. Degene die

¹¹⁸ Beckett, Samuel. *Wachten op Godot*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1965, p. 16.

¹¹⁹ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 74.

¹²⁰ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 75.

het eerste paardeel heeft geproduceerd, zal zich gaan afvragen waarom de ander niet het tweede paardeel heeft geproduceerd en zal proberen te bedenken wat het probleem kan zijn en zal, afhankelijk van de analyse van het probleem, een oplossing bieden.

Stel, Paul groet Laura en Laura groet niet terug, dan zou een mogelijk probleem kunnen zijn dat Laura het niet heeft gehoord. In dat geval zou de oplossing zijn: 'herhalen op een luidere toon'. Maar het kan natuurlijk ook zo zijn dat Laura boos is op Paul en dat ze daarom niet teruggroet.

Of dat ze niet begrepen heeft dat Pauls begroeting een begroeting was. Misschien gebruikt hij wel het woord 'flipperkast' als begroeting en wist ze daarom niet dat er van haar een tweede paardeel werd verwacht.

Dit proces vindt niet alleen plaats bij de personages maar ook bij het publiek. Onze conditionering zorgt ervoor dat een ontbrekend tweede paardeel ook voor een publiek observeerbaar afwezig is. Ook het publiek zal op zoek gaan naar de reden van het ontbreken van dit paardeel en daarmee de afwezigheid van deze uiting interpreteren.

In de onderstaande tekst uit *Planeet Alles* hebben Jan en Sylpia een ander aangrenzend handelingspaar in gedachten. Ze hebben dus andere verwachtingen van wat het tweede paardeel hoort te zijn.

Sylpia	Leuke blouse.
Jan	Ja, dankje.
Sylpia	Leuke blouse.
Jan	Ja, dankje.
Sylpia	Ik zeg: leuke blouse.
Jan	Ja, ik hoor het en ik zeg: dankje.¹²¹

Sylpia produceert het eerste paardeel 'Leuke blouse' en Jan reageert met het tweede paardeel waarvan hij denkt dat het van hem verwacht wordt namelijk 'Ja, dankje'. Als dit het juiste tweede paardeel zou zijn, zou het gesprek gewoon verder kunnen gaan, maar omdat Sylpia blijkbaar een ander tweede paardeel had verwacht, herhaalt ze haar eerste paardeel. Dit in de hoop dat Jan snapt dat zijn respons niet de gewenste respons is. Dit blijkt niet het geval. We zien een herhaling van hetzelfde aangrenzende paar. Sylpia herzielt haar probleemanalyse nauwelijks. Ze hanteert dezelfde tactiek nog een keer, het herhalen van 'leuke blouse', maar deze keer legt ze extra nadruk op haar eerste paardeel door het toevoegen van 'ik zeg'. Jan reageert met 'Ja, ik hoor het' wat in dit geval zoiets betekent

als 'Ja, ik hoor wel welk paardeel je produceert, ik produceer toch ook het tweede paardeel, wat is je probleem?'

Het niet herzien van de probleemanalyse en daarmee het herzien van de oplossing kan zorgen voor irritatie of spanning.

Het breken van een hart met instemmingsignalen

Sommige eerste paardelen hebben twee alternatieve tweede paardelen. Verzoeken, uitnodigingen en complimenten bijvoorbeeld kunnen worden geaccepteerd, maar ook worden geweigerd. Iets dergelijks geldt ook voor evaluatieve beweringen ('Mooi nummer is dat'). De ander kan met zo'n bewering instemmen, maar het er ook mee oneens zijn.¹²² Deze twee alternatieve responses hebben geen gelijke status. Eén van de twee tweede paardelen heeft de voorkeur en is daarmee de *geprefereerde respons*. Het andere tweede paardeel is de *gedispreferende respons*.

Los van de vraag in hoeverre de zogenaamde *preferentieorganisatie van responses* een kwestie van psychologische voorkeuren van gesprekspartners is (als je een grap maakt, heb je natuurlijk liever dat de ander lacht dan dat hij stilzwijgend voor zich uit zit te staren), worden de twee alternatieven ook verschillend gerealiseerd. De geprefereerde responsbeurten, zoals 'dankjewel' op een compliment, volgen meestal snel en worden zonder aarzeling geproduceerd. Gedispreferende responses worden vaak voorafgegaan door pauzes, vertraging ('eh', 'nou', 'nou ja') of ingeleid met *instemmingsignalen* zoals 'dat is wel zo, maar...' waarna er toch een weigering komt. 'Nou, zo mooi vind ik het weer vandaag niet hoor', 'Ja, die is artiest is wel goed maar dit nummer is toch best wel slecht hoor'.¹²³

Men blijkt zeer alert te zijn op het feit dat gedispreferende responses vaak met vertragingen worden geproduceerd en/of worden ingeleid met instemmende signalen. Als de ander niet snel reageert op een eerste paardeel, of zijn beurt begint met 'nou', dan weet de spreker vaak al dat er een gedispreferende respons aan zit te komen. Dit resulteert er vaak in dat de

¹²¹ Gerritsen, Esther. *Drie theaterteksten*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2002, p. 147.

¹²² Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 78.

¹²³ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 78.

spreker snel zijn of haar beurt wijzigt voordat de gedisprefereerde respons echt geproduceerd wordt.¹²⁴

Hiermee heb je een mogelijkheid in handen voor het bouwen van spanning. Als een personage bezig is zijn hart uit te storten of iemand zijn liefde te verklaren, en daar wordt door het andere personage op gereageerd met instemmingssignalen, dan ziet het publiek het al van mijlenver aankomen: dit gaat niet goed aflopen.

OPDRACHT 6 (T) CONFLICT DOOR PROBLEMEN MET AANGRENZENDE HANDELINGSPAREN

In deze oefening ga je aan de slag met aangrenzende handelingsparen. In de besproken theorie hebben we al wat potentiële manieren voor het creëren van conflict voorbij zien komen: het ontbreken van een tweede paardeel, het geven van een gedisprefereerde respons, enzovoort.

- 1 Neem twee personages. Laat personage A een eerste paardeel produceren. Laat personage B op één van de volgende manieren reageren:
 - a. Verkeerde tweede paardeel (zoals het voorbeeld uit *Planeet Alles*, 'leuke blouse', 'ja, dankje'.
 - b. Geen tweede paardeel
 - c. Gedisprefereerde respons (al dan niet met instemmingsignalen).
- 2 Laat personage A een verkeerde probleemanalyse uitvoeren.
- 3 Kijk hoe lang je dit kunt volhouden. Je kunt ook wisselen in wie het eerste en wie het tweede paardeel produceert. Experimenteer met de opties.

Kijk welke delen van de scène je interessant vindt. Wat inspireert je om verder te werken? Werk dit uit tot een nieuwe scène. Deze scène kun je als startmateriaal gebruiken om op verder te gaan.

“Als je toch naar de keuken gaat...”

Als sprekers een verzoek doen, dan lichten ze vaak toe wat de reden is waarom ze dit verzoek doen. Dit is niet zonder reden. Zonder deze motivatie wordt het verzoek vaak niet geaccepteerd door de gesprekspartner. 'Als je toch naar de keuken gaat, wil je dan een vork voor mij meenemen?' In dit geval wordt het verzoek ook lichter gemaakt 'Jij gaat toch al, dus het is geen extra moeite'.¹²⁵

In dit fragment uit *Wachten op Godot* wordt gespeeld met de manier waarop wij onze verzoeken inkleden. Het mechanisme is onderdeel van het gesprek geworden.

Pozzo	Ik zou graag weer gaan zitten, maar ik weet niet goed hoe.
Estragon	Kan ik u helpen?
Pozzo	Als u het me eens zou vragen?
Estragon	Wat?
Pozzo	Als u me eens zou vragen weer te gaan zitten.
Estragon	Zou dat helpen?
Pozzo	Ik denk het wel.
Estragon	Neemt u toch plaats, meneer, neemt u toch plaats.
Pozzo	Ach nee, het is de moeite niet. <i>(Pauze. Zachtjes.)</i> U moet een beetje aandringen.
Estragon	Maar gaat u toch zitten, blijft u toch niet staan, u zal nog kou vatten.
Pozzo	Denkt u?
Estragon	Ik ben ervan overtuigd.
Pozzo	U hebt ongetwijfeld gelijk. <i>(Hij gaat weer zitten.)</i> Bedankt, beste vriend, dan zit ik weer. ¹²⁶

Pozzo wil graag gaan zitten maar hij heeft het nodig dat iemand een verzoek op hem doet om voor zichzelf te verantwoorden waarom hij weer gaat zitten. Als Estragon hem enkel het verzoek tot weer gaan zitten doet, zonder de reden van dit verzoek verder toe te lichten, telt het verzoek niet zwaar genoeg. De zin 'U moet een beetje aandringen' is eigenlijk een verzoek tot toelichting. Hierop reageert Estragon met een vraag ('Zou dat helpen?') die in feite ook weer bedoeld is om de reden van een verzoek, in dit geval het verzoek tot toelichting van Pozzo, te achterhalen. Door de manier waarop Beckett dit mechanisme van het motiveren van verzoeken heeft ingezet, wordt de mogelijkheid tot een eindeloze loop gecreëerd.

¹²⁴ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 78.

¹²⁵ Houtkoop, Hanneke, en Koole, Tom. *Taal in Actie. Hoe mensen communiceren met taal*. 4e ed. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000, p. 77.

¹²⁶ Beckett, Samuel. *Wachten op Godot*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1965, p. 36.

Soms wordt ervoor gekozen om toe te lichten waarom het verzoek juist aan die persoon wordt gedaan. Meestal gaat dit gepaard met tactisch vleien.

- Mens** Bavo, jij lijkt me een slimme jongeman, kan jij die stapel even doorwerken voor het eind van de middag?
- Bavo** Ik?
- Mens** Ik heb zo'n idee dat jij een hele snelle leerling bent.
- Bavo** Oh... dank je.
- Mens** Ik zou het niet zeggen als het niet zo was¹²⁷

Door Bavo een compliment te geven ('Jij lijkt me een slimme jongeman') vergroot Mens de kans dat hij haar verzoek inwilligt.

In het volgende tekstfragment, dat al eerder voorbij is gekomen, worden vele redenen tegelijk gegeven. Dit om te verbloemen dat het verzoek niet zozeer een verzoek is, als wel een aankondiging van de door Mens besloten gang van zaken.

- Mens** Is het goed als ik jou als aanspreekpunt neem? Dat communiceert makkelijker.
- Sylpia** Nou doet ze het weer.
- Mens** Als er iets is dan graag via... via?
- Jan** Jan.
- Mens** Alles via Jan graag, dat is voor mij wel zo overzichtelijk. Ik zal ook alles via Jan communiceren, dan hoef ik de dingen niet drie keer uit te leggen. Dat gaan alleen maar irriteren op den duur. Toch? Leuke blouse.¹²⁸

Mens draagt diverse redenen aan voor haar verzoek 'Dat communiceert makkelijker', 'Dat is is voor mij wel zo overzichtelijk', 'Dan hoef ik de dingen niet drie keer uit te leggen', 'Dat gaat alleen maar irriteren op den duur'. Ze wacht helemaal niet op de reactie op haar verzoek, of dit verzoek überhaupt wel ingewilligd wordt door de groep, maar sluit het onderwerp direct af door over te gaan op 'Leuke blouse.'



Het grootste verschil tussen het voorbeeld uit *Wachten op Godot* en het voorbeeld uit *Planeet Alles* is dat in *Wachten op Godot* het mechanisme wordt ingezet door de schrijver en in *Planeet Alles* door het personage. *Wachten op Godot* confronteert het publiek met de manier waarop wij als mensen vastzitten in onze eigen procedures. In *Planeet Alles* zet Mens de procedures naar haar hand en gebruikt ze die om dingen voor elkaar te krijgen.

Leuke blouse

¹²⁷ Gerritsen, Esther. *Drie theaterteksten*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2002, p. 170.

¹²⁸ Gerritsen, Esther. *Drie theaterteksten*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2002, p. 128.

Deel 2

Conversatieanalyse als theaterschrijfstrategie

In dit hoofdstuk is de conversatieanalyse omgezet in toepasbare ideeën en schrijfopdrachten. Deze zijn onderverdeeld in de volgende categorieën:

- 1 Monoloog.
- 2 Dialoog.
- 3 Trialoog.
- 4 Personage- en arenaopbouw.

De theaterteksten die in dit hoofdstuk ter illustratie worden gebruikt, zijn nog niet eerder gebruikte teksten die ik specifiek voor deze theorie heb geschreven.

2.1 De monoloog in een dialoog

Eerder hebben we het begrip *meerledige beurt* besproken. Bij een meerledige beurt wil een spreker meer vertellen dan er in één beurtopbouw-eenheid past. In het theater kennen we ook een meerledige beurt, namelijk een *monoloog*.

In een monoloog is een personage een langere tijd aan het woord en nemen de andere personages de beurt niet over. Er zijn natuurlijk ook monologen waarbij er geen andere personages op het toneel aanwezig zijn, maar daarvoor is het gebruik van deze technieken niet relevant. Deze monoloogvorm zal dan ook buiten beschouwing worden gelaten.

Bij het maken van een meerledige beurt is het zaak de hoorder tijdig duidelijk te maken dat het niet de bedoeling is dat hij of zij aan het eind van de lopende beurtopbouw-eenheid de beurt overneemt. Zoals eerder al gezegd is het probleem van de schrijver niet dat de hoorder ongewenst de beurt van de ander overneemt (als een schrijver die tekst niet schrijft dan zal dat personage ook niets zeggen), het probleem zit hem in het geloofwaardig maken van het feit dat de ander de beurt niet

overneemt, met andere woorden: waarom personage A de beurt zo lang bij personage B laat.

Om te voorkomen dat het publiek zich gaat afvragen waarom personage A in hemelsnaam accepteert wat personage B allemaal zegt, kan er gebruik worden gemaakt van de technieken die wij ook in het dagelijks leven toepassen om de beurt te houden, namelijk het gebruiken van incompleetheidsmarkeringen.

Door het toepassen van deze technieken in een monoloog wordt het monologiserende personage actief in het behouden van zijn beurt in plaats van dat het andere personage (of de personages) passief zijn in het overnemen van de beurt.

Ook zorgt dit ervoor dat het andere personage betrokken blijft. Tussen het monologiserende personage en de ander(en) blijft de communicatie in tact. Hiermee wordt voorkomen dat de monoloog de scène even stilzet om een “momentje met het publiek” te creëren. De scène, alhoewel deze natuurlijk altijd ook naar het publiek communiceert, blijft tussen de personages.

Spannende monoloog door incompleetheidsmarkeringen

Er zijn twee soorten incompleetheidsmarkeringen die gebruikt kunnen worden bij het schrijven van monologen: syntactische en pragmatische incompleetheidsmarkeringen. Onderstaande uitleg is een ingekorte versie die vooral bedoeld is als opfrisser. In deel één is een uitgebreide uitleg te vinden.

Syntactische incompleetheidsmarkeringen

Een syntactische incompleetheidsmarkering vindt plaats op het niveau van taal. Er zijn meerdere syntactische incompleetheidsmarkering mogelijk.

- 1 De gevulde pauze.
- 2 Het uitstellen van het syntactische zinseinde.
- 3 Het formuleren van een incomplete zin.

Pragmatische incompleetheidsmarkeringen

Bij het pragmatische niveau gaat het om de betekenis van taal binnen de context. Ook op het pragmatische niveau zijn er verschillende incompleetheidsmarkeringen mogelijk.

- 1 Verhaalinleiding ('Discourse Unit' en catafore term).
- 2 Opsomming.
- 3 Uitstel van vraagstelling.

Maar deze incompleetheidsmarkeringen kunnen nog iets toevoegen aan een monoloog, namelijk spanning. Door het gebruik van incompleetheidsmarkeringen kan het zogenaamde 'stront aan de knikker'-effect worden bereikt. Denk bijvoorbeeld aan een personage dat iets moet opbiechten. Ze doet een eerste aanzet tot deze bekentenis maar krijgt het vervolgens toch haar strot niet uit.

In de onderstaande tekst wil Margo het inlossen van haar pragmatische incompleetheidsmarkering zo lang mogelijk uitstellen. Ze doet dit met behulp van syntactische incompleetheidsmarkeringen.

Margo **Heleen, er is iets dat ik je moet vertellen.**
Gisteren heb ik –
Peter en ik, wij –
Ik voelde me zo eh... nou eenzaam gewoon.
Echt eenzaam.
En toen stond Peter opeens op de stoep en
hij zag dat ik had gehuild en toen sloeg ie z'n
armen om me heen.
Hij hield me vast.
Hij hield me vast zoals, nou zoals...
iemand die van iemand houdt.
Ja, dat is het.
Het was zo lang geleden dat iemand me zo
had vastgehouden.
En toen keken we elkaar aan.
En toen, nou toen is er dus.. nou ja.. soort
van... gezoend.
We –
Peter en ik hebben gezoend.
Sorry.

Bovenstaande monoloog is opgebouwd uit diverse incompleetheidsmarkeringen. De eerste zin 'Ik moet je iets vertellen' is een catafore term. Het 'iets' is een lege term die nog moet worden ingevuld en zolang dit 'iets' dus nog niet is ingevuld, is de beurt nog niet voorbij. Bijkomend effect is

dat de spreker nu dus ook vastzit aan deze beurt totdat deze catafore term is ingevuld. Als, zoals in de deze monoloog het geval is, het andere personage de beurt niet onderbreekt, zit er voor het monologiserende personage niets anders op dan door te praten tot de beurt is afgerond en het 'iets' is ingevuld.

Tussen het uiten en het inlossen van dit 'iets' zit in deze tekst een einde-loze opeenvolging van syntactische incompleetheidsmarkeringen. Zoals de incomplete zin ('Gisteren heb ik -') en de gevulde pauze ('Hij hield me vast zoals, nou zoals, zoals iemand die van iemand houdt').

De incompleetheidsmarkeringen werken in deze tekst als een rode vlag. Bij 'Ik moet je iets vertellen' begint het publiek al te vermoeden dat er stront aan de knikker is. Bij 'Peter en ik' krijgen ze al een idee wat deze stront precies inhoudt en door het eromheen draaien van Margo wordt dit idee alleen maar sterker en uiteindelijk ('Peter en ik hebben gezoend') wordt het initiële vermoeden ook daadwerkelijk bevestigd.

Ook in de volgende tekst wordt door het gebruik van incompleetheidsmarkeringen het 'stront aan de knikker'-effect gecreëerd.

Heleen	<p>Peter, zou jij me willen uitleggen hoe het kan dat toen ik vanochtend de was ging doen, dat ik, toen ik jouw overhemd pakte – Het overhemd dat wij samen hebben gekocht in dat weekend in Antwerpen. Dat weekend dat jij verklaarde dat je altijd van mij zou houden. Dat weekend. Toen jij me dat beloofde, dat ik de enige voor jou zou zijn. Hoe kan het dan, dat toen ik dat overhemd in de was wilde doen, ik eerst de lippenstiftvleken uit de hals moest halen?</p>
---------------	---

In dit geval wordt de pragmatische incompleetheidsmarkering 'uitstel van vraagstelling' gebruikt om een beschuldiging op te bouwen en wordt hierbij meteen informatie over de geschiedenis van de personages gegeven.

OPDRACHT 7 (T) OEFENEN MET INCOMPLEETHEIDSMARKERINGEN

Deze opdracht is bedoeld om het inzetten van de incompleteheidsmarkeringen te oefenen. Het voelt wellicht wat onnatuurlijk om op deze manier te schrijven en het is ook niet direct een aanrader om dit een heel stuk lang te doen, maar het is wel een goede manier om technieken te oefenen.

- 1 Bedenk een situatie waarbij één personage iets aan het andere personage bekend (vreemdgaan, de laatste appel hebben gepakt, niet langer verliefd zijn, afzeggen van een vakantie, etc.)
- 2 Kies één van de volgende pragmatische incompleteheidsmarkeringen om de bekentenis aan te kondigen/in te kleden.
 - a. Verhaalintrodactie ('Discourse Unit' of catafore term)
 - b. Uitstelling van vraagstelling
- 3 Schrijf een monoloog waarbij de eerste zin de inzet en de laatste zin de inlossing van de pragmatische incompleteheidsmarkering is. Probeer de inlossing van de incompleteheidsmarkering zolang mogelijk uit te stellen en doe dit met behulp van syntactische incompleteheidsmarkeringen (zoals in de bovenstaande monoloog). Welk effect heeft deze manier van een monoloog opbouwen op de tekst? Wat zegt het over het personage? Is dat de bedoeling?

Natuurlijk kan er ook voor worden gekozen om deze hele procedure, het uitstellen van de ontknoping van de bekentenis, over te slaan. Door iemand juist in een korte beurtopbouw eenheid te laten vertellen dat hij of zij is vreemdgegaan of misschien zelfs wel iemand heeft vermoord, wordt deze informatie minder belangrijk gemaakt, het wordt een terzijde, een 'even tussen neus en lippen door'-moment.

Door de reactie van de ander op de monoloog, kan naar het publiek worden gecommuniceerd of het vertelde als belangrijk wordt beschouwd. Dit kan in contrast staan met wat het publiek van het vertelde vindt. Stel, iemand vertelt dat hij de ander zijn vader heeft vermoord en deze reageert daar heel laconiek op, dan zal het publiek zich gaan afvragen hoe dat komt.

De halve monoloog

Bij de net beschreven vorm van een *monoloog in een dialoog* wordt de beurtopbouw eenheid helemaal afgemaakt. Dit hoeft natuurlijk niet. Er kan ook voor gekozen worden de personages elkaars beurtopbouw eenheid helemaal niet af te laten maken.

Er kan ook voor worden gekozen om Heleen wel in te laten breken op de beurt.

Margo Hij hield me vast zoals, nou zoals...
 iemand die van iemand houdt.

Heleen Dit ga je niet menen Margo!

Margo Het was zo lang geleden dat iemand me zo
 had vastgehouden.

Heleen Hoe kon je dit doen?

Margo We hebben echt alleen gezoend.
 Meer niet.

Door Heleen wel in te laten breken op de beurt van Margo wordt het publiek bevestigd in hun gevoel dat Margo iets verkeerd heeft gedaan.

Het één is niet beter dan het ander, er kunnen alleen andere dingen mee worden bereikt. Door Margo haar beurteenheid helemaal af te laten maken bijvoorbeeld, wordt ruimte gecreëerd om de heftigheid van deze bekentenis daarna af te breken door de reactie van Heleen. Als deze na afloop van de monoloog zegt:

Heleen O joh, dat wist ik toch allang.
 Ik heb Peter zelf naar je toegestuurd.

Dan wordt de opbouw van de monoloog gebruikt om het publiek op het verkeerde been te zetten.

Ook in de andere monoloog zou makkelijk een beurtterugname bij beginnende beurtovername kunnen worden verwerkt. Denk bijvoorbeeld aan:

Heleen Peter, zou jij me willen uitleggen hoe het kan
 dat toen ik vanochtend de was ging doen, dat
 ik, toen ik jouw overhemd pakte –

Peter Schatje –

Heleen **Niks schatje.**
Toen ik het overhemd pakte dat wij samen
hebben gekocht in dat weekend in Antwerpen.

De mogelijkheden zijn eindeloos. Het gaat erom wat jij als schrijver met je tekst wilt bereiken. Jij maakt de keuzes.

2.2 De dialoog

Eén van de moeilijkheden van het schrijven van een dialoog, is het op een geloofwaardige manier informatie over de personages verstrekken aan het publiek (in het theater ook wel expositie genoemd). Wie zijn deze mensen? Wat zijn ze van elkaar? Wat is hun verhouding? Enzovoort. Vooral wanneer de twee personages elkaar al kennen, kan het een enorme zoektocht zijn naar een bedekte vorm van expositie. Tenzij heel bewust ingezet, is er weinig lelijker dan een claus als:

Nico **Hoe was het vandaag met je moeder, mijn**
schoonmoeder, de vrouw die 15 jaar na onze
trouwdag nog steeds niet weet dat ik suiker
in mijn koffie drink?

De enige manier om met zulke expositie weg te komen, is door dit door het andere personage ook niet te laten accepteren ('Begin je daar nou weer over?'). Maar op deze manier moet elke expositie worden opgevolgd door een tegenspraak en wordt het direct een opstart voor een conflict en dit is niet altijd de bedoeling.

Gelukkig biedt de conversatieanalyse meerdere gesprekstechnieken die op een meer subtiele wijze inzicht verstrekken in de relatie tussen personages. Deze gesprekstechnieken kunnen op meerdere manieren worden ingezet. Elke manier heeft weer een ander effect op hoe het publiek de verhouding tussen de personages ervaart. Ook hier is er dus niet één manier om een techniek in te zetten maar is dit afhankelijk van wat men met een tekst wil bereiken.

Om de verschillende manieren waarop de conversatieanalyse kan worden ingezet en de verschillende effecten die deze kunnen bewerkstelligen tegenover elkaar te kunnen zetten, zal in elk voorbeeld worden uitgegaan

van hetzelfde liefdespaar. Dit betekent niet dat deze technieken niet net zo goed voor collega's, vrienden, broers en zussen, of twee mensen die elkaar net hebben ontmoet in een lift, kunnen worden gebruikt.

Hoe goed kennen de personages elkaar?

Hoe goed en hoe lang mensen elkaar kennen, heeft veel impact op de manier waarop ze met elkaar communiceren. Twee mensen die elkaar pas net hebben ontmoet, verstrekken op een andere manier informatie aan elkaar dan een broer en een zus. Omdat ze samen zijn opgegroeid zullen ze bepaalde verwachtingspatronen hebben ontwikkeld. Deze zullen de manier waarop zij met elkaar communiceren drastisch beïnvloeden.

In den beginne

Stel, Kim en Nico kennen elkaar pas net. Ze hebben hun eerste date en die is nogal ongemakkelijk. Gesprekstechnieken die van pas kunnen komen om deze situatie neer te zetten, zijn: herhaling en het gebruik van ontvangstbevestigingen en onderwerpafsluiters.

Kim	Leuke tent dit.
Nico	Ja leuke tent hè? ¹²⁹
Kim	Heel leuk.
Nico	Vind ik ook altijd.
Kim	Ja. ¹³⁰
Nico	De muziek is ook heel goed hier.
Kim	Echt goeie muziek ook ja. Heel goed.
Nico	En lekker bier natuurlijk.
Kim	Dat is natuurlijk ook belangrijk, lekker bier.
Nico	Heel belangrijk.
Kim	Ja.
Nico	Ja. ¹³¹
Kim	Leuke tent. ¹³²

¹²⁹ Herhaling.

¹³⁰ Ontvangstbevestiging.

¹³¹ Onderwerpafsluiter (minimale respons op ontvangstbevestiging).

¹³² Onderwerpafsluiter (conclusie).

In plaats van dat Kim en Nico echt van beurt wisselen, zijn ze vooral bezig met het bevestigen van elkaars beurt door middel van herhaling en ontvangstbevestiging. Beide personages zijn erg bezig de ander te laten zien: 'ik snap jou, wij zitten op één lijn'. Doordat ze dit allebei doen, stapelt zich bevestiging op bevestiging en loopt elke opstart steeds weer stuk. Uiteindelijk werken de bevestigingen steeds weer als onderwerpafsluiter. Dit komt het zelfs tot een concluderende laatste claus ('Leuke tent') en is echt alles over dit onderwerp gezegd. Als publiek voel je: dit gaat een lange avond worden.

Tot in den treure

Om aan het publiek te tonen dat personages elkaar al jaren en jaren kennen zonder dit in de tekst expliciet te hoeven maken, kunnen de volgende elementen uit de conversatieanalyse worden gebruikt: gebruik van eigen aangrenzende handelingsparen, afmaken van elkaars zinnen en het negeren van beleefdheidsregels.

- | | |
|------|--|
| Nico | Schat, waar staat – |
| Kim | Linkerkastje, naast de stroopwafels. ¹³³ |
| Nico | Dankje. |
| Kim | Zet je voor mij ook een kopje? |
| Nico | Volgens mij – ¹³⁴ |
| Kim | Ik verplaats niet elke week de koffie om jou gek te maken. |
| Nico | Ik heb toch – |
| Kim | Dat idee dat heb jij omdat het voor de verbouwing altijd in het rechterkastje stond – |
| Nico | Zie je – |
| Kim | Maar we hebben toen besloten dat het zo handiger is omdat het koffiezetapparaat ook links staat. |
| Nico | Oh, nou, in ieder geval ben ik niet gek. |
| Kim | Nee schat, je bent niet gek. |

In deze versie hebben Kim en Nico inmiddels een eigen aangrenzend handelingspaar ontwikkeld: 'waar staat de koffie' opgevolgd door 'in het linkerkastje naast de stroopwafels'. Dat dit een terugkomend paar is tussen de twee blijkt uit het feit dat Kim al weet welk eerste paardeel Nico gaat produceren, nog voordat hij zijn uiting heeft afgemaakt. Dat Kim vervolgens de beleefdheidsregels negeert en Nico onderbreekt in zijn uiting is

ook een indicatie dat de twee al langer samen zijn. Als Nico op dit tweede paardeel reageert met 'Dankje' geeft dit aan dat Kim de verdere invulling van zijn eerste paardeel inderdaad goed heeft ingeschat en ook goed heeft geïnterpreteerd. Ze denkt dus niet alleen dat ze weet wat hij gaat zeggen, ze weet het ook echt.

Dit voortijdig kunnen invullen en interpreteren van een uiting komt later in de tekst nog een paar keer voor. Een ander moment waarop de beleefdheidsregels worden genegeerd, is als Nico verzaakt een tweede paardeel te produceren op de vraag 'Zet je voor mij ook een kopje?' Blijkbaar wordt dit niet langer als vraag geïnterpreteerd maar als verzoek. Een verzoek dat zo vanzelfsprekend is, dat het niet eens meer verbaal hoeft te worden ingewilligd. Wat ook opvallend is, is dat Kim het niet nodig vindt haar verzoek toe te lichten.

Dit alles bij elkaar opgeteld, maakt dat dit gesprek tussen de twee overkomt als een ritueel. En het hebben van rituelen is in het theater één van de grootste indicaties dat een situatie al langer aan de gang is. Denk maar aan de bolhoedroutine in *Wachten op Godot* en het gesprek tussen Martha en George over het feit dat Martha maar beter niet 'over het zontje kan beginnen' in *Wie is er bang voor Virginia Woolf?*¹³⁵ In dit geval zorgt het ritueel met de koffie er dus voor dat het publiek snapt dat Nico en Kim al langere tijd bij elkaar zijn.

Natuurlijk worden er in de tekst ook inhoudelijke aanwijzingen gegeven aan het publiek. Tekstdelen als 'elke week' en 'voor de verbouwing' geven ook aan dat dit stel al langer bij elkaar is. Die momenten van expositie hoeven ook niet direct te worden vermeden, ze werken alleen sterker als de geschiedenis van de personages niet alleen uit inhoudelijke opmerkingen blijkt, maar ook uit de manier waarop deze opmerkingen worden geproduceerd.

¹³³ Eigen aangrenzend handelingspaar, negeren beleefdheidsregel (interruptie).

¹³⁴ Negeren beleefdheidsregel (geen twee paardeel).

¹³⁵ Albee, Edward, *Wie is er bang voor Virginia Woolf?* Amsterdam: Manteau, 1982, p. 20.

OPDRACHT 8, DEEL 1 (H) HERSCHRIJF DE OPENING VAN EEN STUK

Bij het schrijven van een stuk is het zaak de stasis (dus de situatie waarin het stuk start, nog voor het motorisch moment) snel neer te kunnen zetten. Deze oefening is opgedeeld in twee delen, om de verschillende manieren waarop elementen uit de conversatieanalyse kunnen worden ingezet makkelijker te kunnen scheiden.

- 1 Wat is de relatie tussen de twee personages? Zijn ze geliefdes, vrienden, collega's, hoe lang al? Met andere woorden: hoe goed kennen de personages elkaar?
- 2 Komt de manier waarop het gesprek nu is opgebouwd overeen met de relatie die de twee personages hebben? Deel het gesprek opnieuw in, let hierbij op de genoemde technieken.
- 3 Op welke manier komt deze verhouding nu naar voren in de tekst? Onderstreep alle momenten van expliciete expositie (zoals 'elke week' en 'voor de verbouwing'). Kijk of deze expositie nog steeds nodig is. Indien dit niet langer het geval is, haal haar dan weg.

Hoe verhouden de personages zich tot elkaar

De conversatieanalyse kan niet alleen worden gebruikt om te laten zien welke verhouding de personages met elkaar hebben, maar ook hoe die verhouding er uit ziet.

Ik leef niet meer voor jou

Ook een vervelende, vijandige relatie tussen personages kan getoond worden met behulp van elementen uit de conversatieanalyse. Eén techniek die hiervoor zeer geschikt is, is de onnodige metacommunicatieve beurtoverdracht. Bij een gesprek waaraan maar twee personen deelnemen, is het natuurlijk volstrekt belachelijk om de beurt ook nog eens expliciet over te dragen. Hierdoor ontstaat er direct een ongemakkelijke, gespannen sfeer. Andere technieken die kunnen worden ingezet zijn interruptie, onderwerpsweigering, onderwerpafsluiters en het produceren van gedisprefereerde responses, de laatste kan zowel bij aangrenzende paren als bij herstelprocedures worden toegepast.

In deze tekst staat het huwelijk van Kim en Nico inmiddels op springen.

Nico	Schat, waar staat –
Kim	Linkerkastje, naast de stroopwafels.
Nico	Wil je niet steeds die koffie verplaatsen?

- Kim Dat doe ik niet.
- Nico Dat doe je –
- Kim Dat idee dat heb jij omdat het voor de ver-
bouwing altijd in het rechterkastje stond.¹³⁶
- Nico Zie je –
- Kim Maar we hebben toen besloten dat het zo
handiger is omdat het koffiezetapparaat ook
links staat.
Daar was jij bij hoor Nico.¹³⁷
Toen wij die beslissing maakte.
- Nico Toch vind ik –
- Kim Die koffie blijft in dat kastje.¹³⁸
- Nico Nou goed, dan blijft die koffie in dat kastje.
- Kim Zet je voor mij ook even een kopje?
Als je toch zet.
- Nico Je zet je eigen koffie maar.¹³⁹



In deze versie gaat het er een stuk minder gezellig aan toe dan in de eerste versie. Het ritueel is een sleur geworden. Waar in de eerste versie het doel van Nico 'informatie inwinnen' en het doel van Kim 'informatie geven' was, gaat het er nu om elkaar te overtuigen. En Kim heeft niet de behoefte om daar veel woorden aan vuil te maken. Als Nico een discussie over de juiste plek voor de koffie probeert op te starten, wordt dit door Kim meteen afgekapt. Ze laat hem niet uitspreken en sluit de discussie af met de tekst: 'Die koffie blijft in dat kastje'. Als Kim hierna Nico verzoekt voor haar ook een kopje koffie te zetten, neemt Nico wraak door dit verzoek af te wijzen.

O, ben jij er ook nog

Waar bij *ik leef niet meer voor jou* de verhouding tussen Kim en Nico zich heeft ontwikkeld tot een nare, vijandige relatie, kan het natuurlijk ook gebeuren dat de twee personages domweg de interesse in elkaar verliezen. Om het publiek het gevoel van een uitgeblust huwelijk te geven kan gebruik worden gemaakt van de minimale respons, herhaling en het produceren van verkeerde tweede paardelen.

¹³⁶ Interruptie.

¹³⁷ Onnodige metacommunicatieve beurtoverdracht.

¹³⁸ Onderwerpafsluiter (conclusie).

¹³⁹ Gedispreferende respons.

Nico Schat?
 Kim Hm?¹⁴⁰
 Nico Waar staat de koffie?
 Kim Waar ie altijd staat.
 Nico O.
 Kim Zet je voor mij ook even een kopje?
 Als je toch zet.
 Nico Waar is dat?
 Kim Wat?
 Nico Waar ie altijd staat?
 Kim Gewoon.
 Nico Gewoon?
 Kim Ja, gewoon.¹⁴¹
 Nico En dat is?
 Kim Linkerkastje naast de stroopwafels.
 Nico Echt?
 Kim Staat ie daar niet?
 Nico Jawel, maar –
 Kim Mooi.
 Voor mij ook een kopje hè.
 Nico Nee –
 Kim Nee?
 Nico Nee, ja, wel natuurlijk.
 Maar of ie daar altijd staat, bedoel ik.
 De koffie.
 Kim O. Ja, die staat daar altijd.
 Nico Ja?
 Kim Ja,¹⁴² want dat was handiger.
 Omdat het koffiezetapparaat nu ook links staat.
 Na de verbouwing.
 Weet je nog?
 Nico O ja.

Een duidelijk teken aan de wand dat Nico en Kim niet meer op elkaar zijn ingespeeld, is het feit dat ze niet langer elkaars zinnen kunnen afmaken. Dit hoeft natuurlijk geen probleem te zijn; de reden dat de communicatie tussen de twee toch verstoord raakt, is dat de personages zelf nog wél het idee hebben dat ze elkaars zinnen kunnen afmaken. Hierdoor luisteren ze niet echt naar elkaar. In plaats daarvan vullen ze vast in wat de ander

gaat zeggen. Hierdoor ontstaan er telkens verkeerde interpretaties van de beurt van de ander. Dat de personages niet in elkaar geïnteresseerd zijn en niet langer naar elkaar luisteren, wordt nog eens extra benadrukt door het gebruik van herhaling en een minimale respons.

Volledige symbiose

Op het eerste oog misschien minder zinvol (het ontbreken van conflict en frictie zorgt immers vrij snel voor een saai toneelstuk) maar onderschat niet hoe handig het is om in een paar clausen een harmonieuze relatie en/of situatie neer te kunnen zetten. Op die manier kan er aan het begin van het stuk snel een goede relatie worden neergezet, zodat het contrast groter is wanneer de boel in elkaar stort. Ook kan op deze manier het publiek de valse hoop worden gegeven "dat het toch nog goed komt" om vervolgens de boel meteen te kunnen ontwrichten.

Elementen uit de conversatieanalyse die kunnen worden gebruikt om een harmonieuze relatie neer te zetten zijn: afmaken van elkaars zinnen, eigen aangrenzende handelingsparen en geven van geprefereerde responses.

Nico	Schat, waar staat –
Kim	Linkerkastje, naast de stroopwafels. ¹⁴³
Nico	Dankje.
Kim	Zet je voor mij ook een kopje?
Nico	Natuurlijk. ¹⁴⁴
Kim	Met –
Nico	Vier suikerklontjes. ¹⁴⁵
	Dat je het weg krijgt die zoetheid.
Kim	Heerlijk.

Kim en Nico kunnen elkaars zinnen afmaken, ze produceren braaf alle tweede paarden en spreken elkaar niet tegen. Een doodnormaal, prima functionerend stel, dat makkelijk kapot gemaakt kan worden.

¹⁴⁰ Minimale respons.

¹⁴¹ Verkeerde tweede paardeel (geïnterpreteerd als verzoek om herhaling en niet als verzoek om verduidelijking).

¹⁴² Herhaling.

¹⁴³ Eigen aangrenzend handelingspaar.

¹⁴⁴ Geprefereerde respons.

¹⁴⁵ Afmaken van elkaars zinnen.

OPDRACHT 8 DEEL 2 (H) HERSCHRIJF DE OPENING VAN EEN STUK

Deze oefening is het vervolg op oefening 8, deel 1.

Nu de opening van het stuk is herschreven op hoe goed de personages elkaar kennen en de daarbij horende procedures, is het tijd om te kijken naar de manier waarop deze verhouding wordt ingevuld. Wat vinden de personages van elkaar, hoe gaan ze met elkaar om, etc.

- 1 Bedenk hoe het publiek de verhouding tussen de twee personages moet ervaren.
- 2 Kijk welke manier van communiceren hier het best op aansluit en probeer dit toe te passen in de tekst.

Deze manier van een scène opbouwen kan, behalve als herschrijftechniek, natuurlijk ook worden gebruikt als startpunt van een nieuwe tekst.

OPDRACHT 9 (S) CONFLICT IN GESPREKSOPBOUW IN PLAATS VAN ALS GESPREKSONDERWERP

Schrijf een scène tussen twee personages, waarin de manier waarop de personages zich tot elkaar verhouden tijdens het verloop van de scène verandert. Dit kan langzaam gaan, maar ook een omslagpunt in de scène zijn. Belangrijk is dat het conflict niet mag worden benoemd in de tekst, maar moet blijken uit de manier waarop de personages met elkaar communiceren.

Wat gebeurt er bijvoorbeeld als één van deze personages opeens alleen nog maar minimale responses geeft? Wat doet dit met de tekst?

Een variant hierop is twee personages waarbij één van de twee personages slechts met één techniek reageert ('oh'-ontvangst, minimale respons, etc).

2.3 De dialoog

Een spreker hoort bij aanwezigheid van meerdere hoorders duidelijk te maken welke hoorder wordt geadresseerd zodat hij of zij er op kan anticiperen om de beurt over te nemen. Om de communicatie tussen personages te verstoren, kan ervoor gekozen worden de spreker (bewust) foutieve of onduidelijke signalen te laten geven, of de hoorder (bewust) de signalen fout te laten interpreteren, of allebei.

Een voorbeeld: in een klas zitten twee jongens die Klaas heten. Als de leraar alleen vraagt: 'Klaas, weet jij het antwoord op vraag drie?' zullen

beide Klazen reageren. De leraar maakt zich dus schuldig aan een onduidelijke beurtoverdracht. Maar als de leraar wijst naar de Klaas in kwestie of de vraag begint met 'Klaas Fransen' dan zal maar één van de twee Klazen reageren, namelijk Klaas Fransen.

Door het bewust inzetten van een verkeerde beurtoverdracht is er aan de bovenstaande situatie makkelijk een dramatisch element toe te voegen. Er zou dan de volgende tekst kunnen ontstaan:

Leraar	Klaas, weet jij het antwoord op vraag drie?
Klaas-S	Nou meneer, ik denk –
Leraar	Ik had het niet tegen jou Klaas Steenstra.
Klaas-S	Maar –
Leraar	Heb jij al ooit het antwoord op een vraag geweten?
Klaas-S	Nou nee –
Leraar	Klaas FRANSEN, zeg het maar.

Klaas Steenstra voelt zich ten onrechte aangesproken en wordt op harde wijze op zijn fout gewezen. De onduidelijke beurtoverdracht van de leraar creëert ruimte voor de schrijver om de verkeerde Klaas de beurt over te laten nemen. Had de leraar in de bovenstaande tekst "Klaas Fransen" gezegd in plaats van alleen "Klaas" dan was het vooral gek geweest als Klaas Steenstra de beurt had overgenomen, tenzij later in de tekst zou blijken dat hij de leraar expres verkeerd had begrepen.

Het bewust kiezen tussen een duidelijke en een onduidelijke beurtoverdracht kan dus een groot verschil maken in de geloofwaardigheid van een tekst.

OPDRACHT 10 (T) OEFENEN MET VERKEERDE BEURTOVERNAMES

Schrijf een dialoog met minimaal drie personages waarin zoveel mogelijk beurtovernames worden gedaan door het verkeerde personage.

Aan deze dialoog doen minimaal drie personages mee (waarschijnlijk is het zelfs makkelijker om te schrijven met meer personages omdat de kans op onduidelijke beurtoverdracht groter is). Probeer zoveel mogelijk beurtwissels verkeerd te laten gaan. Dus steeds als er van beurt wordt gewisseld (en er dus een nieuwe claus begint), wordt de beurtovername zo vaak mogelijk gedaan door het personage dat niet geacht was de beurt over te nemen.

Wanneer je al een tekst hebt geschreven met minimaal drie personages kan de volgende oefening worden gebruikt om deze op foutieve beurtwissels te herschrijven.

OPDRACHT 11 (H) HERSCHRIJVEN OP BEURTOVERDRACHT

Herschrijf een tekst op basis van (on)duidelijke beurtoverdracht en/of verkeerd geïnterpreteerde beurtoverdracht.

Deze oefening kan helpen om teksten waarin de communicatie verstoord raakt door verkeerde beurtwisselingen, nog scherper te krijgen.

- 1 Lokaliseer alle verkeerde beurtwisselingen.
- 2 Noteer per beurtwisseling of:
 - a. De spreker een *duidelijke* of een *onduidelijke* beurtoverdracht uitvoert en of hij dit *bewust* of *onbewust* doet.
 - b. De hoorder de spreker *bewust* of *onbewust* verkeerd begrijpt.
- 3 Kijk of de tekst sterker kan worden door het veranderen van de beurtoverdracht van *duidelijk* in *onduidelijk* of het bewustzijnsniveau van *bewust* in *onbewust*. Andersom kan natuurlijk ook.

In principe is elke combinatie mogelijk, maar sommige combinaties kunnen elkaar versterken. Als een hoorder expres de beurt overneemt zonder dat hij of zij aan de beurt is, kan dit nog eens extra worden benadrukt als de spreker duidelijk is in zijn beurtoverdracht.

Het sluiten van bondjes

In het theater wordt veel gebruik gemaakt van *bondjes*. Twee of meer personages vormen een bondje (een team, een gesloten groep) ten opzichte van een ander personage. Bijvoorbeeld ouders tegenover een kind, of een vriendengroep tegenover die ene persoon die er eigenlijk niet bij hoort. Ook kunnen er natuurlijk twee bondjes tegenover elkaar staan, zoals twee stelletjes (*Wie is er bang voor Virginia Woolf*, Edward Albee), mannen tegenover vrouwen, of twee families (*Romeo en Julia*, Shakespeare).

Het leuke van deze bondjes is, dat ze net zo makkelijk weer afgebroken kunnen worden, en/of er nieuwe kunnen worden gevormd. Als een ouder opeens samen met het kind tegen de ander ingaat, of als één van de twee van een stelletje zich opeens aansluit bij het andere stel in een discussie, of in het geval van *Romeo en Julia*, twee personages van aparte bondjes die samen een nieuw bondje besluiten te vormen tegen de rest.

Om het gevoel van een bondje tussen personages te versterken, kunnen diverse gesprekstechnieken op verschillende manieren worden inzet.

Ze kunnen worden gebruikt om:

- 1 De uniformiteit van het bondje te benadrukken.
- 2 De buitenstaander buiten het gesprek houden.
- 3 Personages te laten weigeren te reageren op de input van de buitenstaander.
- 4 De buitenstaander te laten proberen onderdeel te worden van het bondje.

De uniformiteit van het bondje benadrukken

Door gebruik te maken van de gesprekstechniek herhaling laat een personage zien dat het niets heeft toe te voegen aan de beurt van de ander. Eventueel kan er nog een overtreffende trap aan toe worden gevoegd, maar dit hoeft niet. Laten we in dit geval het voorbeeld nemen van de ouders tegen het kind.

Moeder	Dat is echt ongepast gedrag Klaas.
Vader	Echt ongepast.
Moeder	Je leraar uitschelden.
Vader	Zo hebben wij jou niet opgevoed.
Moeder	Van ons heb jij dat niet geleerd.
Vader	Wij hebben altijd gezegd: heb respect voor je meerdere.
Moeder	Dat hebben wij altijd tegen jou gezegd.

Door het herhalen van elkaars zinnen, bevestigen ze elkaars beurt en zeggen daarmee: ik heb hier niets meer aan toe te voegen. Ze vormen een eenheid. Dit kan nog meer worden versterkt door het toevoegen van een techniek (zij het ietwat aangepast) die we eerder voorbij hebben zien komen, namelijk het afmaken van de zin van de ander.

Vader	Wij hebben altijd gezegd:
Moeder	Heb respect voor je meerdere.
Vader	Respect Klaas!
Moeder	Dat hebben wij altijd tegen jou gezegd.

Ook met het afmaken van elkaars zinnen kan eenheid worden gesuggered. Met name als de manier waarop de uiting wordt afgemaakt zichtbaar wordt goedgekeurd door degene die de uiting begon ('Respect Klaas!').

De buitenstaander buiten het gesprek houden

Het gebruik van metacommunicatieve beurtoverdracht geeft de leden van een bondje de mogelijkheid om de buitenstaander buiten het gesprek te houden. Door steeds op de man de beurt over te dragen, is het voor de buitenstaander lastiger om de beurt te claimen. En als de buitenstaander de beurt wel probeert te claimen, hebben de anderen meteen de mogelijkheid om te beurt terug te pakken.

Petra	Het is zo vreselijk om hem zo te zien liggen aan die slangen. Je kunt gewoon niets.
Cora	O kind, toen mijn Pieter zijn been gebroken had, vond ik dat ook zo ellendig, dat afwachten.
Lieke	Maar Petra, hoe lang moet Jan nu nog aan die beademingsmachine?
Cora	Pieter, die moest –
Petra	Ik weet het niet Lieke. Ze durven niets te zeggen.

Door het metacommuniceren over de beurtoverdracht, dus door het noemen van elkaars namen, dragen Petra en Lieke om beurt de beurt over aan elkaar en proberen ze Cora er buiten te houden.

Personages laten weigeren te reageren op de input van de buitenstaander

Personages kunnen weigeren deel te nemen aan het gesprek van de buitenstaander door middel van onderwerpafsluiters.

Cora Maar toen mijn Pieter zijn been gebroken had.

Lieke Pieter heeft ooit zijn been gebroken.
Het was heel vervelend.
We snappen het.

Maar ook door onderwerpsweigering...

Vader Wij hebben altijd gezegd:
Moeder Heb respect voor je meerdere.
Vader Respect Klaas!
Moeder Dat hebben wij altijd tegen jou gezegd.
Klaas Maar jullie begrijpen niet –
Moeder We willen je smoesjes niet horen!
Klaas Hij noemde me dom.
Moeder Dat maakt niet uit.
Klaas Hij zei dat ik nooit het antwoord op een vraag wist.
 Dat ik –
Moeder Wij gaan hier niet over in discussie.
Klaas Maar –
Vader Je moeder zei: geen discussie!

...kunnen de personages weer verder met hun eigen gesprek (waar ze de buitenstaander dan weer van kunnen buitensluiten)

Lieke Pieter heeft ooit zijn been gebroken.
Het was heel vervelend.
We snappen het.
Maar Petra, wat zeggen zijn ouders erover?

De buitenstaander laten proberen onderdeel te worden van het bondje
Vaak wil de buitenstaander liever onderdeel zijn van het bondje, of met één van de leden een eigen bondje vormen. Dit kan hij of zij niet doen door stil in een hoekje te gaan zitten afwachten. De buitenstaander zal zich actief in een gesprek/situatie moeten mengen. Hierbij kan de buitenstaander gebruik maken van de technieken van gespreksovername. Ook kan hij of zij mensen dwingen tot een gesprek door middel van de productie van het eerste paardeel, en als dit niet werkt, het toevoegen van meta-communicatie aan de beurtoverdracht.

Cora Jullie vonden dat toch ook, dat Pieter er toen zo kwetsbaar uit zag?
 –
Petra, dat heb jij toch gezegd toen? Dat Pieter er zo kwetsbaar uit zag.
 –
Petra?

Deze manier van communiceren, vooral door de combinatie van de twee technieken, maakt de buitenstaander lastig te negeren. De ander kan dit weer ondermijnen door het gebruiken van de onderwerpsluiters.

Cora **Petra?**
Petra Ja, dat heb ik toen gezegd.

OPDRACHT 12 (T) OEFENEN MET BONDJES

Schrijf een tekst met drie personages waarin er van bondje wordt gewisseld. Door het kiezen voor maximaal drie personages komt er in deze scène steeds één personage alleen voor te staan, dit maakt de druk om in te breken op het bondje van de anderen groter. Probeer de personages meerdere malen van bondje te laten wisselen.

2.4 Personage- en arenaopbouw

De conversatieanalyse kan niet alleen gebruikt worden op scèneniveau maar ook voor het ontwikkelen van personages en de arena waar zij zich in bevinden.

Het creëren van een arena

De conversatieanalyse is gebaseerd op de procedures die mensen hebben om gesprekken ordelijk te laten verlopen. Dit is voor grote groepen mensen hetzelfde en gebeurt vaak onbewust. Deze procedures kunnen worden teruggebracht naar vaste regelsets.

Bij het vormen van een arena (ook wel wereld, of code genoemd) kan ervoor worden gekozen de conversatieprocedures te gebruiken zoals wij die allen kennen, maar er kan ook voor worden gekozen deze arena zijn eigen conversatieprocedures te laten hebben.

Er zijn meerdere mogelijkheden waarop een nieuw bedachte conversatieprocedure in een tekst kan worden verwerkt. Er kan voor worden gekozen om:

1 *Alle personages deze procedure te laten volgen.*

Dit schept eenheid in de theatrale werkelijkheid. De procedure wordt dan één van de spelregels van die arena. Dit kan worden gebruikt om een vervreemdend effect te creëren.

2 *Slechts één personage wel of slechts één personage niet de procedure te laten volgen.*

Op deze manier wordt er een arena geschapen waarin de buitenstaander de regels van de arena duidelijk maakt. Dit gebeurt bijvoorbeeld in *Planeet Alles* van Esther Gerritsen. Hierin komt een groep ruimtewezens naar Aarde. Zij moeten zich leren aanpassen aan onze conversatieprocedures en oefenen met Mens.

Ook biedt deze toepassing een goede mogelijkheid tot drama. Als er in een arena waarin iedereen communiceert via telepathie één personage is dat hier niet toe in staat is, creëert dit afstand tussen het personage en de rest van de arena. De procedure wordt dan een blokkade.

3 *Een verdeling te maken van twee groepen waarin de ene groep personages deze procedure wel, en de andere groep personages de procedure niet volgt.*

Dit kan worden gebruikt om een conflict tussen twee groepen (of twee mensen) te versterken. Dit gebeurt bijvoorbeeld in *Mamma Medea* van Tom Lanoye. In dit stuk staat het Vlaams (de Kolchiden, waaronder Medea) tegenover het Nederlands (Argonauten en Korinthiërs).

Het verschil in taal en conversatieprocedures wordt in het stuk letterlijk benoemd en beiden vinden de andere taal de barbaarse taal.

OPDRACHT 13 (S) CREËR EEN ARENA

Verzin een (nieuwe) conversatieprocedure of manier van converseren en verwerk deze in je tekst.

Denk bijvoorbeeld aan een arena waarin telepathie mogelijk is en iedereen dus reageert op elkaars gedachten, in plaats van alleen op de gesproken tekst. Of een arena waarin niemand elkaar direct aanspreekt, maar altijd via iemand anders spreekt ('Wil jij tegen papa zeggen dat mama nog steeds boos is?').

Het creëren van een personage

Er zijn twee manieren om het creëren van een personage vanuit de conversatieanalyse te benaderen. De eerste, karaktereigenschappen versterken, start vanuit het personage zelf, de tweede manier, het bouwen van een personage door de reactie van de ander, start vanuit de andere personages.

Karaktereigenschappen versterken

De volgende technieken zijn in toenemende mate een inbreuk op de beurt van de ander.

- 1 De beurtclaimer (woorden zoals 'eh(m)' of 'nou').
- 2 Doorspreken na het afmaken van de zin van de ander.
- 3 Interruptie.

Als we nog een keer kijken naar de dialoog tussen Leraar en Klaas Steenstra dan zien we een duidelijk verschil in het claimen van de beurt.

Leraar	Klaas, weet jij het antwoord op vraag drie?
Klaas-S	Nou meneer, ik denk –
Leraar	Ik had het niet tegen jou Klaas Steenstra.
Klaas-S	Maar –
Leraar	Heb jij al ooit het antwoord op een vraag geweten?
Klaas-S	Nou nee –
Leraar	Klaas FRANSEN, zeg het maar.

Waar Klaas vooral gebruik maakt van beurtclaimers (twee keer begint hij zijn claus met 'nou') om de beurt terug te krijgen, heeft zijn leraar er geen enkele moeite mee om Klaas meerdere malen te interrumperen. De leraar staat duidelijk hoger in rang dan Klaas, die de meest voorzichtige methode dient toe te passen om de beurt terug te krijgen.

Het bouwen van een personage door de reactie van de ander

Het creëren van een saai personage, of een personage dat een saai verhaal vertelt, is een verraderlijke bezigheid. Als het personage echt saai is of echt een saai verhaal vertelt, is de kans groot dat het publiek afhaakt. Het creëren van een overtuigend spannend personage of een spannend verhaal, is overigens net zo moeilijk.

De meeste effectieve manier is door je niet teveel te richten op de tekst van het personage of het verhaal dat je spannend of saai wilt maken. Richt je juist op de reacties van de andere personages op het saai of spannende verhaal en/of personage.

Er kunnen verschillende gesprekstechnieken worden gebruikt om met de reactie van de ander een personage op te bouwen of af te breken.

Continueerders

Een manier waarop aan het publiek kan worden duidelijk gemaakt dat de andere personage(s) een personage saai vind(en) of dat hij of zij een saai verhaal vertelt, is het effectief gebruik maken van continueerders. Als een personage enkel reageert met een minimale respons, of zelfs helemaal geen continueerders produceert, dan is het al snel duidelijk dat een personage niet geïnteresseerd is, of zelfs helemaal niet luistert.

Tim	En ik zeg tegen hem, ik zeg: Luister, als je op die manier gaat debatteren, dan doe ik gewoon niet meer mee. Dat zijn geen feiten, dat zijn meningen. Slecht onderbouwde meningen ook nog eens. Dat zei ik tegen hem. En weet je wat 'ie zei? Boris? Boris weet je wat 'ie zei?
Boris	Nou?
Tim	“Dat is jouw mening.” Dat zei 'ie. Dat is toch belachelijk?
Boris	Hmhm.
Tim	Dus ik ben zo opgestaan, midden in dat debat, en ik ben gewoon weggelopen!

Andersom kan het natuurlijk ook. Een verhaal is makkelijk spannender te maken door het gebruik van uitgebreide continueerders. Als we Tim het bovenstaande verhaal nog een keer laten uitwerken, maar dan met het doel er een spannend verhaal van te maken, krijgen we heel andere continueerders te zien.

Tim En ik zeg tegen hem, ik zeg:
Boris Ja?
Tim Luister, als je op die manier gaat debatteren,
dan doe ik gewoon niet meer mee.
Boris Nou inderdaad!
Tim Dat zijn geen feiten, dat zijn meningen.
Slecht onderbouwde meningen ook nog eens.
Boris Dat je dat durft!
Tim Dat zei ik gewoon tegen hem.
En weet je wat ie zei?
Boris Nou?
Tim Dat is jouw mening.
Boris Nee, echt?
Tim Dat zei 'ie
Dat is toch belachelijk?
Boris Be-lach-e-lijk!
Tim Dus ik ben zo opgestaan, midden in dat
debat, en ik ben gewoon weggelopen!
Boris Jij bent echt mijn nieuwe held.

Op deze manier maakt het verhaal van Tim wel degelijk indruk op Boris. Hiermee kan aan het publiek worden aangegeven "andere personages beschouwen Tim als een gave gozer". In deze tekst is ook de continuerings-techniek herhaling gebruikt.

Tim Dat zei 'ie.
Dat is toch belachelijk?
Boris Be-lach-e-lijk!

Be -

Boris neemt hiermee de beurt niet over maar laat wel zien dat hij de mening van Tim over het gezegde deelt.

Pragmatische compleetheidsmarkeringen

De pragmatische compleetheidsmarkeringen *onderwerpafsluiter* en *onderwerpsweigering* kunnen worden gebruikt om met de reactie van de ander een verhaal of personage saai, oninteressant of vervelend te maken.

Tim	En ik zeg tegen hem, ik zeg: Luister, als je op die manier gaat debatteren, dan doe ik gewoon niet meer mee. Dat zijn geen feiten, dat zijn meningen. Slecht onderbouwde meningen ook nog eens. Dat zei ik tegen hem. En weet je wat 'ie zei? Boris? Boris weet je wat ie zei?
Boris	Het interesseert me niet wat hij zei.
Tim	"Dat is jouw mening." Dat zei 'ie. Dat is toch belachelijk?
Boris	Ik ga hier niet op in.
Tim	Dus ik ben zo opgestaan, midden in dat debat, en ik ben gewoon weggelopen! Dat heb ik gewoon gedaan!
Boris	Je bent weggelopen uit een debat. Heel goed van je. O wat een held ben je toch. Zo, nu tevreden? Kunnen we het dan nu over iets anders hebben?

l a c h - e -

Het gebruik van pragmatische compleetheidsmarkering om een personage af te breken in plaats door middel van continueerders (of met name het gebrek eraan) is een meer directe, meer agressieve manier van duidelijk maken dat een personage de ander niet interessant vindt. Waar Tim in de andere tekst meer werd genegeerd, wordt de desinteresse van Boris in deze vorm letterlijk benoemd.

OPDRACHT 14 (T) TWEE VARIANTEN VAN DEZELFDE MONOLOOG OP BASIS VAN DE REACTIE VAN DE ANDER

Om de techniek van het bouwen van een personage door de reactie van de ander te oefenen, kan gebruik worden gemaakt van deze oefening.

- 1 Neem de monoloog van oefening 4 of oefening 7, of gebruik een andere korte monoloog.
- 2 Bedenk welk personage de hoorder kan zijn.
- 3 Schrijf twee versies, één waarbij de hoorder de monoloog enorm saai vindt en één waarbij de hoorder de monoloog geweldig vindt. Denk hierbij aan technieken als minimale respons en evaluerende reactie.

Wat doet het verschil in reactie met de monoloog? Laat eventueel beide teksten door iemand anders lezen. Begin met de spannende tekst. Laat diegene een beschrijving van het monologiserende personage geven. Laat daarna de versie lezen waarin de monoloog als saai wordt beschouwd. Wat is voor de ander het verschil? Hoe ziet hij of zij het personage nu?

Met deze oefening zijn we aan het einde gekomen van *het breken van een hart met instemmingsignalen*, maar er zijn waarschijnlijk nog veel meer manieren om de conversatieanalyse toe te passen in het schrijven. Laat je inspireren en daag jezelf uit om verder te denken.

-lijk!

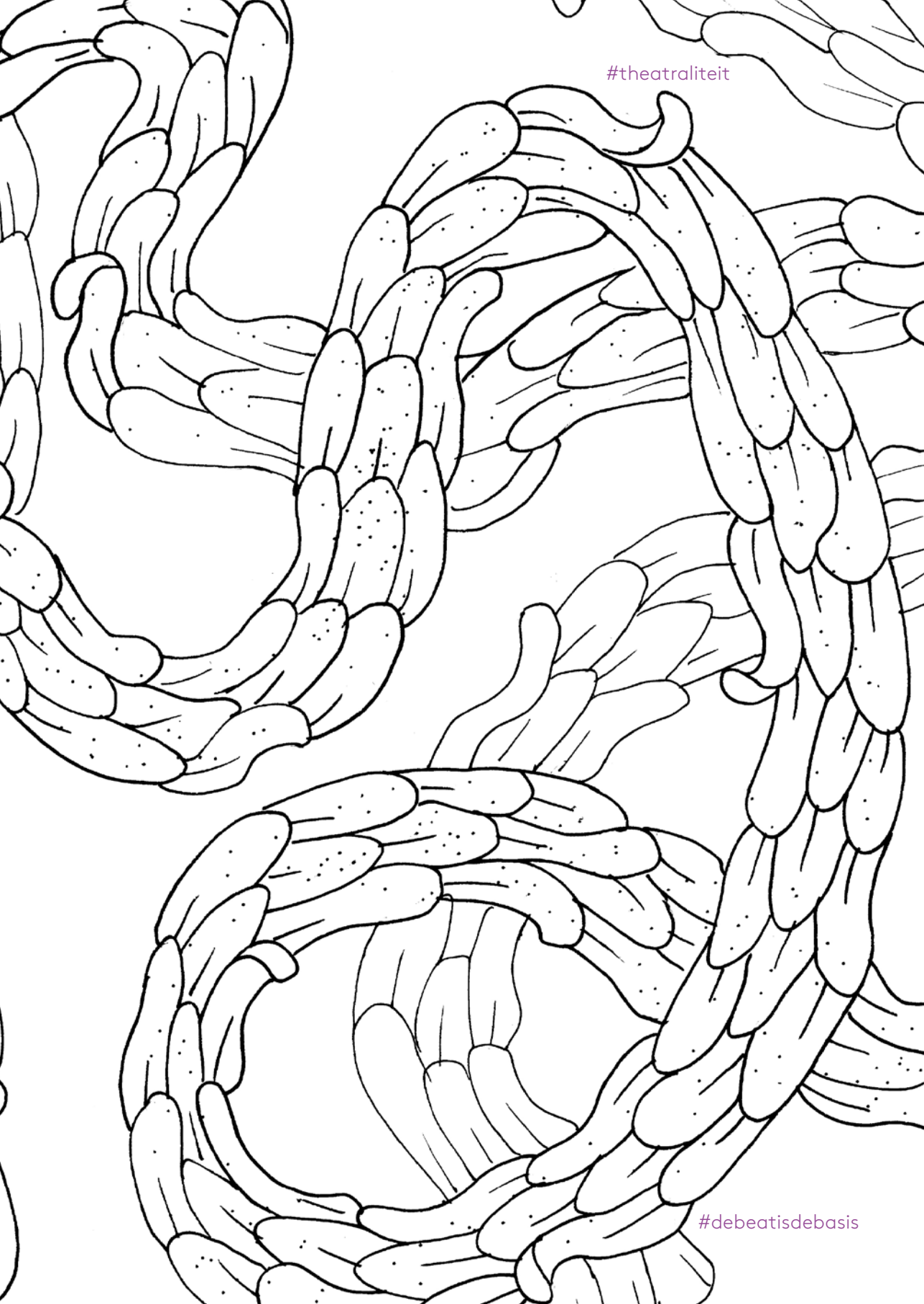


#theatraalcomponeren

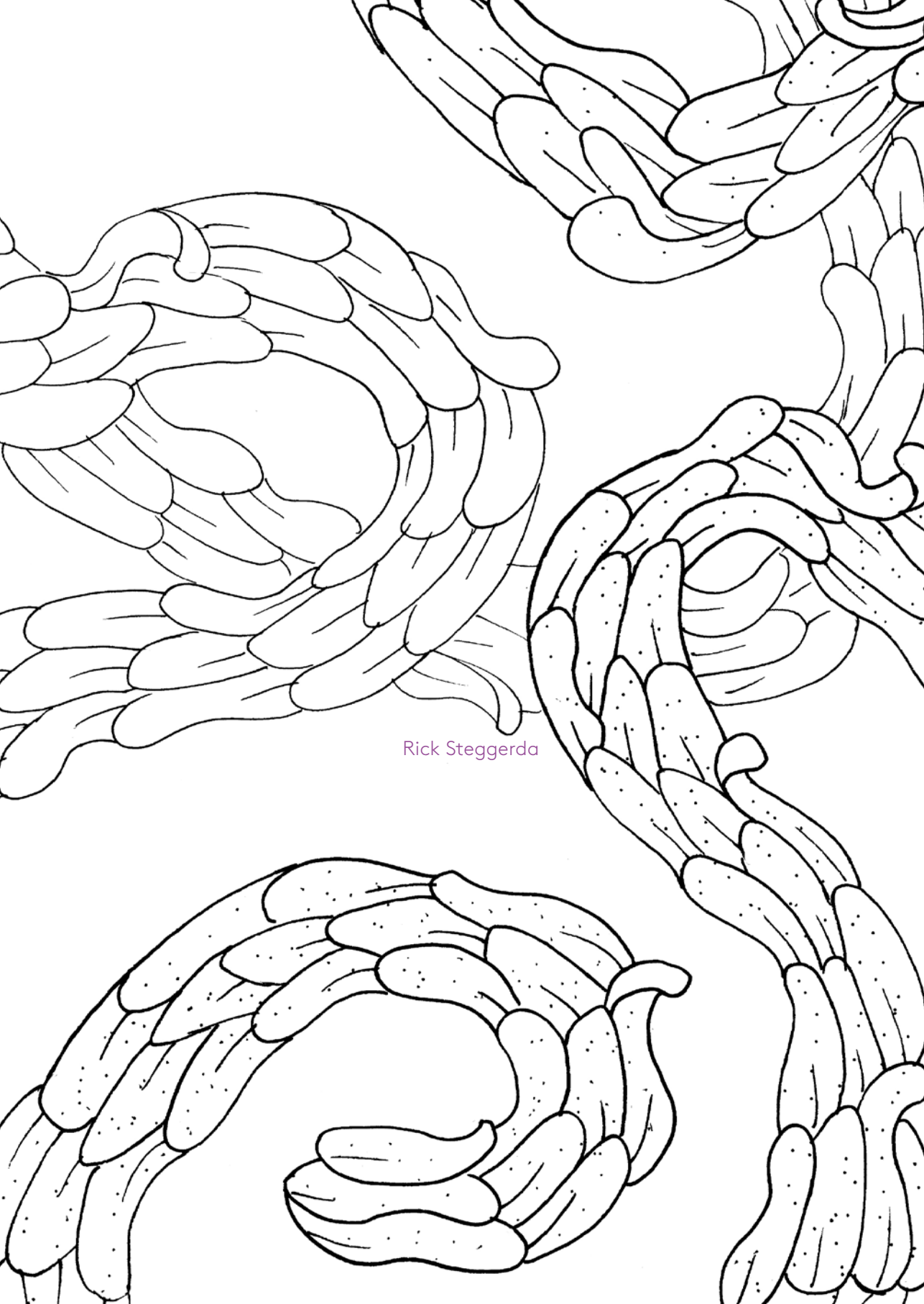
#newplaywritingstrategies

#heyheyletsplay

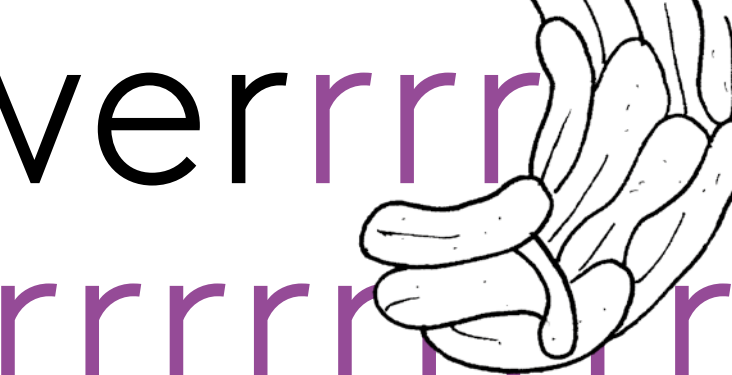
#theatraliteit



#debeatisdebasis



Rick Steggerda



Powerrrrr rrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr rrrrrrto the Play- wright!

Nieuwe schrijftechnieken
waarbij theatraliteit en
taal centraal staan

Thuiskomen

Voor de schrijver (of misschien wel iedereen) is er niets mooiers dan het bedenken van een eigen wereld. Daarbij het liefst niet gehinderd door enige kennis van zaken. Alles mag. Jij bent de baas.

Als toneelschrijver heb ik die vrijheid (in Nederland) weinig ervaren. Je moet aan zoveel randvoorwaarden denken tijdens het schrijven. Aan De Opdracht. Aan De Regisseur. Aan De Speelbaarheid. Aan De Boodschap. Aan Het Publiek. Knappe jongen of meid die dan nog de totale vrijheid voelt om te schrijven wat in hem of haar opkomt. Mij lukt dat in elk geval voor geen meter. Jou wel?

Misschien is het daarom dat het lezen van *New Playwriting Strategies: A Language-Based Approach to Playwriting* van Paul Castagno voelde als thuiskomen. Als het uitpakken van een cadeau dat me al zo lang beloofd was. Of misschien wel een echo uit mijn kindertijd: doe maar, bedenk maar, fantaseer maar – alles is goed, mooi, geweldig.

De kiem voor dit spectaculaire schrijfboek wordt gelegd in de jaren '90 als Paul Castagno, al lezende en kijkende, bij verschillende Amerikaanse auteurs parallellen begint op te merken. Ze gebruiken technieken, taal en personages die afwijken van de traditionele schrijftheorie. Op basis van zijn observaties schrijft Castagno een handboek dat schrijvers leert om stukken theateraal en uit taal op te bouwen, eerder dan uit plot of personage.

New Playwriting Strategies: A Language-Based Approach to Playwriting geeft de schrijver zijn vrijheid terug. De vrijheid om (letterlijk) fantastische personages te scheppen. De vrijheid om werelden te bouwen waarin tijd en ruimte aan andere wetten voldoen. De vrijheid om te flonkeren in zinnen, om te overrompelen met woorden, om de taal tot kunst op zich te maken.

Ik ga

Ik ga je meenemen op de reis die ik maakte tijdens het lezen van het boek. Ik hoop dat ik jou ook een bepaalde vrijheid terug kan geven. De drie delen die volgen hangen in meer of mindere mate samen. We zoomen langzaam uit: van het spelen met taal, naar de macht van het scheppen, tot het componeren van complete stukken. Voel je vrij en verbind de delen zelf. Of laat ze naast elkaar bestaan. Grasduin of volg de theorie van A tot Z.

Wel geef ik meteen een waarschuwing: ik ga je macht geven. De macht om deels op de stoel van de regisseur te gaan zitten. Jij mag als schrijver niet alleen de dialogen en de dramaturgie leveren, maar ook decor, kleding, speelstijl en techniek bepalen. Je wordt een schrijfcomponist. En daar kunnen regisseurs – is mijn ervaring – soms moeilijk mee omgaan. De volgende delen zijn daarom niet één-twee-drie in het huidige theaterklimaat te gebruiken. Wel onderdelen of bepaalde oefeningen, waar je veel aan zal hebben. Maar wil je all the way, dan moet je het zelf gaan doen en je eigen team samenstellen dat jouw wereld tot leven wil wekken.

POWER TO THE PLAYWRIGHT!

je meenemen

1 Toveren met taal

Hey ho, let's go!

Ja, laten we op weg gaan. Onze reis aanvangen. Zonder verder dralen.

Hey hey, let's play.

We zijn spelontwikkelaars. Bouwers van werelden. Componisten van stemmen. En dat bewijzen we het beste door te doen.

OEFENING 1A TAALCONTRAST

Schrijf een scène tussen twee personages. A gromt, is ongearticuleerd of vloekt veel.

B praat verlicht en verheven en gebruikt jargon.

Geef ze een actie: ze beschrijven hetzelfde evenement, fysieke object of persoon.

Dit is een klassieke schrijfoefening, waarbij je twee personages (dramaturgisch) consistent laat praten. Handig om even los te schrijven, een personage in taal te onderzoeken of om een stuk mee te beginnen. Wat ze samen beschrijven kan ook een rol gaan spelen.

Meerdere stemmen

Wij hebben verschillende stemmen: de stem van een kind, van een geliefde, van een collega, van een schrijver, van een Facebook-schrijver, een telefoonstem, een mailstem, een sms-stem. Je bent zoveel personen als rollen die je hebt: zus, moeder, linksbuiten, manager, consument, buurman, toeschouwer und so weiter. Je laat de stem aan het woord die het beste aansluit bij de situatie. Die verschillende stemmen gebruiken verschillende woorden, stijlen, intonaties. Onze stem is multivocaal. Dus vanaf nu zijn de stemmen van onze personages ook multivocaal.

OEFENING 1B NOG MEER TAALCONTRAST

Kijk naar de dialoog die je zojuist schreef en streep aan waar je de manier van praten van beide personages zou willen veranderen.

Geef beide personages een andere stem. A kun je bijvoorbeeld heel gestileerd Nederlands laten praten, terwijl B straattaal bezigt of in dialect gaat praten.

Hoewel dit het begin is van new playwriting, vermoed ik dat het veranderen van iemands stem ook heel goed in een klassiek stuk kan.

In eerste instantie voelt het contrast tussen A en B wellicht geforceerd aan. Bij veel oefeningen die ik in dit boek beschrijf kan dat zo zijn. Maar het artificiële van de eerste versie verdwijnt vaak bij het tweede deel van de oefening, bij de herschrijving. Dan gaat de tekst veel meer leven.

TIP 1 Wat enorm helpt – bij alle oefeningen – is hardop lezen. Je moet de sprankeling in je mond voelen, de woorden proeven en het ritme rocken.

Een voorbeeld van taalcontrast

B	Een briesje. Een bollend briesje. Een briesje dat loom over de boulevard rolt, als het ware.
A	Kutwind.

De harde klank en de korte zin contrasteren lekker met de eerste claus.

B	Een zacht duwtje in de rug. Zo'n dag dat je wenst dat je in een rolstoel zit: je hoeft niets te doen. Sway. Just sway. Sway away, Karel. Stel het je voor. Kan je dat? Je voorstellen dat een swayende oudere man, ik bijvoorbeeld, in een rolstoel, zachtjes all the way over de boulevard geblazen wordt door een bolling briesje.
----------	---

De klank van het woord 'sway' versterkt het gevoel van het lome briesje, naast de feitelijke betekenis. Het Engels klinkt daarom naturel. Het Engels aandoende 'bolling briesje' past daarbij.

A Ik ken je potuh breke.
 Krak. Da's een.
 Krak. Da's twee.
 Met je kutsway.

Pas hier ben ik de tekst aan gaan passen. A herhaalde eerst alleen het woord 'kutwind'. Een vloekend of grommend personage kan snel inhoudsloos worden en behoeft daarom vaak meer reliëf.

B Bij wijze van spreken, Karel.
 Ah, daar bij die roze reuzeflamingo moeten
 wij zijn.

Bij de volgende regels gebruikt A zijn derde taal (Frans). Ook begint hij te associëren, in taal en van woord naar herinnering. Het maakt hem nog menselijker, terwijl zijn claus eigenlijk nergens op slaat.

A Een kut.
 Een reuze roze.
 Chateaux briand.
 Dat zijn van die dingen waar ik dan aan denk.
 Toen met mijn ouders op vakantie...
 Putain
 Salope.
 Foutre.

Voel het ritme van de drie Franse woorden. En proef het verschil qua klank.

B 't Net is of hij leeft, die big pink.
 Zachtjes bevend in de wind, ready to fly
 en sway away.

A Flycunt.
 Apekut.
 Cunterkut.

Speels, right?

B Juicy, Karel.
 Jui-cy!

De twee personages vinden elkaar in de taal. Daar ontlenen ze naast de machtsverhouding hun relatie aan.

A slobbert als een Deense dog

B Dat vind hij leuk hoor.
 We're there, man.
 Ben je er klaar voor?

Hier heb ik voor het eerst de tekst van B aangepast. De verhouding baas-knecht was te rigide en te bedacht, een haast logisch gevolg van de oefening. B geniet hier van A en door zijn vraag wordt hun verhouding gelijkwaardiger.

A Klaar als de kut van een Franse koe.
 loeit
 Mooooooooeeeh!

B Dat hoor ik graag, Karel.
 Here we go.
 En hou je vooral niet in.
 Sway, Karel.
 Sway your way.

B houdt van de sway van A. Die sway kan van alles betekenen en dat maakt deze dialoog aan het einde spannend en prikkelend.

A Yehaaaawwww!

Ze gaan naar binnen.¹⁴⁶

TIP 2 Neem een bestaand stuk of een stuk dat je aan het herschrijven bent. Geef een zwakker personage een sterk dialect of een etnische variatie op het Nederlands.

¹⁴⁶ Steggerda, Rick. *Workshop new playwriting*.

Variëren in zinsopbouw

Schrijver Enver Husicic schreef aan het jeugdtheaterstuk *Angel*. Het stuk had al grotendeels zijn vorm gevonden, maar nog altijd was Husicic niet tevreden: er ontbrak iets. Hij heeft toen midden in de nacht radicaal zijn stuk herschreven door de taal van zijn personages aan te tasten. De gepolijste taal werd vervangen door een volstrekt eigen idiolect met afwijkende zinstructuren.

Y	Ben benieuwd het ontbijt morgen. Hoe het is het ontbijt vraag me af. Hoe het ontbijt is morgen hoe het is het ontbijt. 7 tot 9. Ben op vakantie. Ga ik de wekker moeten zetten om te vreten te kunnen.
X	Zo je bent zuur.
Y	Oh mag niet klagen hebben geboekt.
X	Wat zit je dwars. Dwars wat. Wat dwars.
Y	Laat me.
X	Open. Disarm.¹⁴⁷

Naast de aangetaste taal, maakt Husicic aan het einde ook gebruik van een tweede taal. Het woord 'open' kan zowel Nederlands als Engels geïnterpreteerd worden. De vrijheid tot meerdere lezingen wordt versterkt doordat Husicic geen gebruik maakt van leestekens, anders dan punten. Je wordt zelf geacht komma's en eventuele vraagtekens te plaatsen.

De poëtische kracht van schelden

Deze oefening is te leuk om niet te delen: de vloekmonoloog. Vloeken schrijven is normaal gesproken een zwaktebod, maar in dit geval mag je die censuur aan de kant schuiven en pogen om door vloeken te prikkelen en te verwonderen. Merk in de onderstaande monoloog het gebruik van het woord 'fuck' op. In eerste instantie wordt het letterlijk gebruikt, waardoor de bekentenis harder wordt. Daarna wordt 'fuck' gebruikt om te zeggen dat alles overhoop ligt. De derde variant (fucked up) verwijst naar

kapot of beschadigd zijn. En tot slot is het een bijvoeglijk naamwoord om aan te geven hoe lang ze al samen zijn: nine fucking years.

Jeff

All right! I fucked her! Is that what you want to hear? Is it? You want to know, goddamn it, you're going to know: three times I fucked her! One right after the other (which we never do). And the third time in the morning! And I can get hard right now just thinking about it. And yes – I feel guilty – okay? And, yes – I know it's fucking everything up – okay? And I'm not saying it's right or it's wrong except it's something I've wanted all my life and now I have the chance for it and I am not going to spend the rest of my life wishing I hadn't let it slip away! Does this mean anything to you or are you too fucked up with your own self-pity? I mean, look at you – look at you! Nine years! Nine fucking years, Joan, and none of it matters, does it?¹⁴⁸



okay?

¹⁴⁷ Husicic, Enver. *Angel*. Het Syndicaat / Daniëlle Wagenaar.

¹⁴⁸ Wellman, Mac. *Theatre of Wonders: Six Contemporary Plays*. Los Angeles: Sun and Moon Press, 1985, p. 84-85.

OEFENING 2 DE VLOEKMONOLOG

- Schrijf een monoloog van 15 regels waarin een personage slecht nieuws brengt of ontvangt. Het aangesproken personage mag aan- of afwezig zijn.
- Gebruik een vloekwoord vier tot zes keer, in verschillende betekenissen en vormen. Denk goed na over verschillende betekenissen en hoe je die in kunt zetten. Maak nieuwe woorden of samenstellingen met het vloekwoord.
- Probeer te verrassen.
- Het personage maakt een overgang van begin naar eind in de monoloog; bijvoorbeeld van boos naar berustend, van verontwaardigd naar vernederd, of van onwetend naar begrijpend.
- Schrijf regieaanwijzingen wanneer de toon verandert.

Een paar opmerkingen bij deze oefening: allereerst kun je het theatrale vloeken niet alleen in new playwriting gebruiken, maar ook in andere stukken die je schrijft. Weet ook dat de boog in de monoloog belangrijk is. Deze is niet gebaseerd op dramatische ontwikkeling maar op speelbaarheid. Tot slot: train jezelf in het gebruik van regieaanwijzingen. Stuur de acteur door toon, snelheid en intonatie aan te geven. (En vergeet de regisseur.)

Al schrijvend het stuk ontdekken

Het mag inmiddels duidelijk zijn: binnen new playwriting staat de taal centraal. De taal is de bron waaruit stukken ontstaan. Het ene woord lokt het andere uit. De schrijver associeert vrij en ontdekt het stuk zin voor zin.

*This freeing of language from psychological implications or thematic intentions makes for the vivid moment-to-moment excitement that represents theater at its optimum.*¹⁴⁹

Woorden als 'conflict' en 'ontwikkeling' doen er dus minder toe, de taal en tekstfragmenten zijn het vertrekpunt. Maar zoals je weet is het moeilijk voor een schrijver om zijn hoofd (en zijn patronen) uit te schakelen. De eerste oefeningen in dit deel zijn dan ook heel concreet en richten zich op het exploreren van de taal, zowel in bestaande scènes/stukken als in nieuw materiaal. Ze zijn ook te gebruiken bij het schrijven van traditionele stukken, omdat ze een enorme theatrale waarde vertegenwoordigen.

OEFENING 3 VRIJSCRIVEN

Probeer eens te schrijven op muziek. Het beste werkt muziek zonder tekst. Klassieke muziek en vooral soundtracks van films zijn erg geschikt. (Er zijn tegenwoordig ook heel wat goeie Spotify-playlists. Zoek op 'writing'.) De bedoeling is dat je zonder nadenken doorschrijft en laat komen wat er komt. Je zult merken dat er andere beelden in je opkomen dan normaal. Ook zal je formulering anders zijn. Door het gebrek aan censuur zul je andere vormen van taal en schrijven aanboren, die je als taalvirtuoos kunt gaan inzetten.

Warm waar boven borsten, waar onder koud een voet –
Mijnes voeten.

Gestap.

Geslof.

Geen eind.

Gesleep, geslopen anderen, kijk.

Kijk ver.

Ze drinkeren.

Ze drinkeren vanzelf.

Vloeiend, soepel, geen stokerige adem.

Nee, niet of de brand hun tongen voedde:

Vlijmscherp, vlijmmesserig gefikt als ik.

Nee, de verzande volkeren verzanden zand, zacht zand.

Zo zoepelend.

Zo fluizerig.¹⁵⁰

Schrijven op muziek of schrijven zonder censuur is niet nieuw. In verschillende schrijfboeken worden dergelijke oefeningen beschreven. Maar vaak dienen ze om 'in te schrijven' of om blokkades op te heffen – ze zijn nooit een doel op zich. Paul Castagno beschrijft in *New Playwriting Strategies: A Language-Based Approach to Playwriting* uitvoerig waarom associërend schrijven zo belangwekkend is: klanken krijgen een eigen esthetische waarde, personages worden theateraler, stukken tekst komen naast elkaar te staan (in plaats van in een logische, lineaire volgorde) en gaan zo een dialoog met elkaar aan. (Hij noemt dit polivocaliteit, waarover meer in het

¹⁴⁹ Castagno, Paul. *New Playwriting Strategies: a language-based approach to playwriting*. London: Routledge, 2001, p. 64.

¹⁵⁰ Van den Berg, Marjolijn. *Workshop new playwriting*.

derde deel.) Het publiek bepaalt zijn eigen positie in deze stukken. Iets dat past bij de gefragmenteerde tijd waarin wij nu leven.

Het principe van fragmentatie, ondersteund door een referentie naar een klassieke verhaalstructuur, wordt steeds meer toegepast. Tekstfragmenten die als mogelijke metingen kunnen beschouwd worden van bepaalde gedachten, gevoelens, ideeën, worden tegenover elkaar geplaatst. Dit principe vereist een dubbele lectuur: enerzijds het tekstfragment zelf, anderzijds het verband tussen de twee fragmenten. De tekst die dan ontstaat, wordt een uiting van verbanden, een veld waarin relaties gedefinieerd dienen te worden door de toeschouwer.¹⁵¹

De schrijver wordt componist

Materiaal verzamelen. Het is goed om zo over new playwriting te denken. Je bent niet meer de enige creatieve bron en auteur van teksten, maar veel eerder iemand die teksten en stemmen selecteert, arrangeert en (her)formuleert. Je bent niet de schrijver van een dramatische tekst, maar de componist van een performancetekst. Kris Cuppens componeerde *Lied* door herinneringen te ordenen, stileren, herhalen en daar commentaar, gedachten en overpeinzingen aan toe te voegen.

Nu,
 kruipt ook mijn Opel Kadett
 met oververhitte diesel
 door de nacht.
 Naar de overkant.
 Ginder het beloofde land,
 waar ik ook ooit kind was,
 en geloofde,
 dat alles goed zou komen.
 MOOSTE NE BORREL?
 OF EEN KARMEL?
 NE BORREL.
 Aan de tafel,
 2 menskes.
 Gekrompen in de was.¹⁵²

Zie hoe Cuppens – niet bewust uiteraard – verschillende technieken uit new playwriting gebruikt. Hij schakelt in taalregisters: van zintuigelijk, naar dialect, naar poëzie. Hij geeft door kapitalen het verschil in realiteit aan. Hij geeft ritme door zinnen af te breken. En tot slot: hij is zelf aan het woord als acteur/auteur, maar ook als personage. Dit wisselen van rol noemen we ‘dematrixing’ en is kenmerkend voor new playwriting. In het volgende deel ga ik er dieper op in.

OEFENING 4 ZINTUIGELIJKHEID

Beschrijf in een monoloog een waargebeurd ongeluk dat je overkomen is. Probeer het meest intense moment te pakken: hoe je je voelde, wat er om je heen gebeurde. Omschrijf de zintuigelijkheid van dat moment zo goed en precies mogelijk. Dit ongeluk is een moment van hyperrealiteit, waarin de tijd lijkt stil te staan en het om leven en dood gaat. Dit gevoel van urgentie is waar theater in essentie om draait. Probeer het volgende: hou het publiek in spanning, schrijf ritmisch, stel uit tot het moment dat er geen weg terug meer is. Op dat moment versnel je de monoloog door zinnen te verkorten, het verhaal rapper te laten ontwikkelen en de toon te verhogen. Gebruik uitroeptekens en kapitalen. Hou rekening met de ademhaling van de acteur – van langzaam en ingehouden naar hijgend aan het einde. (En vergeet de regisseur.)

De traditionele en moderne monoloog

Even over vroeger, over de ‘oude’ monoloog. Oude monologen zijn rustpunten in het toneelstuk. Een moment waarop het publiek er eens goed voor gaat zitten. Schrijvers gebruiken monologen namelijk niet alleen als literaire vrijplaats om hun schrijftalenten te tonen, maar slaan er vaak ook thematische piketpaaltjes mee. ‘O, dus daar gaat dit stuk over. Ja, ja.’ In dialogen houdt de schrijver zich aan ‘show, don’t tell’. In monologen hoeft hij dat (blijkbaar) niet en zegt hij vaak letterlijk wat hij bedoelt.

¹⁵¹ Pourveur, Paul. *Een consistent verhaal*. Persoonlijk uitgave van de schrijver.

¹⁵² Cuppens, Kris. *Lied*. BRAAKLAND/ZHEBILDING.

TIP 3 Bij het schrijven van stukken is het plaatsen van monologen tussen dialogen een effectieve strategie om de functie en thematische kracht van personages te ontdekken, zonder dat je drastisch het hele stuk moet herschrijven.

De traditionele monoloog had vaak één van de volgende drie functies: 1) expositie of verhalend intermezzo in de eerste scènes; 2) een metafoor of thematische verheldering om het conflict te benadrukken; 3) personages verdiepen, openbaringen geven of zich laten bedenken. Je voelt al aan dat de functie afhangt van de plaats in het stuk. Het zijn dan ook drie handige duidingen om monologen in je bestaande stukken scherper te schrijven. Belangrijk bij het (her)schrijven van effectieve monologen: toon de verandering van het personage in mentaal en emotioneel opzicht en zorg voor goeie markers,¹⁵³ zodat de acteur deze ontwikkeling ook kan spelen.

TIP 4 Als je goeie karaktermonologen wilt leren schrijven, ga dan eens portretten van bekende schilders bestuderen. Vaak zie je iconografische elementen afgebeeld die iets vertellen over de persoon op het schilderij: beroep, passies, privé zaken. Maak van dit element een fetisj. De abnormale verbondenheid van het personage met het voorwerp zorgt voor visuele belangstelling bij het publiek én scheidt een band tussen het object en de innerlijke staat van je personage. Deze oefening werkt zowel in traditioneel als nieuw toneelschrijven.

Een moderne monoloog is niet meer zo hermetisch. De moderne monoloog draait en keert en heeft soms als enige doel esthetiek.

Woozy
wep wep
wheng
helpeloze vissermannen
een Noordwester drijvend
bocht om
neerwaarts
hagelslagen en donderwoozies
tinblikken blikken blikken naar het hemelzog¹⁵⁴

OEFFENING 5 EEN NIEUWE CONTEXT

De doelen van deze oefening: bekend raken met jargon en met de monoloog.

- 1 Neem een commentator op van een sportevenement, een gameshow, een veiling of de kermis.
- 2 Neem de belangrijkste zinnen, herhalingen, veranderingen (in richting, energie, onderwerp) over. Probeer het ritme en de subtiele intonatie van de spreker vast te leggen.
- 3 Schrijf op basis van dit materiaal een monoloog.
- 4 Geef deze monoloog een nieuwe inhoud, context, vorm en ritmiek geïnspireerd door Hungry Mother's variatie op de traditionele disc-jockey.

Bij deze oefening zet je technische middelen (opnemen, uitschrijven) in, om een fantasieerijk doel te bewerkstelligen. De uitvoering van stap 4 biedt de mogelijkheid om te verwonderen en te prikkelen door het jargon een nieuwe context te geven. Probeer de intonatie – hoe de acteur de woorden en zinnen uitspreekt – vast te leggen in het schrijven van je monoloog.

HUNGRY MOTHER

And now this hour's top short stories... Dengue Fever raging out of control across Sub-Sahara Africa absolutely terminal, no, I repeat, no antidote ... Green Monkey Virus spreads from Germany to Georgia! If you gush black blood you 've got it! And you're a goner! Isn't that something?!... And ... the Pope is engaged! We 'll be back later in the week with more on the Forty-Second Street sniper. These are this hour's top tales, brought to you by Ominous Acronyms. Ominous Acronyms, dedicated to raising the ante no matter the pot. And now a spiritual word of advice from the pastor of the First ... Chinese Baptist ... Church of the Deaf! (as 'Chinee') Leveland Bluce Ree here. Lememble! Don't wait for the hearse to take you to church! (Cheery) Thank you Leveland Bluce. Next hour, my impression of a JAP. And I don't mean Japanese. Don't miss it. But first—¹⁵⁵

¹⁵³ Markers zijn signalen voor het publiek. Ze geven een verandering in richting of van een personages aan, ze kondigen iets aan dat te gebeuren staat of ze onderstrepen een sleutelfiguur of een belangrijke eigenschap van een personage. Markers zijn er in de vorm van zinnen, handelingen en attributen.

¹⁵⁴ Steggerda, Rick. *Workshop new playwriting*.

¹⁵⁵ Overmyer, Eric. *Native Speech*. New York: Broadway Play Publishing, 1987, p. 39.

Merk op hoe Overmyer alle registers opentrekt: hij heeft een stuwend ritme aangebracht en verandert voortdurend van onderwerp, hij rijmt, herhaalt, allitereert, hij laat pauzes vallen, plaatst uitroeptekens en laat zijn personage een stereotiep Chinees accent aannemen. De auteur is hier puur en alleen taalvirtuoos en heeft niet als doel om zijn personage te verdiepen of een bepaalde ontwikkeling door te laten maken. Castagno oppert dat jongeren groepen als 'Blue Man Group' en 'Stomp' leuk vinden vanwege het geluid, de energie en de muzikale kracht. Hij moedigt toneel-schrijvers aan – net als Artaud – om het publiek zintuigelijk aan te vallen. En daarmee opent zich een wereld die theatraal, bijzonder en eigen is en ontstaan vanuit puur taal.

OEFENING 6 IN VERVOERING

- 1 (Her)schrijf een monoloog waarin een personage een evenement beschrijft. Schrijf in het nu, in tegenwoordige tijd.
- 2 Het moment is er één van openbaring. Onderzoek de breedte, van extase naar catastrofe: het moment van verliefd worden of alles verliezen; een bijna-dood ervaring; een onverwachte overwinning; of een zelfontdekking.
- 3 Het personage gaat op in de golf van emoties; gebruik levendige taal.
- 4 Trek alle stijregisters open en speel met het ritme. Riff, pauzeer, interrumppeer – alle technieken die verderop in dit deel staan. Laat je inspireren door de monologen hierboven en hieronder.
- 5 Focus op het moment, niet op het resultaat.

De volgende monoloog is om je aan te laven. Het bijzondere van de tekst valt niet meteen op, omdat schrijver Eric Overmeyer eigenlijk hele normale taal gebruikt, met slechts hier en daar een bijzonder woord voor de klank of een speelse onomatopée. De kracht van deze monoloog wordt pas duidelijk als je hem hardop en vol overtuiging leest. Dan swingt hij namelijk ongehoord de pan uit. Dus lees, laaf en go with the flow:

Babcock **Fuckin' A. Nothin' spookier 'n a night fire,
man. Makes you feel so all alone. I remember.
One time. Big Island. Lava flow. Big orange
tongues a molten magma whatever creepin'
down the hillside like some kinda hellacious
glacier. Like some kinda red-hot tectonic**

taffy. Eerie fuckin' thing to be comin' at ya outa the fuckin' dark, I'm tellin' ya. Fry an egg on that air. That's how hot it was. Soft-boil one on the palm a your hand. Melt cars. Asphalt like butter. Houses'd just pop. Bang. Like paper bags. Like that. (He cups his hands and slaps them together, making a popping sound.) Kablooe. Spontaneous combust. From the sheer fuckin' heat. Kablam. What can you do but grab the cat, count the kids, and say a prayer to St. Jude the lava runs outa geothermal juice 'fore it dessicates you 'n yours like so much delicatessen jerky. Just sit back 'n watch it comin' toward you. Like sheer fuckin' inevitability. Lurchin' outa the dark rapture...¹⁵⁶

Okay, nog één oefening voor monologen: 'nouncing'. Bij 'nouncing' zet je woorden achter elkaar die de luisteraar meenemen op een reis door de tijd. Je gebruikt (eventueel) woorden uit die tijd, geeft kort informatie door steekwoorden en het publiek vult zelf de lege ruimtes in. Dat is het idee. En dat werkt ongeveer zo:

Girl Dad? Sixties' type. Lawyer. Acid Head, hippie, "way out," "cool, man cool." The Beatles, ugh. Law School, tunnel vision, career in venture capital. Suits, hats, coats. Condos. Fuck the poor. Senator Moynihan. The Pope. IRAs. Hippie yuppie. Huppie Yippie. Yawn ...
(pause)
Mom, the hippie honey. Short skirts, long skirts, short skirts again. Castro, Che Guevera, born again, Jews for Jesus, puke. Moral Majority. Likud. Jogging. Condos for Christ. The West Bank. Summer home somewhere. CDs and Money market. Double yawn ...
(pause)

¹⁵⁶ Overmeyer, Eric. *Eric Overmeyer: Collected Plays*. New Hampshire: Smith and Krause, 1995, p. 261.

I ran away from home. Two thousand miles.
 Home sucks.
 (pause)
 I'm going to the desert.¹⁵⁷

Wellman gebruikt woorden en slogans uit de jaren '60, '70 en '80. Verwijzingen en betekenissen botsen op elkaar en katapulteren ons door de tijd. Onderwijl verzint hij ook nog het woord hippie, een samentrekking tussen hippie en yuppie? De schrijver trekt ons diep in zijn literaire speelveld. En wij gaan daar heel makkelijk in mee. Terwijl het allesbehalve logisch is. Nog onlogischer is het volgende voorbeeld:

Girl Hun **Plinth ... Mitake Mura, Dikan'ka, Elmer, Hector, Doctor Spock, Roswitha, Pia, Wofiana, Erda, Helio, 1935X, McCuskey, Wild, Whipple, Zulu, CrAO, Toro, Hamburga...**¹⁵⁸

Het gaat hier veel meer om beleving dan om intentie. Maar wat is de uitwerking daarvan? Wat vragen om over te peinzen:

- 1 Hoe zorgt 'nouncing' in de monoloog van Girl Hun voor een gevoel van reizen of bewegen voor de toeschouwer? En voor het personage?
- 2 Hoe worden de woorden onderling beïnvloed? Welk effect ontstaat door bestaande namen naast min of meer geaccepteerde sci-fi-namen te zetten?
- 3 Welk effect heeft dit op betekenis in het stuk?

Ons dagelijks leven is vergeven van lijstjes, en 'nouncing' speelt in op deze behoefte. Het geeft je als schrijver de vrijheid om af te wijken van de gewone zinsstructuren. Het associatieve karakter van de monoloog geeft energie aan de tekst of het personage. Zelfs in traditionele stukken kan de 'nouncing'-monoloog een krachtig gereedschap blijken in je schrijversarsenaal.

OEFENING 7 MATERIAAL VERZAMELEN

Deze oefening is nauw verwant aan het schrijven op muziek (oefening 3). Ook met die oefening kun je materiaal genereren voor een 'nouncing'-monoloog.

- 1 Associeer vrij en verzamel woorden die te maken hebben met kamers, ruimtes, gebouwen en bedrijven; tijdsperiodes; of culturele fenomenen.
- 2 Gebruik zowel slogans als zelfstandige naamwoorden.
- 3 Zet een timer op vier minuten en haal je pen niet van het papier.
- 4 Probeer geen zelfcensuur toe te passen.

Een samenvatting in vijf tips

Alle oefeningen tot nu in ogenschouw genomen, zijn er grofweg vijf handige en simpele regels die je toe kunt passen om de taal van een personage spannend vorm te geven, zowel in traditioneel schrijven als new playwriting:

- 1 Verander het niveau (van praten): van elitair naar standaard naar primitief; van welbespraakt naar 'slang'. Een tv-presentatrice kan op haar werk heel beschaafd Nederlands spreken, met haar familie aan de telefoon in zwaar Venloos dialect, en in het buurthuis van de achterstandswijk waar ze woont 'slangen' in straattaal.
- 2 Verander de manier van spreken: retorisch, politiek, technisch, jargondoor-spekt, literair, poëtisch en praktisch.
- 3 Verander de taal of het dialect: een personage heeft een tweede taal of gebruikt foreignisms, gebroken Nederlands, regiolecten – wat soms wel en soms niet door anderen (zowel personages als publiek) begrepen wordt. Buitenlandse woorden hebben mogelijk een klankwaarde. Zodra 'slang' of een spreekstijl uit de mode raakt, wordt hij weer interessant voor de new playwright – gebruik 'dode' talen.
- 4 Wijk af van traditionele zinsstructuren; gebruik unieke woordcombinaties. (Denk hierbij aan schrijven op muziek als inspiratiebron.)
- 5 Gebruik dezelfde woorden vaker in het stuk, maar met een verschillende betekenis. Neologismen en obscure woorden vervangen alledaagse omschrijvingen. Goedgekozen namen worden signalen en voegen specificiteit aan de spraak toe.

¹⁵⁷ Wellman, Mac. *The Bad Infinity*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995, p. 145.

¹⁵⁸ Wellman, Mac. *The Bad Infinity*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995, p. 173-174.

2 Scheppen van werelden

Wie schrijft ze nog: regieaanwijzingen aan het begin van een stuk die tenminste een pagina in beslag nemen? Ik kijk je even diep in je ogen...

...en zie dat jij dat ook niet doet. (Ik heb zojuist doorlooppuntjes op een theatrale manier gebruikt. Dat ga ik jou straks ook leren.) Maar een beetje new playwright schrijft hele specifieke regieaanwijzingen. Hij bedenkt werelden én geeft deze vorm. Ik kan een hele trits voorbeelden aanhalen die Castagno noemt, maar ik kan ook verwijzen naar Peter Handke, Sam Shepard of Samuel Beckett, to name a few. Beckett – zijn erven nu – klagen je aan als je zijn regieaanwijzingen niet tot op de letter volgt. Die megalomane houding moet jij jezelf ook aanmeten.

Verschillen tussen traditioneel schrijven en new playwriting

Waarom, vraag je je misschien af. Omdat het ondenkbaar zou zijn om alles wat je tot nu gelezen hebt uit te laten voeren in een conventionele setting. Dit kleine schema helpt om te laten zien wat New Playwriting Strategies: A Language-Based Approach to Playwriting op verschillende niveaus teweeg brengt:

TRADITIONEEL SCHRIJVEN	NEW PLAYWRITING
EENHEID VAN TIJD, PLAATS EN HANDELING	DIVERSITEIT VAN TIJD, PLAATS EN HANDELING
EEN LINEAIR VERLOOP	NAAST ELKAAR GEPLAATSTE SCÈNES
CONSTANT HETZELFDE GENRE	EEN HYBRIDE VORM MET VERSCHILLENDE GENRES
OORSPRONKELIJK GEMAAKT MATERIAAL	OOK GEVONDEN, GELEEND MATERIAAL
DRAMA	METADRAMA
TAAL REFLECTEERT HUIDIGE CULTUUR	TAAL BIEDT TEGENWICHT AAN HUIDIGE CULTUUR
DE WERELD VAN HET STUK	EEN BOTSING VAN WERELDEN
DE ACTEUR WORDT PERSONAGE	DE ACTEUR TOONT PERSONAGE
ÉÉN PERSONAGE PER ACTEUR	TWEE OF MEER PERSONAGES PER ACTEUR
ÉÉN VERTELLER	MEERDERE VERTELLERS
PROTAGONIST-GEDREVEN	NIET PERSÉ EEN HOOFDPERSONAGE NODIG; KAN OOK HET ENSEMBLE ZIJN

De keuze voor new playwriting is dus letterlijk allesbepalend. Naast schrijfhandvatten wil ik je ook graag oefeningen en tips geven om theatrale werelden te bouwen. Te beginnen bij het creëren van personages, waarbij theatraliteit belangrijker is dan hun dramatische functie in het stuk.

*Theatricality supersedes the dramatic function as the root of characterization in the new dramaturgy.*¹⁵⁹

Theatrale personages

Veel personages worden gevormd naar de realiteit: een opa, een buurman, een collega. Dat kan ook heel anders. Binnen new playwriting worden personages gevormd door gebruik te maken van bestaande figuren of historisch materiaal. Personages kunnen ook dieren zijn. Wat ze gemeen hebben is dat ze enorm theatraal zijn. Dit in tegenstelling tot het realisme in klassieke stukken. Zoals je misschien al gemerkt hebt in verschillende voorbeelden: personages hebben vaak geen naam. Dit draagt bij aan het ondermijnen van realisme en versterkt de theatraliteit van het personage.

De new playwright put graag rijkelijk uit de theatertraditie – vaudeville, melodrama, musical, commedia dell’arte en pantomime – om personages te scheppen. Een goed voorbeeld zijn de retorische strategieën uit de commedia dell’arte, zoals de tirade of de onzinspeech. Commedia en new playwriting leggen nadruk op de virtuositeit van de performer, die stuurt en draait en richt binnen de tekst. Een masker laat bovendien de psychologie van een personage onmiddellijk varen en vervangt het door theatraliteit die scherp en direct is. (De referentie aan commedia dell’arte moet niet worden opgevat als een suggestie om oude vormen van theater weer tot leven te wekken, maar om historische informatie en geloofwaardigheid te lenen en zodoende op een andere manier theater te maken.)

Personages in new playwriting zeggen vaak wat ze vinden; er is geen subtekst. En wanneer dat wel het geval is, gaat het vaak om ironie. In new playwriting gaat het dus niet om ‘geloofwaardigheid’, ‘realisme’ en ‘psychologie’ – om maar wat oude termen van stal te halen. Acteurs spelen daarom eerder tonend dan ingeleefd hun rol. Castagno noemt

¹⁵⁹ Castagno, Paul. *New Playwriting Strategies: a language-based approach to playwriting*. London: Routledge, 2001, p. 59.

dat 'dematrixing': de acteur schuift zichzelf naar voren en achteren, alsmede de rol die hij speelt. Hij kan zichzelf zijn, een acteur op het toneel, maar ook het personage. Jij, als schrijver, bepaalt dit.

ACTEUR WORDT PERSONAGE	ACTEUR TOONT PERSONAGE
EMOTIONELE EN PSYCHISCHE IDENTIFICATIE	EXTERNE GEVORMDE PROJECTIE
BIJ ELKAAR PASSENDE EIGENSCHAPPEN;	TEGENGESTELDE EIGENSCHAPPEN; ÉÉN ACTEUR
ÉÉN KARAKTER	SPEELT DIVERSE ROLLEN
ACTEUR VERDWIJNT (MATRIXED)	ACTEUR IS OOK ZICHTBAAR (DEMATRIXED)
MET SUBTEKST	TEKST IS LETTERLIJK, SOMS MET IRONIE
INNERLIJK GERICHT	VIRTUOSITEIT

Maak bij het bedenken van je wereld daarom gebruik van techniek. Geef gerust in monologen aan waar het geluid versterkt moet worden. Door het manipuleren van geluid kan het publiek verrast worden, of er kan spanning worden gecreëerd. De acteur kan op deze manier in dialoog gaan met zichzelf; de tekst is dan wel een monoloog, er zijn twee verschillende stemmen. (Ook dit is polivocaliteit, waarover later écht meer.)

OEFFENING 8 DE VOICE-OVER

- 1 Kies een bestaande monoloog en herschrijf deze.
- 2 Gebruik twee technieken: opgenomen stukken tekst en tekst die versterkt (met een microfoon) wordt uitgesproken. Geef helder aan met regieaanwijzingen welke techniek je inzet.

Het personage kan nu dus met zichzelf praten. Ook kan het personage het publiek direct aanspreken. En er kan vast nog veel meer. Experimenteer.

Er zijn twaalf regels om theatrale personages te scheppen:

- 1 Personages zijn groter dan het leven, vaak overdreven of extreem. Daardoor wordt het publiek uit de comfortabele zone van voorspelbaarheid getrokken.
- 2 Personages worden getoond door de acteur, er is geen sprake van ingeleefd spel.
- 3 Historische figuren, popiconen, aliens, et cetera kunnen worden opgevoerd naast de min of meer normatieve personages voor vervreemding of dynamiek. Bijvoorbeeld een 17e-eeuwse man in de huidige tijd laten opkomen. Dit noemen we een 'character clash': een botsing van personages met een verschillende achtergrond.

OEFENING 9 BOTSSENDE PERSONAGES

OEFENING A

- 1 Schrijf een scène tussen twee personages. Eéntje is buitenlands of exotisch, de ander een stripfiguur.
- 2 De één is een reiziger, de ander een expert of gids die informatie heeft die nodig is voor de reiziger. Een variant op de expert: een sjamaan, priester of ziener.
- 3 Onderzoek hoe ze elkaar begrijpen, of juist niet. Geef ze iets gemeenschappelijks.
- 4 De reiziger verandert van mening over zichzelf op een bepaald punt.

OEFENING B

- 1 Schrijf een scène tussen twee personages. De één wint, de ander verliest.
- 2 Ergens in de scène wordt duidelijk dat één van de personages een obsessie met een historisch of genre-specifiek figuur heeft.
- 3 Vind een ingang voor deze figuur. Deze 'wandelt' de scène binnen en kiest een kant. Gebruik visuele middelen, zoals kleren, hoeden, et cetera voor dit personage. Voor deze oefening geldt hetzelfde als voor oefening 1: het voelt in het begin gekunsteld of onwennig en de tegenstelling doet geforceerd aan. Dat is vermoedelijk je oude natuur die streeft naar conflict en verborgen expositie. Merk op dat je scène andere kwaliteiten heeft: theatraliteit, humor, een andere wereld en taligheid.

- 4 Personages worden zelden gevormd door het thema of om de boodschap van het stuk verder te helpen.
- 5 Personages kunnen in het stuk veranderen, bijvoorbeeld van geslacht of identiteit. Zo kun je gebruik maken van dubbelrollen. Besteed hierbij aandacht aan het moment dat de acteur van rol verandert. Voorbeeld: een man denkt vaak aan zijn overleden vrouw en leeft meer in gedachten met haar, dan in de werkelijkheid en zijn huidige huwelijk. Een actrice speelt in dit geval allebei de vrouwen. De momenten waarop ze van rol verandert, de trigger, moeten helder zijn. Een bundel dekens – eerst een kind in de armen van de overleden vrouw voorstellend – die valt, kan zo'n trigger zijn. Thematisch drukt de dubbelrol uit dat de man niet met beide vrouwen samen kan zijn en zal moeten kiezen. Zowel dubbelrollen als veranderingen zorgen voor een actief kijkgedrag bij het publiek.

Tip 5 Herschrijf een stuk zo, dat één acteur een aantal functionele dubbelrollen speelt (bijvoorbeeld taxichauffeur, ober, masseur enzovoort.)

OEFFENING 10 SEKSE & DUBBELROLLEN

- 1 Schrijf een monoloog waarin een hoofdpersonage een groot dilemma heeft: al dan niet weggaan bij een geliefde, vluchten, wel of niet een operatie ondergaan, enzovoort.
- 2 Schrijf nog een monoloog, maar nu vanuit een ander standpunt: de geliefde, iemand van de andere sekse, een wezen – wat ook maar contrast geeft. Dit personage moet een uitgesproken 'kijk' hebben op de monoloog van je hoofdpersoon. Je weet: moderne monologen zijn vaak commentaar en bevatten geen subtekst. Je bent op zoek naar taligheid.
- 3 Injecteer je tweede personage in je hoofdpersoon. Ze wisselen elkaar af, belichamen elkaar. Weef de twee monologen samen tot één scène, die wordt gespeeld door één acteur. De overgangen bij je hoofdpersoon zijn fysiek, psychologisch en spiritueel. Stijl en sfeer kunnen wisselen. Ga op zoek naar komische kansen.

- 6 Personages hoeven geen naam te hebben, en niet menselijk te zijn. Voer gerust dieren op voor een komisch effect, of als carnavalesk intermezzo.
- 7 Personages worden geschapen uit verschillende bronnen (essays, toespraken, boekfragmenten), niet alleen naar imitaties van het leven of familieleden. Daardoor zijn ze in staat zich zeer talig uit te drukken. Vaak in de kantlijn levend, vinden deze personages hun lot door – en in de taal. Denk bijvoorbeeld aan pop-iconen, celebrities, striphelden en detectives uit de jaren '40.

OEFFENING 11 EEN PERSONAGE SCHEPPEN UIT TAAL

Dit is echt een toffe oefening, omdat hij al je censuur wegneemt en vertrekt vanuit beeld. De monologen van Marjolijn van den Berg en mijzelf, in het eerste deel, zijn vanuit deze oefening ontstaan.

- 1 Bekijk werk van de schilders Tanguy en Debré. Print desnoods wat plaatjes uit en hang ze aan de muur.
- 2 Voel twee of drie figuren als schaduwen aanwezig, niet precies menselijk, maar zoals figuren in de werken van Tanguy en Debré. Stel je een andere wereld, tijd en plaats voor.
- 3 Schrijf voor deze personages een monoloog met bijpassende taal, waarin syntax, letergreepstructuur en idioom volstrekt nieuw en anders zijn.
- 4 Geef de monoloog een substantiële lengte (pagina of vijf). Het begin is namelijk onwennig, pas halverwege komt je echt op stoom. Gun jezelf die tijd.
- 5 Bedenk vooral geen namen, biografieën of achtergronden voor deze personages. Laat de taal haar werk doen.

- 8 New playwrights hebben niet per se sympathie voor moraalridders en voeren ook graag 'zieke' mensen op.
- 9 Personages zijn archetypes. Ze zijn groter dan het leven en vertegenwoordigen het ideaal van hun type: een dief, professor, artiest, et cetera. Denk ook aan reizigers en vertellers die je verhaal kunnen dragen. Een archetype kan onderscheiden worden van zijn negatieve tegenpool, het stereotype. Stereotype karakters zijn oninteressant, omdat ze variatie en individualiteit missen. Vaak zijn deze personages de spreekbuis van wat de schrijver letterlijk wil zeggen.

TIP 6 ARCHETYPES

De new playwright gebruikt zijn karakterensembles ook als moderne variant van het koor. Je kunt makkelijk een heel stuk schrijven met de onderstaande 'archetypes'. Ze bieden gegarandeerde theatraliteit en verhaalingangen.

- 1 De professor is vaak gespecialiseerd in een exotisch onderwerp, een tikkeltje vreemd en heeft een verdachte agenda.
- 2 De verslaggever zoekt de randen van het fatsoen op.
- 3 De artiest is een getroebleerd figuur, die het vaak moeilijk heeft in zijn werk. Soms een wanna-be of iemand die zichzelf voor een zakcent verloochent.
- 4 De verkoper.
- 5 De MC of showman is een charlatan die volledig gelooft in wat hij zegt.
- 6 De detective is hard-boiled en zo weggelopen uit pulpboeken uit de jaren '40 of de film noir.
- 7 De dief of crimineel.

- 10 Personages zijn toneelfiguren. Door beweging en kleding kan een acteur refereren aan bestaande personages (Charlie Chaplin, Dracula, Britney Spears), waardoor aan het personage eigenschappen worden toegevoegd die hij/zij anders niet zou bezitten.
- 11 Personages kunnen aanwezig zijn in het theater. Ze erkennen dat ze in een (artificieel) toneelstuk staan en dat er publiek aanwezig is. De acteur is soms meer zichtbaar dan het personage dat hij speelt.
- 12 Muziek en geluid sturen personages aan. Als er een lied klinkt, reageert een personage daarop.

OEFENING 12 DE OPROEP

Op deze manier kun je mooi en theateraal een nieuwe scène laten beginnen en personages natuurlijk op laten komen. Ook zeer geschikt om een raamvertelling mee te beginnen, of exposé over te brengen.

- 1 Laat een personage (A) een brief, ansichtkaart, een foto, een schilderij bekijken van een persoon (B) die hem of haar dierbaar is.
- 2 Als de referentie aan de andere persoon duidelijk wordt, verschijnt hij of zij ten tonele.
- 3 Personage A leest een quote, personage B herhaalt deze.
- 4 Dan neemt personage B de scène over, en verdwijnt personage A.

Een voorbeeld van een oproep:

(Simon draait een leeg glas wijn rond op het tafelblad.)

Simon De deurtjes gaan op slot.
De deurtjes, verstopt en stoffig,
helemaal achterin mijn hoofd.
Straks bestaan jullie alleen nog maar achter
glas.
In fotolijstjes.

(Hij gooit het glas op de grond. Hij drukt zijn vuist erin.)

Simon Blijven leven, jullie.
Op die deuren blijven bonzen.
Trek ze open.
Donder het hersenmeubilair aan de kant en
geef me hoofdpijn.
Geef me feest.
Vul de glazen.

*(Simon pakt de scherven op. Hij legt ze een voor een op
tafel. Bij elke scherf verschijnt één van zijn broers of zus-
sen. Hij heeft er acht. Bij het laatste, grote stuk verschijnt
zijn moeder, oud en fragiel.)*

Klik-

Simon Kom, vul de glazen en denk niet langer.
 Moeder (breekbaar) Vul ze zachtjes.
 En zoet.
 En denk niet langer aan ons, lieve Simon.
 Het feest is gedaan.
 Het gebak is bedorven, de slingers verteerd.
 We doen de deuren toe.
 Klik-klakken de sloten dicht.
 En gooi de sleutels weg, zoetje, voor jou.
 Voor jou.

*(Langzaam verdwijnen alle broers en zussen weer.)*¹⁶⁰

-klakken

Theatraal gebruik van ruimte en tijd

Binnen hybride stukken zijn er geen vaste regels meer als het gaat om tijd en ruimte. De schrijver mag ze dan ook naar hartelust deconstrueren, naast elkaar plaatsen en opnieuw in elkaar zetten. Hierdoor ontstaan geen patronen en verwachtingen. Of deze worden doorbroken. Dat levert spanning op. Dit is een nieuwe manier om personages in een lastig parket te brengen, door ze in gevaarlijke, fantastische en uitzinnige omstandigheden terecht te laten komen. Het idee is, dat de omgeving en historische gebeurtenissen zwaar wegen op de actie. Daarnaast zet je werelden naast elkaar – echte en grote werelden.

¹⁶⁰ Steggerda, Rick. *Workshop new playwriting*.

Ruimte wordt vaak door de personages gedetailleerd beschreven in taal, bijvoorbeeld het voorbijgaande landschap. Niet de vormgever bepaalt hoe het decor van het verhaal eruit ziet, maar het gesproken woord schildert een beeld van de omgeving.

Om tijd en ruimte te doorbreken gebruiken new playwrights vaak de volgende twee personages: de reiziger en de verteller. Als hoofdfiguur zorgt de reiziger met zijn crisis ervoor dat het stuk in beweging blijft. Dit dramatisch uitgangspunt zorgt ervoor dat afleidingen en obstakels absurde vormen kunnen aannemen. De reiziger staat vaak centraal in 'journey plays' (een queeste).

OEFENING 13 DE QUEESTE – een stuk van een kwartier

Antropoloog Arnold van Gennep stelde drie stadia vast in overgangsrituelen. De queeste van een kwartier is hierop gebaseerd en bestaat uit drie delen.

- 1 Verwijdering: Iemand raakt verwijderd van familie, thuisland of een bekende haven.
 - a. Het afscheid kan relatief weinig tijd in beslag nemen.
 - b. De hoofdpersoon moet een dilemma oplossen. Dat vereist een reis. Je personage is een 'vis uit het water'.
 - c. Overweeg meerdere landschappen met een andere ecologie.
- 2 Overgang: De langste fase en de meest dramatische: een doel wordt gezocht, obstakels te lijf gegaan, enzovoort. Gekenmerkt door onzekerheid, negativiteit, het rare of bizarre. De hoofdpersoon zoekt niet alleen het doel, maar zoekt ook in zichzelf.
 - a. Overweeg alwetende personages, gidsen en mede-reizigers. Ieder van hen heeft een typisch voorkomen. Gebruik je aantekeningen om personages in taal vorm te geven.
 - b. Het aantal obstakels neemt hand over hand toe. Ontwikkel tegenstanders op basis van literaire en beeldende werken. Denk ook aan iconen.
 - c. Verander de dimensie 'tijd' ergens in deze fase.
- 3 Integratie: Het doel is bereikt. Het personage heeft een nieuwe status en dat wordt gevierd. De balans en harmonie zijn hersteld. Of dat voelt tenminste zo.

De queeste heeft zijn oorsprong in de Griekse mythe en vormt nog altijd een sterke structuur, omdat er een centraal karakter is dat een onbedwingbaar verlangen heeft een doel te halen.

Vertellers vertolken vaak de bijrol door om de hoofdpersoon heen te circuleren. Er kan sprake zijn van één of meerdere vertellers. Ze verzorgen het raamwerk waardoor het publiek het stuk aanschouwt. Na het opzetten van dit raamwerk neemt de verteller deel aan de dramatische situatie. Soms is er sprake van een raam-in-raamvertelling. Voorbeeld: Tom vertelt ons een verhaal van een groep mensen die verhalen vertellen. Vertellers staan centraal in 'frame plays'.

OEFENING 14 DE RAAMVERTELLING – een stuk van een kwartier

Deze oefening leent zich goed voor verdieping, van zowel het personage als de thematiek. Dat komt doordat er in korte tijd behoorlijk wat structuur en verdichting aangebracht kan worden. De reis zorgt voor een doel en de uitkomst kan succesvol en onsuccesvol zijn. In dit format zitten sterke dramaturgische componenten besloten.

- 1 Bepaal een dominante figuur, een reiziger of een verhalenverteller. Dit personage kan onderdeel uitmaken van een archetypische groep, maar dat hoeft niet.
 - a. Dit personage zorgt voor een openingskader en stort ons in een concrete trip, zoektocht of onderzoek (in tegenstelling tot een psychologische reis).
 - b. Daarna neemt het personage deel aan de actie.
- 2 Schep twee of drie archetypische personages die in het verhaal terecht komen of die obstakels vormen voor je hoofdpersoon. Zij vertellen ook mede het verhaal.
 - a. Laat tenminste één van deze figuren een nieuw kader (raamvertelling) scheppen.
- 3 Hou het bij tien of elf pagina's. Je hoofdpersoon wordt uiteindelijk beloofd of bestraft.
- 4 Laat je personages reizen door tijd en ruimte. En hou voor ogen dat je schrijft voor toneel; schrijf geen grote, realistische scènes.

Elk personage gelooft volledig in wat hij of zij doet. Ze gaan door, ook al is de situatie hopeloos, zijn ze onbekwaam of twijfelen anderen aan hen. Werk vanuit de archetypes (zoals genoemd bij tip 6). Die geven het stuk gerichtheid en betekenis. Gebruik zoveel mogelijk vreemde rekwisieten en beeldende elementen. Schrijf snel, als in een stroom van gedachten en ga dan pas verfijnen, herschrijven en verder verfijnen.

'Journeyplays' en 'frameplays' zijn geweldige (hybride) structuren om te oefenen met new playwriting. Er komt zoveel van wat ik tot nu toe besproken heb in samen. Ze staan bol van de theatraliteit en beweging, doorbreken tijd en ruimte en bieden alle ruimte voor taligheid. Ze zijn in een vrije korte tijd te construeren en leveren resultaten op die je niet voor mogelijk had gehouden.

Waar wacht je nog op?

Power to the Playwright.

3 Componeren met dialogen

Wie ben je, Ann? Waarom wil je niet met ons praten?¹⁶¹

Afgelopen zomer was ik in Noorwegen. Dat was voor mij geen verrassing: ik wilde al heel lang naar Noorwegen en had deze reis tenslotte zelf gepland. Maar meer ook niet. Ik wist niet wanneer ik in Noorwegen zou aankomen, waar ik zou aankomen en waar ik heen zou gaan. Een reis met een begin, maar zonder vastgelegd einde. Dat is wat er zo fijn is aan reizen: het is een doel op zich. Het gaat niet om de eindbestemming. Toch lijkt het wel dat hoe professioneler ik mij met schrijven of radiomaken bezighoud, hoe meer het gaat om waar ik uit moet komen. Ik moet goed mijn creatieve bestemming in de gaten houden. Ik betrap mijzelf tijdens lesgeven ook regelmatig op de zin: 'Maar wat wil je nu zeggen?'

**Ik probeer mezelf van iets te overtuigen
Maar het denken gaat stug
Er zit iets, iets onzichtbaars, tussen mij en de woorden die
ik wil uitspreken.¹⁶²**

Wat wilde ik van Noorwegen weten? Wat wilde ik daar leren? Niks natuurlijk. Ik wilde er gewoon zijn. En ervaren. Zoals ik ook gewoon wil maken. Toneelmaken. Radiomaken. Binnen bepaalde grenzen die ik zelf stel. Zoals ik vooraf bepaalde dat ik binnen de Noorse grenzen wilde reizen.

Exit de deterministische benadering.¹⁶³

Noorwegen is een land met vele stemmen. Ik heb er naar enkele geluisterd en mijn eigen Noorwegen gemaakt. Dat land heb ik mee naar huis genomen. Mijn eigen Noorwegen.

De uiteindelijke tekst is van de toeschouwer.¹⁶⁴

¹⁶¹ Crimp, Martin. *Haar leven, haar doden*. Brussel: Bottelarij, 2000.

¹⁶² De Graaf, Rob. *Ahab*. Nieuw west / Marien Jongewaard.

¹⁶³ Pourveur, Paul. *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje*; teksten 1985-1995. Antwerpen: Bebuquin, 1996.

¹⁶⁴ Pourveur, Paul. *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje*; teksten 1985-1995. Antwerpen: Bebuquin, 1996.

Het meerstemmige toneelstuk

In new playwriting bestaat er geen waarheid meer. In plaats daarvan schrijft de toneel auteur verhalen vol stellingen, tegengestelde meningen en opinies. Door steeds tegenstellingen te zoeken, ontstaat er dialoog in de tekst. We noemen dit polivocaliteit. In new playwriting strijden stemmen – personages, meningen, dialogen, monologen – om voorrang, om the spotlight.

*The dialogic play is 'fundamentally polyvocal (multi-voiced) or dialogic rather than monologic (single-voiced). The essence of the [play] is its staging of different voices or discourses and, thus, of the clash of social perspectives and points of view' (Culler, 1997, 89; bracketed text added). Formally, dialogism represents the play's capacity to interact within itself, as if the various components were in dialogue with each other.*¹⁶⁵

Een goed voorbeeld is het stuk *Haar leven, haar doden* van Martin Crimp. Hierin worden zeventien scenario's beschreven over Ann, een vrouw die voortdurend verandert. Ze heeft verschillende leeftijden en woont op verschillende plekken. Ann past niet in een hokje, ze past niet in de wereld. De schrijver laat zo zien dat de wereld complex is geworden en niet meer eenduidig en simpel is.

*New playwrights do not attempt to mirror or represent the visible world; rather, they create a world parallel to it, a world with its own ontology and conventions. This inimitable world enters into a dialogic relation with the 'real' world. New playwriting, as does dialogism, "exploits the nature of language as a modelling system for the nature of existence" (Holquist 1990, 33). In this sense, language not only serves to shape the play's universe and fabricate character, but also provides the primary building blocks of the play itself. In the polyvocal play, structure is a product of the relational pattern between building blocks while style is determined by the nature of sequence and transition. The process of determining the best pattern is a major component of revision.*¹⁶⁶

De schrijver componeert dus niet alleen verschillende stemmen van personages, maar plaatst ook verschillende sociale perspectieven, discoursen en maatschappelijke stemmen naast elkaar. De schrijver reageert in een meerstemmig stuk voortdurend op de 'ander'. Om dit goed en effectief te doen moet de schrijver zowel een goeie strategie als fantasievolle den-

ker zijn. De new playwright is misschien wel meer auteur/regisseur dan een dramaschrijver, op basis van de volgende esthetische principes:

- 1 Het naast elkaar plaatsen van tegenstrijdigheden.
- 2 Het fragmenteren, oplossen of deconstrueren van lineaire tijd.
- 3 Nieuwe context geven aan historische systemen.
- 4 De dynamiek van grootte.

In new playwriting wordt veel gebruik gemaakt van vormen als fabel, parabel, sprookje, volksverhalen en legendes. De herkenbare structuur informeert het materiaal en sorteert effect bij het publiek. Er ontstaat een dialoog tussen het origineel en de bewerking.

OEFENING 15 HET HYBRIDE TONEELSTUK

De volgende voorbeelden zijn enkele strategieën die je kunt gebruiken om een hybride toneelstuk te ontwikkelen. Zet ze naar je hand en verzin er gerust strategieën bij. Het uitgangspunt is een beroemdheid of een politiek figuur. Stel uit verschillende bronnen een profiel samen.

- Kies een bekende historische figuur die enige verwantschap vertoont met je hoofdpersoon.
- Overweeg twee historische periodes voor je stuk: misschien het nu en de periode van je historische figuur.
- Specifieke objecten of props die je in beide periodes kunt gebruiken.
- Kies muziek die het stuk op de één of andere manier informeert.
- Zoek een stuk tekst die iets 'zegt' over jouw materiaal. Bijvoorbeeld: een quote, een bekend gezegde, een aforisme.

Ook 'journeyplays' en 'frameplays' zijn vormen van het hybride stuk.

¹⁶⁵ Castagno, Paul. *New Playwriting Strategies: a language-based approach to playwriting*. London: Routledge, 2001, p. 3.

¹⁶⁶ Castagno, Paul. *New Playwriting Strategies: a language-based approach to playwriting*. London: Routledge, 2001, p. 6.

Just beat it. Beat it
(Michael Jackson, 'Beat it')

We zijn concreet begonnen met toveren in talige schrijf oefeningen. Het hybride toneelstuk met al zijn stemmen was al wat abstracter en minder één-twee-drie toe te passen. Nu zijn we aanbeland bij het ingewikkeldste dat Castagno te bieden heeft, maar tevens het meest fundamentele: de beat. En alles wat daaruit volgt.

The buildup of dialogic units begins with beats, then proceeds to beat segments and markers; and then to scènes and points; and then to acts and "moments" of convergence.¹⁶⁷

Veel schrijfboeken gaan over beginnen. Ze geven oefeningen om scènes te schrijven of personages te scheppen. (De ironie van deze zinnen ontgaat je vast niet.) Toch geven weinig boeken tips over het herschrijven of reviseren van het geheel. Hoe maak je een geschreven stuk (nog) beter? Castagno introduceert daartoe een aantal nieuwe begrippen: 'beat', segment, 'point', 'moment of convergence'. Ik zal de meeste van deze begrippen behandelen en ze uitleggen zoals ik ze begrijp, want het is geen eenvoudige materie. Dat blijkt wel uit de lijst met woorden die Castagno introduceert om zijn theorie überhaupt uit te kunnen leggen. Dit deel heeft dan ook eerder een theoretisch dan een pragmatisch karakter. Het is in eerste instantie om te lezen en niet om te doen. Het is om je op andere gedachten te brengen: zo kan het ook. Pas het vervolgens vooral toe zoals jij het begrijpt; er is niet één juiste manier. (Voor een uitgebreide beschrijving van het onderstaande plus een aantal begrippen die ik niet zal behandelen, verwijs ik je graag naar het boek van Castagno zelf.)

De beat: een moment van energie

De beat in een toneelstuk is de kleinste eenheid van taal, actie of gedachten. Het is een moment waarop de energie en richting van een scène verandert. Als schrijver kun je de beat inzetten om het publiek te verrassen en om dynamiek in je stukken te creëren. In het onderstaande schema zie je hoe de functie van de taal in new playwriting verschilt van die in traditioneel schrijven.

TRADITIONELE BEAT	NEW PLAYWRITING BEAT
1 TAAL (WOORD) ALS ONDERDEEL VAN HET SYSTEEM	1 TAAL (WOORD) IS EEN VRIJE RADICAAL
2 TAAL WERKT COHERENT	2 TAAL ONTHECHT OF INNOVEERT
3 TAAL HEEFT BETEKENIS	3 TAAL ALS TEKEN OF GELUID
4 CONVENTIONELE SYNTAX	4 ONCONVENTIONELE SYNTAX
5 GEBAREN AFHANKELIJK VAN TAAL	5 AUTONOME GEBAREN
6 SYNOPTISCH: GEEFT BEELD VAN HET GEHEEL	6 SYNAPTISCH: EEN DEELTJE, DIRECT

In traditioneel schrijven is de taal een middel en elk afzonderlijk woord de samenvatting van het gehele stuk. Alle woorden hangen logisch samen en ze zijn gekoppeld aan thematiek en betekenis: ze zijn een coherent onderdeel van het hele overkoepelende, dramaturgische systeem. Zinnen van hetzelfde personage moeten vergelijkbaar zijn, anders is het personage niet geloofwaardig. Geloofwaardigheid wordt versterkt door normale (spreek)taal met logische opbouw en woorden die nu gebruikelijk zijn. Gebaren hangen logisch met woorden samen.

In new playwriting wordt de schrijver juist aangemoedigd om de richting van het stuk van moment tot moment, van beat tot beat, te ontdekken en vorm te geven. De taal is heel vrij en radicaal, zowel qua zinsbouw als oorsprong (denk aan dode talen, vreemde talen, niet bestaande woorden). De beat wordt de plaats van innovatie, verandering van richting of personage, of het stuk, en staat daardoor haaks op de verwachting of conventie. De taal – het woord – is autonoom, net als het gebaar, dat niet samen hoeft te hangen met het woord.

OEFFENING 16 WENDEN EN KEREN

Doel van de oefening is om de richting of energie van de tekst radicaal te veranderen. Begin met veranderingen in taal, daarna kun je mogelijkheden met personages of thema's onderzoeken. Laat de verandering plaatsvinden door een woord of door 'gegevens': de omgeving, rekvisieten, gemoed, tijdstip, et cetera.

- 1 Een vredelievend personage glijdt in een beat naar radicaal geweld. Gebruik een woord of zin om die omslag te bewerkstelligen.
- 2 Verander het spraakniveau van deftig naar plat; of ga van een treurige staat naar een zeer uitbundige.

¹⁶⁷ Castagno, Paul. *New Playwriting Strategies: a language-based approach to playwriting*. London: Routledge, 2001, p. 130.

OEFENING 16

- 3 Gebruik een alledaags onderwerp om een furieuze reactie te ontketenen. Verander die vervolgens in een onderwerp van enorm belang of met grote consequenties.
- 4 Een schijnbaar onschuldig 'gegeven' in het stuk ontketent een impulsieve reactie bij een personage.
- 5 De beat als onderbreking: laat een personage een lopende scène onderbreken. Bepaal een woord dat als onderbreker functioneert.

Uiteraard zijn deze technieken ook in traditioneel schrijven te gebruiken.

Technieken om de beat te gebruiken

Er worden in new playwriting verschillende beatstrategieën onderscheiden:

Interruptie

Een fundamentele 'beat-shifting' strategie om het publiek te verrassen of op het verkeerde been te zetten. Het verlegt de focus en de richting van de tekst. Kijk hoe in het onderstaande voorbeeld de verteller van rol verandert: eerst staat hij naast de scène, vervolgens neemt hij deel aan de scène.

Verteller	Een jongen komt op, hij weet het even niet.
Jongen	Ik weet niet waar ik ben.
Verteller	Thuis.
Jongen	Maar het ziet er anders uit.
Verteller	Jij bent anders. Jij bent veranderd en hier jaren niet geweest. ¹⁶⁸

Riff

Variatie op een woord of klank in een dialoog, zoals in klassieke muziek.

Fibbs	Niet het brons gegoten ovale poesje met handvat?
Willis	En zonder handvat.
Fibbs	Zonder handvat?
Willis	En met handvat.
Fibbs	Niet met handvat?
Willis	En zonder handvat.

Fibbs	Zonder handvat?
Willis	Met handvat én zonder handvat.
Fibbs	Met handvat én zonder handvat.
Willis	Met en zonder! ¹⁶⁹

OEFFENING 17 EXPOSITIE RIFFEN

Expositie wordt gezien als de informatie die nodig is om het stuk effectief vooruit te helpen. Liefst niet geforceerd, maar heel natuurlijk; het moet slim in de tekst verstopt worden en zeker niet op de voorgrond verteld worden. In traditionele stukken werkt expositie het beste als het onder druk verteld wordt, als gevolg van het conflict en de complicaties. Anders is het gratuit of bedacht.

In new playwriting zijn er twee strategieën voor expositie: door 'riffing' of door 'point-of-view characters', personages die in monologen de exposé brengen met een ironische of politieke blik en flink wat commentaar. In de volgende oefening leer ik je exposé door riffing.

- Personage A reageert op een woord gezegd door personage B dat refereert aan exposé. Denk associatief. De beat met dat specifieke woord gaat over een ander personage, een gebeurtenis of een plaats.
- Personage B verfraait wat A zegt, door te variëren op de zin of het woord te transformeren.
- Hoe verandert de riff de richting van de scène?
- Vind een einde of een evenwicht in de uitwisseling. Beoordeel of de riff een dubbele functie heeft: zowel lyrisch, als exposé.

Shadow riff

Herhaling van een zin met een kleine variatie. Vaak beoogt een personage iets te bereiken met de herhaling. Bijvoorbeeld in de vragende vorm: 'Ik ben gegaan.' 'Jij bent gegaan.'

Maar ook:

Giros	Daar gaan we het nu niet weer over hebben.
Duim	Ik hoef het er niet WEER over te hebben, maar weer eens. En maar heel even. ¹⁷⁰

¹⁶⁸ Steggerda, Rick. *Zielmis*.

¹⁶⁹ Pinter, Harold. *Harold Pinter: Plays 2*. London: Faber & Faber.

¹⁷⁰ Steggerda, Rick. *Peggy Sue*.

Dictionary stop

Een woord uit het woordenboek dat ineens opduikt in een tekst. Daar kan dan weer op gevarieerd worden. Ook te gebruiken als schrijfstrategie: als je vast zit in een tekst, sla dan het woordenboek op een willekeurige pagina open en schrijf een woord van die pagina in de dialoog, kijk wat er gebeurt.

TIP 7 Gebruik deze techniek als je vastzit in een dialoog, of je nu een oud of nieuw toneelstuk schrijft. Laat karakters raffen op het woord. Gebruik dus zowel de inhoud als zeker de klank en ritme van het woord. Het verandert de richting van het gesprek en misschien wel de hele scène.

Taaldaad

Een woord, uitdrukking of zin die een onmiddellijke of nabije actie suggereert. Er bestaan verschillende soorten:

- 1 De bedreiging; doordat een personage een ander personage bedreigt, ontstaat er angst en een directe, aanhoudende spanning, tot de bedreiging al dan niet uitgevoerd wordt.
- 2 De belofte; deze creëert verwachting, die bij inlossing het plot verder helpt en bij blijkende valsheid iets zegt over het personage.
- 3 De opdracht; maakt machtsverhoudingen duidelijk, doordat de aangesprokene meteen moet reageren.
- 4 De eed; een bondje tussen twee personages of een personage en het publiek, dat iets vertelt over de geloofwaardigheid van het personage dat de eed zwerft.
- 5 De strategie (het plannen van een actie); houdt het stuk in het moment en zorgt ervoor dat personages rollen aan moeten nemen als leider of volger, en snel ook. De verhouding tussen plan en uitkomst geeft spanning en het verloop genereert als vanzelf een plot.

George	Ik zou hem er liever buiten houden.
Martha	Hij is niet alleen van jou, hij is net zo goed van mij. En ik praat over hem als ik daar zin in heb.
George	Ik kan je alleen maar dringend aanraden het niet te doen, Martha.¹⁷¹

OEFENING 12 TAALDAAD

Belangrijk bij het oefenen met de taaldaad is dat je je als schrijver niet uitput in achtergrond, gedachtes of exposé. Gebruik voor de taaldaad één zin of een kleine alinea. Probeer de onderstaande korte oefening diverse malen uit om verschillen in effect te onderscheiden.

- 1 Schrijf een korte sequentie – drie of vier beats – tussen twee personages. A spreekt een taaldaad uit, die B dwingt om te reageren. Voorbeelden: een bedreiging, belofte, overeenkomst, een eed, ontkenning, opdracht of een bevel.
- 2 Sommige reacties van B zijn direct (opdracht, bevel), andere anticiperen op een latere uitkomst (belofte, eed, bedreiging). B kan dus op verschillende manieren reageren.
- 3 Bepaal aan het einde het waarheidsgehalte van de taaldaad. Met andere woorden: was het een bluf, een leugen, een misleiding of niet?
- 4 Bepaal na een paar keer wat de mate van dwang is van elke taaldaad. En hoe heb je de taal gebruikt om verschillen in intonatie te bewerkstelligen?

Citaat

Een citaat aangehaald door hetzelfde personage op verschillende momenten in de tekst. Dit krijgt in iedere situatie een andere betekenis (en creëert dialogisme). Martin Crimp gebruikt in *Haar leven, haar doden* verschillende opsommingen. Deze besluit hij altijd met: 'Dat zijn de basiselementen.'

Pauzes

Korte of lange stiltes. Vereiste: de energie of de focus moet verlegd worden binnen een stilte. De stilte is een inzet van de schrijver, maar niet met subtekst als doel. In het volgende fragment is er voor beide acteurs veel te spelen in de stiltes.

Sem	Je moet wat van het leven maken.
Lennert	Precies.
Sem	En nu?
Lennert	Een lange betekenisvolle stilte is hier op zijn plaats.
	<i>(Een lange betekenisvolle stilte.)</i>
Sem	Een mooie stilte.
Lennert	Beetje kort maar intens. ¹⁷²

¹⁷¹ Albee, Edward. *Who's afraid of Virginia Woolf?*

¹⁷² Kooter, Gijsje. *Stuk*. Amsterdam: Stichting Buitenkunst, 2008.

Doorlooppuntjes

Zoals beloofd in een taaldaad aan het begin van deel 2. Doorlooppuntjes zijn geen pauze, maar wel een transitie. Kan twee effecten hebben: een soepele overgang naar een andere tekst, of het veroorzaken van een interruptie/verstoring. In het volgende fragment fungeren de doorlooppuntjes als moment van overpeinzing.

Ik rij,
 raas,
 haast me verder,
 door de regen.
 Van achterlicht naar achterlicht.
 Bergerac
 Périgueux
 Châteauroux
 Vierzon
 Limoges
 Orléans :
 A20.
 Parijs.
 Om of door Parijs...¹⁷³

OEFENING 18 DOORLOOPPUNTJES

Schrijf een scène-overgang met doorlooppuntjes. Zie het als een estafette waarbij het ene personage het stokje overgeeft aan het andere personage en de richting van het stuk verandert. A heeft een monoloog. Gebruik doorlooppuntjes om een onderbreking door een ander personage aan te geven. De overgang kan met taal zijn, door neuriën, een handeling, et cetera. Na de onderbreking gaat A verder met zijn monoloog. Dus: [Tekst A] [Tekst B...] [... tekst A.]

Bovenstaand voorbeeld zou zo verder kunnen gaan:

Man Om of door Parijs...

Vrouw We zijn er getrouwd, in een kapel nabij de Eiffeltoren, meer dan dertig jaar geleden. En vorig jaar eindelijk weer 's terug: voor de scheiding...

Waarop weer een scène-overgang kan volgen.

Gebaar

Alle beats kan je versterken of vervangen door gebaren.

Maaike **Zo opeens – zo opeens dood!**
(Heftig de tang uit de handen van Sjoukje rukkend en op de steenvloer smijtend.)
Je zel d'r afblijve versta je! D'r leit vuur zát in en anders kruip/ie maar in je nest!¹⁷⁴

Het gebaar heeft hier een dubbele functie: Maaike bootst met het neersmijten het plotselinge overlijden van een koe na, maar maakt in één beweging ook duidelijk dat Sjoukje niet moet zeuren.

Overlapping

Het botsen en overlappen van zinnen is erg effectief op het toneel.

Leefling **Gegroet, beste burgers!**
Mijn naam is Lenno Leefling
Vaart u wel?

Arbeider **Ik heb geen boot.**

Leefling **Beste man, dat bedoel ik niet.**
Ik bedoel of het u goed gaat.
Het is een uitdrukking, een beeldspraak.

De roker **Maar wij spraken zijn taal niet.**
Wij waren maar simpele arbeiders.¹⁷⁵

Het beatblok

We wenden ons tot het beatblok. Goed om op te merken is dat hier de echte schrijfoefeningen ophouden en dat een meer beschrijvende theorie over het polijsten en reviseren van (hybride) toneelstukken begint. Waar het beatblok nog klein is en daarom nog te vangen in een voorbeeld, zullen we gaandeweg steeds meer uitzoomen naar het grote geheel. Het geven van beknopte voorbeelden is dan lastig. Ook is er geen sprake meer

¹⁷³ Cuppens, Kris. *Lied*. BRAAKLAND/ZHEBILDING.

¹⁷⁴ Heijermans, Herman. *Ora et Labora*.

¹⁷⁵ Steggerda, Rick. *Het gat in de tijd*.

van een echte waarheid. Zet daarom de volgende theorie in zoals jij hem begrijpt.

Een beatblok bestaat uit verschillende beats achter elkaar. Ze beginnen of eindigen vaak met het binnenkomen of weggaan van iemand. (Geen dogma overigens.) In elk geval is er sprake van een begin, een midden en een eind.

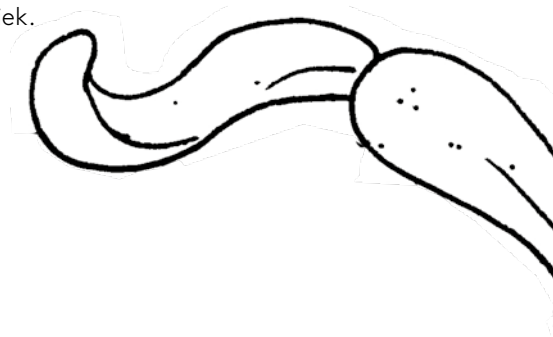
Charlene	hij is er niet
Jelena	hij is er nog niet
Charlene	hij zal zo wel komen
Jelena	ja hij zal er zo wel zijn
Charlene	ik denk ik denk aan iets waar jij ook aan denkt
Jelena	een haai
Charlene	ja
Jelena	saai
Charlene	sorry

*Edje komt bellend op.*¹⁷⁶

Deze beatblokken moeten een interactie met elkaar aan gaan door het hele stuk. Hoe meer je dat als schrijver voor elkaar krijgt, des te interessanter je script wordt. Op deze manier creëer je weer dialogisme en ontstaan dwarsverbanden; het stuk communiceert met zichzelf.

Een stilistische component van het structurele beatblok is de contour, waarmee de vorm (abstract) van de tekst wordt bedoeld.

Bijvoorbeeld vloeiend (zoals bij Tsjechov) of ruw. Kris Cuppens heeft in *Lied* voor een heel specifieke contour gekozen: ultrakorte regels, gebruik van kapitalen en inspringen van tekst. Contour is manipuleerbaar door ritme en tempo, en vergelijkbaar met frasering in muziek.



OEFENING 19 BLOKKEN HERSCHRIJVEN

Werken met beatblokken vereist oefening. (Ook ik heb er zeer geringe ervaring mee.) Wel is het bruikbaar voor zowel oude als nieuwe toneelstukken. Je kunt een stuk eerst printen en dan beatblokken aanstrepen. Of je werkt digitaal met commentaar. Zorg er in het laatste geval voor dat je een origineel bewaart voordat je gaat knippen en plakken. Dit is een manier om beatblokken te reviseren:

- 1 Hoeveel beatblokken zijn er per scène? Hoe varieert het aantal beatblokken per scène? Heeft de ene scène bijvoorbeeld 12 blokken en een andere maar twee?
- 2 Hoeveel beats tel je per blok?
- 3 Hoe beïnvloedt elk beatblok de voortgang van de scène?
 - a. Nummer elk beatblok.
 - b. Bepaal welke blokken bepalend zijn en welke nog zweven.
 - c. Zijn de blokken naast elkaar geplaatst? En hoe? Zijn overgangen bijvoorbeeld geleidelijk of arbitrair?
- 4 Ga nu knippen en plakken.
 - a. Welke blokken zijn overbodig en dienen het stuk niet meer? (Dienen moet zeker niet alleen plotmatig, maar ook talig en theateraal worden opgevat.)
 - b. Zijn er hiaten tussen de blokken?
 - c. In een vroege versie schrijf je vaak blokken die je van 1 naar 3 brengen. Maar 2 is wellicht overbodig geworden en springen van 1 naar 3 geeft je script energie.
 - d. Bedenk hoe het naast elkaar plaatsen van blokken zou kunnen werken.
- 5 Hoe brengt elke beat het blok verder?
 - a. Welke beats geven het blok kracht en punch?
 - b. Welke beats wiebelen, zijn doelloos of voelen niet goed of oncomfortabel? Waarom?
 - c. Markeer waar je echt gaten tussen beats signaleert.

Je merkt al dat dit een methode is om te signaleren, meer dan een techniek om te herschrijven. Bedenk bij het herschrijven dat gaten tussen beatblokken ook spannend kunnen werken. Een blok verschuiven kan meer helderheid of minder helderheid geven, en dat kan allebei goed zijn. Als regel: hoe meer variatie tussen de blokken, hoe interessanter het stuk. Omdat het beatblok meerstemmig werkt, is het een sleutelcomponent qua structuur. In eerste instantie verdient de sequentie van de blokken (revisie) meer aandacht dan het polijsten van een blok op zich. Belangrijk is om vast te stellen of het blok alleen werkt in de scène, of ook in de akte of door het

hele stuk heen. Blokken zijn variabel en kunnen verplaatst worden, ingekort, verlengd of verwijderd. Als new playwright moet je het maken van beat-blokken onder de knie hebben om meerstemmige stukken te componeren.

REVISIE	POLIJSTEN
1 REVISIE VORMT MATERIAAL TOT VORM: HET STUK GAAT LEVEN	1 POLIJSTEN VERFIJNT DE TEKST EN GEEFT ER GLANS AAN
2 REVISIE MOET DE ONGEMAKKELIJKHEDEN UIT HET STUK HALEN	2 POLIJSTEN LAAT DE ELEGANTIE VAN HET AMBACHT ZIEN EN DE EXPERTISE VAN DE SCHRIJVER
3 REVISIE HOUDT ZICH BEZIG MET BEATBLOKKEN EN BEPAALT DE MARKERS EN POINTS	3 POLIJSTEN HOUDT ZICH BEZIG MET ELKE BEAT EN HET MOMENT VAN AANVANG; VROEG AANVANGEN IS NEW PLAYWRITING (EEN MEER EPISODISCHE SCHRIJFSTIJL), LAAT DE SCÈNE IN IS MEER TRADITIONEEL
4 REVISIE OPENT DE POTENTIE VAN HET STUK HET THEMA OF PROJECT WORDT ZO HELDER DAT NIEUWE STAPPEN BEPAALD KUNNEN WORDEN	4 POLIJSTEN REALISEERT DE POTENTIE VAN HET STUK. HET VRUCHTBARE MATERIAAL WORDT UITGEDIEPT
5 REVISIE ONTHULT DE AANWEZIGE POLIVOCALITEIT	5 POLIJSTEN ONTHULT DE SCHERPTE VAN DE DIALOOG

Marker

Ieder beatsegment besluit met een marker (een aanwijzing): een exit, een afscheidszin (aankondiging van vertrek), een stilte of een regieaanwijzing die een verandering onderstreept of aankondigt. Markers sluiten dus een deel van de tekst af en dienen als signalen, zowel voor publiek als makers. Jij, de schrijver, gidst iedereen met markers door het stuk.

Panda **Sorry.**
Ik bedoel eigenlijk iets anders.
Ik moet iets opbiechten.¹⁷⁷

En:

Jan **Ik zag het veel te goed.**
Hoe hij dook en zo.
Bennie **Laten we stoppen.**¹⁷⁸

In het algemeen kun je stellen dat markers in het traditionele stuk zorgen voor de progressie van het verhaal en het plot, en dat ze exposé en

belangrijke informatie overbrengen. Ze zijn consistent in het hele stuk en vaak slim verborgen. In new playwriting zorgen markers ook voor progressie, maar ze zijn ook ontregelend: het plot of het verhaal krijgt een andere richting, beats worden ineens onderbroken, de structuur of het genre wordt gewijzigd. Bovendien mag dit gewoon opvallen en hoeven markers niet verstopt te worden in het drama. Luid en duidelijk is prima.

TRADITIONEEL SCHRIJVEN	NEW PLAYWRITING
VERHAAL MARKERS -BRENGEN HET VERHAAL VERDER -GEVEN EXPOSÉ EN ACHTERGROND	VERHAAL MARKERS -BRENGEN HET VERHAAL VERDER OF HERHALEN -CREËREN UIETEENLOPENDE VERHALEN EN NARRATIEVEN
PLOT MARKERS -BRENGEN HET PLOT VERDER -ZORGEN VOOR PROGRESSIE	PLOT MARKERS -BRENGEN HET PLOT VERDER -ZORGEN VOOR INTERRUPTIE EN VERSCHUIVINGEN -DOORBREKEN CAUSALE SCHEMA'S
PERSONAGE MARKERS -GEVEN BELANGRIJKE INFORMATIE -ZIJN CONSISTENT	PERSONAGE MARKERS -GEVEN BELANGRIJKE INFORMATIE -ZORGEN VOOR VERANDERINGEN EN ONDERBREKINGEN IN BEATS
TAAL MARKERS -ZIJN METAFOREN -ZIJN EEN MIDDEL VOOR DRAMA -ZIJN HISTORISCH	TAAL MARKERS -ZORGEN VOOR VERWIJZINGEN IN STRUCTUUR OF DISCOURS - ZIJN DE MATERIE EN HET MIDDEL VAN DRAMA - VERWIJZEN NAAR HISTORIE EN DIALOOG

Point (super-marker)

Aan het einde van elke scène (bestaande uit één of meer beatsegmenten) geeft een point aan waar de scène over gaat of wat de functie ervan is in het stuk. Het is een soort super-marker. Het is een moment van nadruk en actie in de scène, dat ontstaat na opeenhoping van allerlei gegevens. Dit zijn achter elkaar de laatste zinnen van de beatblokken uit de eerste scène uit *Puin*¹⁷⁹ van Dennis Kelly:

¹⁷⁷ Abbing, Jorieke. *Puppy Love*. Amsterdam: Stichting Buitenkunst, 2008, p. 29.

¹⁷⁸ Abbing, Jorieke. *Puppy Love*. Amsterdam: Stichting Buitenkunst, 2008, p. 35.

¹⁷⁹ *Puin*, Dennis Kelly – vertaling Tom Kleijn (oorspronlijke titel: Debris).

Michael **Langzaam loop ik naar buiten en sluit de deur achter me.**
 –
Ongeveer een half uur later hoorde ik een geritsel naast me.
 –
Puin. Goede naam. Klinkt goed. Stoere naam. Mijn Puin. Mijn Puin.

Deze zinnen achter elkaar lezend, geven ze een soort samenvatting van het verhaal. In alle taligheid en theatraliteit mogen de markers en points kraakhelder zijn.

Scène, stijl en scèneovergangen

Een scène refereert aan een specifieke plaats of tijd, concentreert zich op een gegeven onderwerp en toont specifieke actie. De samenstelling of volgorde van scènes bepaalt de plot van het stuk. De transitie van scène naar scène bepaalt de structurele stijl.

New playwrights prefereren een episodische stijl, waarbij sprongen in tijd en plaats tussen scènes plaats vinden. Deze structuur suggereert losjes aan elkaar gerelateerde, niet causale scènes. Er zijn verschillende variaties:

- 1 Chronologische scènes met tijd- en plaatsprongen eindigend, in een climax of grote complicatie. Scènes bestaan vaak uit een paar beatsegmenten. Normaliter zorgt een centrale hoofdpersoon voor een lijn binnen de verschillende scènes. Een subgenre vormt de 'journey play'.
- 2 Parallele vertelling, waarbij opeenvolgende scènes verschillende verhaallijnen vormen en op een gegeven moment verstrengeling van personages of lijnen plaats vindt. Een bekend voorbeeld is *Angels in America* (Tony Kushner).
- 3 Het naast elkaar plaatsen van scènes en gevarieerde herhaling van individuele scènes. Nergens komen echt verhaallijnen bij elkaar in een samenhangende vertelling. Collage kan de hoofdstructuur zijn, met de afwikkeling of conclusie buiten het stuk. De verschillende scènes zijn vaak thematisch sterk aan elkaar verbonden.

OEFENING 20 SPELEN OP HET PODIUM

De basis voor deze oefening is een maquette naar keuze van een landschap, vliegveld, stad of trein – om maar een paar voorbeelden te noemen.

- 1 Overweeg een hoofdpersonage dat regelmatig reist voor werk en ontleen materiaal (taal, rekvisieten) aan dat werk.
- 2 Bedenk met dit personage verschillende scènes rond de maquette. Hierbij zijn bijpersonages een optie.
- 3 Laat je tekst een relatie aangaan met de maquette. Een personage gaat misschien op reis, of is onderweg naar werk.
- 4 Verwonder. Onderzoek de mogelijkheden in taal en in regie. Zoals een kind speelt met zijn trein onder de kerstboom. Het hoofdpersonage kan in de maquette andere personages tegenkomen.

New playwrights houden niet van black-outs en decorwisselingen. Daarom vinden ze nieuwe manieren uit om scènes in elkaar over te laten lopen.

Door middel van ‘captioning’ bijvoorbeeld – een parafrase, een quote, een dagboekfragment – gaat de ene scène over in de andere.

‘Captioning’ is een theatrale functie van de taal, met verschillende doelen: aangeven, beschrijven, suggereren of differentiëren van scènes.

Voorbeeld:

Thief	I read a book once. It’s called:
All	THE WORLD OF COINCIDENCE

Scène 10

Mrs Lamble All of you are, I’m sure familiar with what I term the **WORLD OF COINCIDENCE**.¹⁸⁰

New playwrights laten bij de nummering van scènes vaak het woord ‘scène’ weg. In de meer traditionele benoeming wordt een causaal verband tussen de scènes gesuggereerd. New playwrights willen scènes slechts van elkaar scheiden. Door alleen een nummer boven de scène te plaatsen vindt een arbitraire scheiding plaats, waarbij op zichzelf staande scènes toch in relatie tot voorafgaande en volgende scènes staan.

¹⁸⁰ Jenkin, Len. *Dark ride*.

OEFENING 21 REVISIE

Deze oefening kun je doen met halve stukken die je hebt liggen of stukken waar je niet tevreden over bent. We gaan er een dialogisch stuk van maken en leren en passant hoe revisie werkt.

- 1 Lees het hele stuk (zonder te huiveren).
- 2 Aangezien stap 1 onmogelijk is, lees het stuk gewoon; markeer en nummer in de kantlijn de verschillende beatblokken. Als een beatblok een marker mist verdient het blok revisie.
- 3 Spoor de marker in elk beatblok op. Kijk wat er precies gebeurt. Als je een heel stuk reviseert zet dan alle markers genummerd in een apart document. Dit is een geheugensteuntje om te laten zien wat je allemaal al hebt.
- 4 Bekijk alle markers in relatie tot de markers ervoor en erna. Is er sprake van een verandering in richting of energie? (Dat wil je.) Moet de marker helderder? Denk je dat de contour van het beatblok anders moet?
 - a. Onderzoek de potentie van de tegenovergestelde uitkomst van de marker. Is die beter? Wat zijn de mogelijkheden?
 - b. Kijk naar je lijst. Kun je een beatblok pakken en hervormen? Om dit te bepalen: lees terug vanaf de marker en streep al het overbodige materiaal weg; plak het in een apart bestand. Een andere optie is om een storyboard te maken van alle beatblokken die je hebt genummerd, om zo de verschillende mogelijkheden te onderzoeken.
 - c. Geeft een nieuwe volgorde meer energie aan je script? Door de contour te veranderen van verschillende blokken kan je opgeslagen energie los maken.
- 5 Ergens in dit proces komt een moment waarop je voelt welke richting het stuk op moet. Een richting die je eerder nog niet had opgemerkt. Iets in de dialogische verhouding tussen markers en het aanpassen van de contour van verschillende beatblokken gaat voor een oplossing van dit project zorgen. Het kan de binnenkomst van een personage zijn, een strategisch geplaatste monoloog, het plaatsen van een muziekstuk. Hou je oren en ogen open voor deze oplossing. Het kan zijn dat de oplossing een kwestie is van het weghakken van overbodig materiaal, maar vaker moet je nieuwe teksten schrijven of sampelen om oude teksten te verbinden.
- 6 Programmeer je onderbewuste om een goed einde te ontdekken. Stel je het laatste toneelbeeld voor. Denk theatraal: wie is er op het toneel? Wat is er net gebeurd? Past dat einde bij het script? Als je dit einde hebt bepaald, kun je alle belangrijke markers nalopen en bepalen of ze verandering behoeven. Eindes vormen het thematische karakter van je stuk. Als je het einde hebt bepaald, ga je verder met de revisie. Je zult sneller een einde hebben als je dialogisch naar je markers kijkt en als je je onderbewustzijn inschakelt; de oplossing schuilt vaak in het dagelijks leven: een zin, een beeld, een droom. De beste revisie, is als de verbeelding een relatie aangaat met het dialogisch proces.

7 Voordat je gaat polijsten, doe je het volgende in de volgende volgorde:

- a. de slotscene
- b. de belangrijke markers voor de slotscene
- c. het einde van de eerste akte (als er een pauze is)
- d. het begin van de tweede akte
- e. het begin van het stuk tot de eerste marker

De meeste toneelschrijvers herschrijven wel het begin van het stuk en concentreren zich minder op de tweede akte.

het
dagelijks
leven

de oplossing schuilt vaak in

Buiten spelen

Is het je opgevallen dat het in deze drie delen niet is gegaan over betekenis? Of over zeggingskracht? Ja, het is zijdelings natuurlijk aan bod gekomen – alles wat geschreven wordt drukt ook iets uit. Maar betekenis was niet de basis, het fundament, de alpha en de omega van het schrijven.

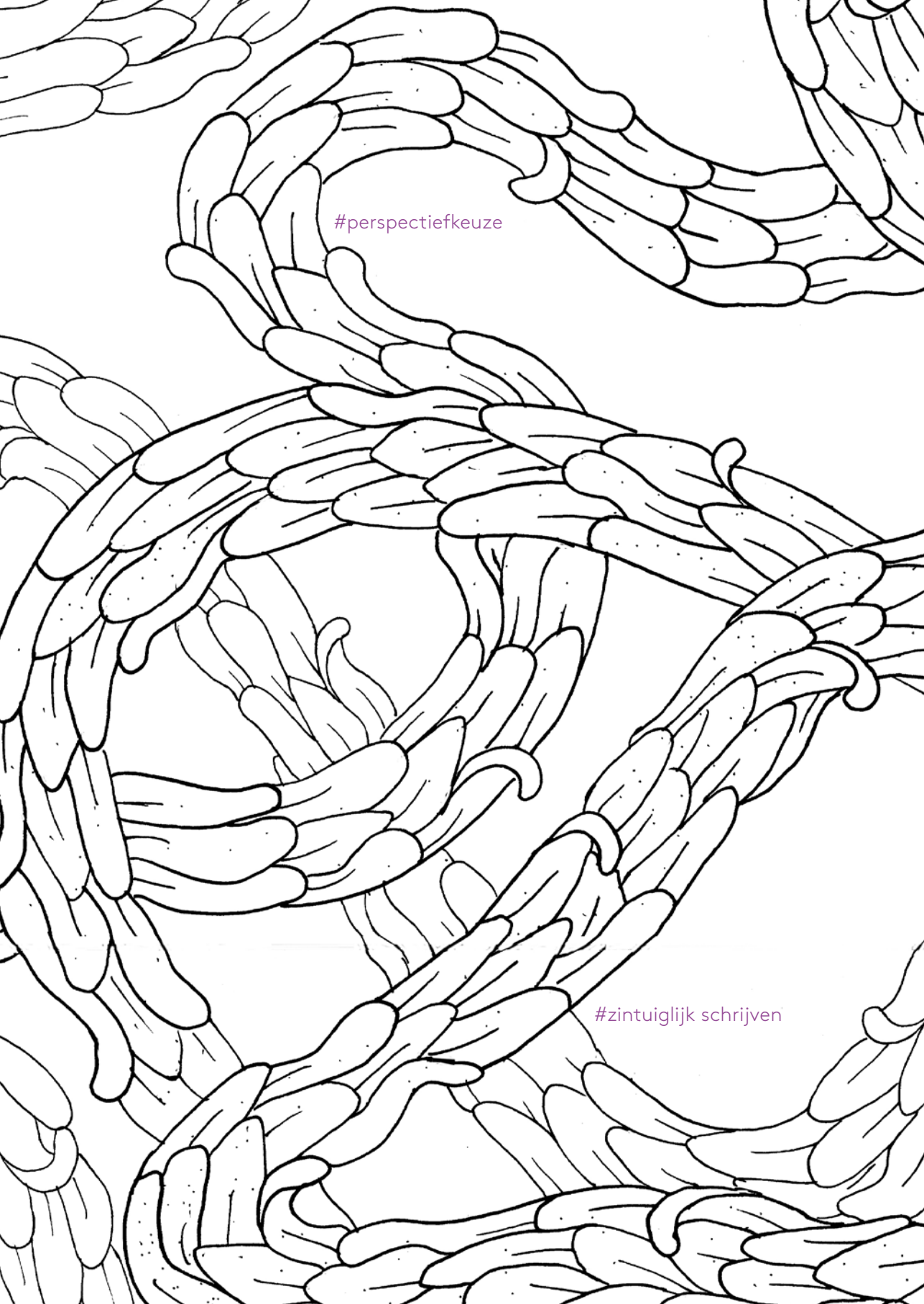
Het lezen van *New Playwriting Strategies: A Language-Based Approach to Playwriting* voelde voor mij als thuiskomen. En als je in een fijn huis woont, is het goed buiten spelen. Schrijven is dan als tikkertje doen, als belletje lellen. Schrijven is fikkie stoken. Het plezier zit in het doen. Zoals je doet als je tekent of muziek maakt. Je zet een lijn, je zingt een noot, je slaat een snaar aan. Je bent geen moment bezig met wat het uitdrukt, waar het naartoe gaat of wat het zal worden als je klaar bent met tekenen of spelen.

Onverwachte

Toch betekent new playwriting voor mij meer dan alleen een overwinning op de thematiek en de censuur. New playwriting brengt mij ook op onontgonnen taalterreinen. Mijn woorden worden diverser, ongewoner, fantasierijker. Mijn zinnen blijken dynamischer en rijker. Onverwachte taal duikt op, alsof ze me overvalt. Het geeft een ander reliëf, een andere klank, een andere ervaring aan wat ik schrijf. En daarmee, uiteindelijk, krijgen mijn teksten ook een fundamenteel andere zeggingskracht dan traditionele theaterteksten.

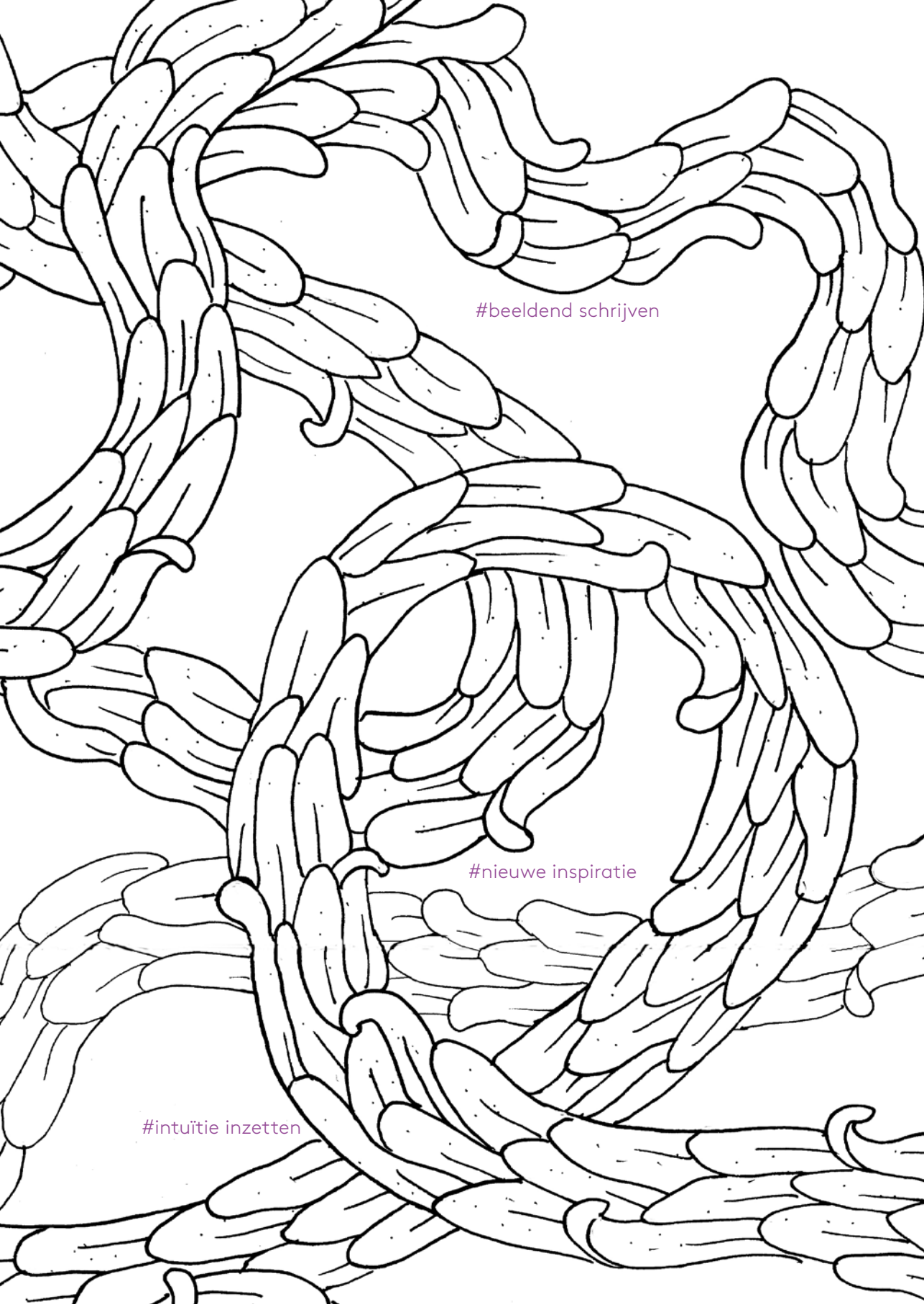
taal duikt op

alsof ze me overvalt



#perspectiefkeuze

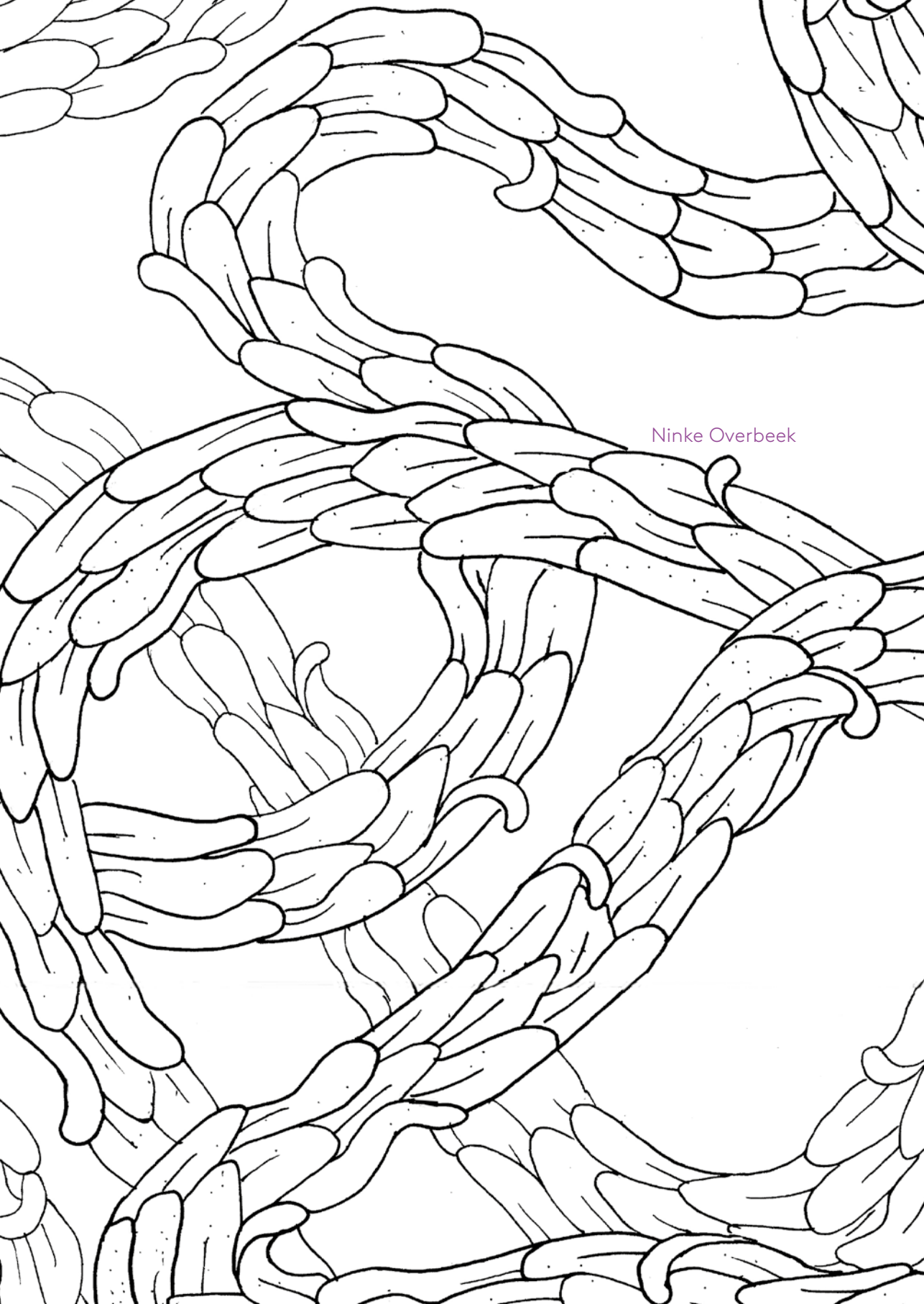
#zintuiglijk schrijven



#beeldend schrijven

#nieuwe inspiratie

#intuïtie inzetten



Ninke Overbeek



De taal als bril

Schrijfstrategieën om
perspectief te bepalen

'Uttering a word, is like striking a note on the keyboard of the imagination'.

– Ludwig Wittgenstein

**It was a slow day
and the sun was beating
on the soldiers by the side of the road
There was a bright light
a shattering of shop windows
the bomb in the baby carriage
was wired to the radio¹⁸¹**

...en ik kan ze zien staan, de soldaten. Ik kan hun stoffige uniformen ruiken. Ik hou ervan wanneer taal klinkt; dat de s-sen in 'was' en 'slow' samenklinken met die in 'sun', 'soldiers' en 'side', dat de klankdaling in 'slow day' wordt gespiegeld in een stijging in klank in 'by the side of'.

Het ritme waarin de woorden elkaar opvolgen geven de tekst urgentie. 'Day', 'sun', 'beating', 'soldiers', 'side' en 'road' worden benadrukt door het ritme. Ik hou van de klankkleur van de taal, de verschillende stemmen die haar uitspreken, en van de sfeer die de taal oproept.

Al deze elementen zorgen voor perspectiefkeuze: "Dit is hoe ik, de schrijver, u de wereld wil laten zien". Omdat de schrijver zijn zintuigen gebruikt, spreekt hij ook de zintuigen van zijn publiek aan. Omdat de zintuigen van de lezer worden aangesproken, worden er emoties opgeroepen en kan er begrip ontstaan. Spelen met perspectief, beeldende taal, ritme en klank opent bovendien mogelijkheden tot poëzie. Paul Simon schrijft als singer-songwriter populaire muziek, en dat is misschien niet het soort tekst waar je aan denkt bij 'poëzie'. Maar het gaat me in dit hoofdstuk niet om de literaire vorm van de tekst, het gaat om perspectiefkeuze. Het gaat erom vanuit welke hoek we de wereld van het verhaal, van de tekst in worden gezogen.

Daar staan ze, de soldaten. Hun kaki kleren plakken aan hun bezwete lijven. Hun ogen zijn strak op de weg voor hen gericht. De zon heeft het gras van het veld naast de weg geel gekleurd. Minuten trekken als uren voorbij, er wordt op grassprietten gekauwd. De taal impliceert het trage verstrijken van de tijd. Stilte. De lucht is wolkenloos en trilt van de hitte.

Over het voorhoofd van één van de soldaten rolt een zweetdruppel. Er kan elk moment, élk moment alsnog iets gebeuren.

**...there was a bright light, a shattering of shop windows, the bomb
in the baby carriage was wired to the radio...**¹⁸²

De taal zuigt je de wereld van het lied in. De trage lome dag wordt onderbroken door het gerinkel van glas. De cadans van de woorden voelt alsof een trein traag vertrekt, steeds sneller rijdt en plotseling gaat er een bom af in een kinderwagen en bewegen we ons in razende vaart richting het refrein van het lied en de wereld barst open:

**These are the days of miracle and wonder
This is the long distance call
The way the camera follows us in slow-mo
The way we look to us all
The way we look to a distant constellation
that's dying in a corner of the sky
These are the days of miracle and wonder
and don't cry baby, don't cry
don't cry**¹⁸³

Paul Simon zingt deze tekst en hij begint klein, met een trage dag, en maakt zijn perspectief dan in razend tempo groter. Hij begint aan de kant van de weg en eindigt in een verre sterrenconstellatie, die in de hoek van het heelal aan het sterven is. Hij zoomt van klein naar groot en het ritme en de muziek helpen hem dat effect teweeg te brengen; het gevoel de ruimte, de wereld in geslingerd te worden, het gevoel een universeel verhaal te betreden.

De combinatie van het perspectief dat hij kiest en het aanspreken van de zintuigen van de hoorder zorgen voor dat effect. In dit hoofdstuk geef ik schrijvers handvatten om dat effect ook in hun eigen werk te bereiken.

¹⁸¹ Paul Simon, *The boy in the bubble*, graceland, 1986.

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Idem.

Innerlijke en uiterlijke taal

Taal is natuurlijk een middel om informatie over te dragen, maar woorden werken niet alleen informatief. We verwijzen met onze taal naar gedachten, emoties, een wereld, context. De woorden hebben ook een associatief en evocatief (emotie-opwekkend) effect. Ik maak een splitsing in taal die aan de oppervlakte ligt, en duidelijk gebruikt wordt voor informatieoverdracht (uiterlijke taal), en taal die meer persoonlijk is en een meer intuïtief, associatief deel van onze gedachten aanspreekt (innerlijke taal).¹⁸⁴

De woorden die ik schrijf dragen niet alleen expliciet, maar ook impliciet betekenis, en het liefst wil ik daar als schrijver natuurlijk een bepaalde controle over uitoefenen. Ik wil ook de impliciete, associatieve betekenis van de tekst sturen, om het juiste effect teweeg te brengen. In dit hoofdstuk ga ik op zoek naar schrijfstrategieën om dat te bereiken.

Het oproepen van associaties en emoties kun je wat mij betreft praktisch benaderen: als een schrijftechniek. Daarbij maakt het niet uit of je een tekst schrijft voor een toneelstuk, een performancetekst, een gedicht of een klassiek stuk proza.

Als schrijver spreek je je publiek aan op een meer intuïtief deel van hun gedachten en emoties, door specifieke woorden te kiezen, met een specifieke klank, in een specifieke cadans. De neurowetenschap en de psychophysica hebben inmiddels heel interessante ontdekkingen gedaan op het gebied van onze 'moderne' en 'primaire' hersenen en de manier waarop we deze informatie verwerken. In Deel II en III ga ik daar iets meer op in, onder andere aan de hand van het werk van Ap Dijksterhuis.

Je kunt de schrijfstrategieën die ik in dit hoofdstuk onderzoek inzetten bij het kiezen van de locatie en het tijdsgewricht waarin je tekst zich afspeelt. Je kiest de atmosfeer van je werk en je bepaalt ermee of je realistische of meer magische verhaalwerelden wilt creëren. Je kunt hem inzetten bij het kiezen van metaforen, en bij het bepalen van ritme, stijl en sfeer. Het is een techniek die je gaat helpen je teksten persoonlijker, levendiger en poëtischer te maken.

In mijn eigen werk gebruik ik deze schrijfstrategieën om met beeldende, ritmische taal het perspectief van het verhaal dat ik vertel specifieker te maken. Ik zet ze in bij het bepalen van de wereld van het verhaal; de context waarin de gegeven tekst zich afspeelt. Ik gebruik ze ook bij het ont-

wikkelen van mijn personages en bij het structureren van het verhaal zelf. Door de context van het verhaal op deze zintuiglijke, bijna intuïtieve manier te bepalen, kun je de esthetiek van je werk specifiekere kiezen.

Ik heb dit hoofdstuk in drie delen gesplitst. Het eerste deel gaat over uiterlijke taal: de taal als object. Wie de taal uitspreekt, is hier nog niet zo relevant; de taal is hier meer een ding op zichzelf. Ik bekijk in dit deel hoe je de taal met behulp van zintuiglijke waarneming een kleur kunt geven.

In het tweede deel gaat het over innerlijke taal, en in dat deel is de taal iets heel persoonlijks. Dat deel gaat over gedachten, herinneringen, het innerlijke gesprek dat je met jezelf kunt voeren. Ik laat hierin zien hoe je je eigen associaties, emoties en herinneringen al schrijvende in kaart kunt brengen, zodat je ze kunt inzetten voor je teksten.

In het derde deel ga ik dieper in op de manier waarop onze beleving van tijd samenvalt met het kunnen bereiken van die innerlijke taal. Daarnaast onderzoek ik in dit deel hoe je, met behulp van innerlijke taal, de beleving van tijd in je teksten kunt manipuleren.

¹⁸⁴ Voor een uitgebreide behandeling van de keuze voor deze termen: zie de bijlage over innerlijke en uiterlijke taal.

Deel I

1 Perspectief bepalen

Er liggen een aantal aannames aan dit hoofdstuk ten grondslag. Die zijn natuurlijk niet pertinent waar, maar ze verklaren mijn gedachten over schrijven, en de insteek van de schrijfoefeningen.

1 Ik bekijk de taal als object en koppel haar in eerste instantie los van context, sprekers en sociale situatie. Dat is nogal een abstracte ingreep, maar dat doe ik omdat het me meer vrijheid geeft om met de taal te spelen.

2 In de eerste helft van dit hoofdstuk, 'perspectief bepalen' behandel ik taal als camerastandpunt, als lichaam en als beeld. Ik doe dat, omdat ik de taal gebruik als bril: via de taal laat ik een vertelperspectief zien. In de tweede helft van dit eerste deel, 'perspectieven combineren', komen verschillende vertelperspectieven samen.

Met taal als camerastandpunt bedoel ik het volgende: de taal creëert een perspectief: de bril waarmee je naar de wereld kijkt. De wereld van het verhaal, het lied, het toneelstuk, waar je je op dat moment in bevindt én daarmee ook de bril waarmee de schrijver naar de wereld kijkt.

Taal als lichaam: de taal heeft een ritme en een cadans, een bewegingskwaliteit. Zodra de taal klinkt, hardop of in gedachten, wordt ze materiaal dat beweegt en een eigen lichamelijke heeft.

Taal als beeld: woorden zijn een representatie van een beeld. Ze staan niet op zichzelf maar representeren beelden in onze gedachten. De woorden zijn een vertaling van de beelden. En zodra de taal klinkt, ontstaan in de gedachten van de hoorders nieuwe beelden.

3 Taal wordt gekleurd door de context waarin ze gevormd wordt.

Twee mensen op een station in Spanje hebben een ander gesprek dan twee mensen in een vergaderzaal in Noorwegen. Niet alleen de specifieke informatie binnen het gesprek zelf, maar ook ritme, klank en dynamiek van de taal zijn anders, zelfs als ze in beide situaties bijvoorbeeld Engels spreken.

Dat heeft te maken met temperatuur, de hoeveelheid ruimte om de mensen heen, of ze zich in een gebouw bevinden of niet, het materiaal in de ruimte, aanwezigheid van andere mensen. Aanwezigheid van natuur:

bomen, water, dieren, of afwezigheid daarvan. Een industriële omgeving laat taal anders klinken dan een natuurlijke en zorgt voor een andere woordkeus, ritme, andere associaties.

4 Je bent als schrijver deelnemer aan de handeling en observator tegelijk. Je bent als schrijver niet alleen bezig met de dialoog die wordt gevoerd, maar ook met de stem die de situatie beschrijft, als een buitenstaander, als de verteller. Om aan anderen te tonen wat er gebeurde, moet hij de situatie in een context plaatsen en daarbij helpt het om te beschrijven wat hij zag, proefde, hoe het er rook, wat er te zien en te horen was. De schrijver put daarbij uit zijn eigen observaties, herinneringen, gedachten; zijn *innerlijke taal* (juist om iets te beschrijven dat buiten hemzelf plaatsvond).

5 Je kunt eerst taal genereren en later pas de betekenis ervan bepalen. Je bepaalt als schrijver context, situatie, intermenselijke relaties tussen personages. Je kunt die van tevoren aan je personages opleggen, maar je kunt ze ook laten ontstaan vanuit de taal die er al ligt bij een eerste schets. Dat is voor mij schrijven vanuit taal: het eerste spel met de taal bepaalt uiteindelijk over welke situatie de tekst zal gaan. Je schrijft eerst, daarna vul je betekenis in. Dat is één methode die je kunt toepassen. In de praktijk zul je waarschijnlijk wisselen tussen deze twee methoden; bepaalde elementen van je verhaal bedenk je van tevoren, andere worden al schrijvende door de taal zelf bepaald.

6 Taal is verbonden aan ruimte en tijd: taal ontstaat binnen een bepaalde ruimte, in een bepaalde hoeveelheid tijd. Dat geldt voor zowel innerlijke als uiterlijke taal. Dat is, nogmaals, een observatie die van belang is wanneer je aan taal denkt als beeld, lichaam of camerastandpunt. Die ritmische stroom van woorden, dat beeld, dat lichaam moet worden ingedamd, en dat kan door de ruimte waarin ze klinkt te beperken, en door de tijd waarin ze klinkt af te bakenen; door context te bepalen. Stel, twee mensen verklaren elkaar de liefde. Klinkt de tekst in het station van Bologna, twee minuten voordat de trein van één van de twee vertrekt? Klinkt de tekst op het vliegveld van Colombo, met een wachttijd van vijf uur?

Er gebeurt in alle gevallen iets met de manier waarop de woorden klinken. Het is alsof je je tekst op verschillende plaatsen afspeelt en luistert hoe hij al dan niet tegen muren weerkaatst, wordt tegengehouden door een waterwand of een mensenmassa. De tekst roept beelden op, en resoneert met de omgeving waarin hij zal gaan klinken.

Zelfs als je al weet welk verhaal je wilt vertellen, kun je door na te denken over context op deze manier je verhaal sfeer, stijl en kleur meegeven die het uniek maken.

Hier ga ik in dit hoofdstuk vanuit: taal wordt gevormd door de context waarin ze wordt uitgesproken. De beleving van deze context door de lezer of toehoorder wordt bepaald door de zintuiglijkheid van de taal die de schrijver kiest. De keuze van de schrijver voor specifieke woorden bij het beschrijven van situaties, locaties, ervaringen van personages, die keuze bepaalt de stijl van de wereld die hij neerzet; de context van het verhaal.

Erwin **We zijn samen wezen zwemmen. In de zomer. Deze zomer nog. In het buitenbad in de Bruggenstraat. Toen reed de bus nog. – In september zijn we voor de laatste keer naar het buitenbad gegaan. Ik heb baantjes gezwommen, twintig haal ik er nog, ja echt, twintig.**

Of vijftien, ik weet het niet precies. Bij tien houd ik altijd op met tellen. Tien is training, alles daarboven is luxe- Hij heeft alleen maar pootje gebaad, de generaal. Watertrappelen in het kleine bad. Toen wist ik, dat er iets niet klopte.¹⁸⁵

Taal als beeld, lichaam en camerastandpunt

Als schrijver gebruik ik de taal niet alleen om informatie te communiceren; ik gebruik hem ook als bril om naar de wereld te kijken, als camerastandpunt. Ik kies bewust perspectief. Ik creëer beelden met taal. Door de taal ritmisch te maken, klanken te herhalen en specifieke geuren, kleuren en temperaturen te kiezen, wordt de taal een levend organisme, dat zelf een bepaalde lichamelijkheid krijgt: de taal als lichaam. Laten we nog een keer naar de tekst van Paul Simon kijken:

“It was a slow day, and the sun was beating on the soldiers by the side of the road. There was a bright light, a shattering of shop windows, there was the bomb in the baby carriage that was wired to the radio.”¹⁸⁶

De taal als beeld; ik zie de soldaten langs de kant van de weg voor me, de zon hoog aan de hemel; een gele wereld met de donkere kaki kleding van de soldaten als contrast.

De taal als lichaam; het ritme, de klankherhaling, de smaak op je tong van de woorden, maken de taal tastbaar, aanraakbaar, lichamenlijk. Je merkt dit het best wanneer je de woorden hardop uitspreekt.

Een andere manier waarop taal lichamenlijk wordt, is wanneer ze geschreven is vanuit tastzin: aanraking, de ervaring van fysiek contact. Doordat tastzin een meer actieve vorm van waarneming is dan bijvoorbeeld kijken of luisteren, draagt de taal die uit tastzin voortkomt de handeling meer in zich. Ik ga hier later in het hoofdstuk uitgebreider op in.

Je kunt, als de taal rijmt en een bepaalde klank heeft, de vorm van de woorden proeven in je mond. Daarmee zet de taal zelf tot handeling aan; proeven en praten. Ik kies met de tekst van Paul Simon bewust voor een voorbeeld in het Engels, omdat de vorm en klank van de woorden misschien makkelijker te proeven zijn in een andere taal.¹⁸⁷

De taal als camerastandpunt; in het voorbeeld van 'The boy in the bubble' komt de camera van bovenaf; er is overzicht. 'It was a slow day, and the sun was beating on the soldiers by the side of the road'. Iemand beschrijft de hele dag in één keer als traag, de zon beschijnt de soldaten: er wordt geobserveerd vanuit een overkoepelend perspectief.

Door je tekst als beeld, lichaam of camerastandpunt te beschouwen, kun je haar in gedachten in een ruimte plaatsen, eromheen lopen, en bekijken wat er gebeurt als je je taal in verschillende contexten plaatst. Zo kun je spelen met de betekenis van de taal, nog voordat je in je schrijfproces in de anekdotische lijn, het plot of de motieven van je personages verzeild raakt. Je creëert ruimte voor jezelf om dat nog even buiten de deur te houden.

¹⁸⁵ Dea Loher, *Dieven*, vert. uit het Duits, Liet Lenshoek, Amsterdam, International Theatre and Film Books, Rotterdam, Ro Theater, 2011, p. 80.

¹⁸⁶ Paul Simon, *The boy in the bubble*, graceland, 1986.

¹⁸⁷ Annet Bremen schrijft hier in haar hoofdstuk uitgebreider over, zie p. 14.

Wanneer je de taal op deze manier als een object weet te bekijken, kun je vervolgens spelen met de informatieve en meer associatieve, evocatieve elementen van je tekst; met innerlijke en uiterlijke taal. De wisselwerking tussen innerlijke en uiterlijke taal vormt voor mij de kern van het schrijven. Zelfs als je schrijft over iets dat niet direct met jou persoonlijk te maken heeft, helpt 'innerlijke taal' om het onderwerp naar je toe te trekken, en om er een persoonlijke verbinding mee te leggen.

Stel, je moet bijvoorbeeld een tekst over paarden¹⁸⁸ schrijven. Dat worden automatisch jouw paarden, met het soort paard dat jij kent, en de beelden, associaties, geuren, liedjes, geluiden, herinneringen die voor jou bij paarden horen. Daarmee wordt de tekst van jou persoonlijk. Als je vijf mensen vraagt een paard te tekenen, tekenen ze vijf verschillende paarden. Sommigen tekenen het hele paard, en anderen alleen een paardenhoofd of -kont. Een ander tekent alleen schoft en hoofd van bovenaf; alsof hij zelf de ruiter is. Dat is met schrijven niet anders.

Via die persoonlijke verbinding wordt het materiaal toegankelijk voor anderen; omdat je hen ook aanspreekt op hun zintuigen, en daarmee hun 'innerlijke taal'. Zij hebben niet dezelfde herinneringen aan paarden, maar via jouw herinnering en associaties komen bij hen hun eigen herinneringen en associaties over paarden omhoog. Het doel is om in het schrijven een balans te vinden tussen die twee elementen: het informatieve en het associatieve/emotionele, het persoonlijke en het meer universele, op zo'n manier dat de tekst het beste effect sorteert.

Alle schrijftips die ik in dit hoofdstuk geef, zijn in principe bedoeld voor het schrijven van elke soort tekst. Ik schrijf zelf veel voor theater, maar dit deel van het schrijfproces gaat vooraf aan het kiezen van het soort tekst. Het is dus óók toepasbaar binnen het theater.

Daarbij is het van belang te benoemen dat ik vaker praat over hoe de taal klinkt, het ritme ervan en de beelden die ze oproept, dan dat ik werk vanuit de personages die de taal uitspreken. Je moet daar wel over nadenken, maar de taal is het startpunt, de personages komen later aan bod.

SCHRIJVEN

Schrijf een aantal zinnen tekst. Dat is breed, maar het kan echt van alles zijn. De eerste tekst die in je opkomt, is goed.

Bijvoorbeeld:

- Denk aan een bijzonder beeld dat je ooit zag. Een foto of schilderij, een herinnering aan een situatie, een droom of een film, en beschrijf wat je ziet. (taal als beeld)
- Bedenk je, dat je ergens een ruimte binnenloopt, dat je drie zinnen zegt, en schrijf die op. Schrijf met de stem van iemand die je heel (on)sympathiek vind. Als het maar gaat over iets wat die persoon op dat moment het allerliefst zou willen zeggen, de emotie bepaalt hier de tekst. (taal als lichaam)
- Bedenk je een specifiek perspectief van waaruit je wilt beginnen met schrijven. Wil je een groot of een klein verhaal vertellen? Wil je iets zeggen over de staat van de mensheid, of wil je heel specifiek iets zeggen over een bijzondere relatie tussen twee mensen? Wil je een orkaan op het westelijk halfrond beschrijven of de manier waarop een gras-spruit buigt als de wind er overheen blaast? (taal als camerastandpunt).¹⁸⁹

Als je een eerste aantal zinnen hebt geschreven, kun je bekijken wat ze precies betekenen. Het idee is dat je je tekst oppakt, van alle kanten bekijkt, en bedenkt wat het precies is dat je voor je hebt aan materiaal. Onderstaande tekst is van Ionesco, en komt uit *De koning sterft*. Je kunt je voorstellen dat de wacht die hier aan het woord is, net een kamer in het kasteel van de koning binnen is komen wandelen, en dit is het eerste dat hij opmerkt:

Wacht	<p>Het moest nu toch warm zijn. Verwarming, word warm. Niets aan te doen, die werkt niet. Verwarming, word warm. De radiator blijft koud. Dat is niet mijn schuld. Hij heeft me niet gezegd dat ik niet meer over het vuur ga.</p>
--------------	--

¹⁸⁸ Vervang paarden voor motoren, parfum, heimwee, een relatieconflict; wat je wilt.

¹⁸⁹ Wanneer je moeite hebt met het genereren van tekst, kun je eerst verder lezen en vooral Deel II erbij pakken. Het kan ook werken om eerst het hele hoofdstuk te lezen en daarna pas te schrijven.

Officieel tenminste niet.
 Met die lui weet je nooit waar je aan toe
 bent.¹⁹⁰

Context bepalen

Omdat je werkt met een paar losse regels tekst waarvan je nog niet weet wat het precies voor materiaal is, is context bepalen een ruim begrip. In deze paragraaf volgen een aantal gedachten om het bepalen van de context van je tekst eenvoudiger te maken.

Als schrijver wil je soms het liefst alles tegelijk vertellen. Alles wat je over de wereld weet, elke levensfilosofie, alles van de liefde tot de dood; je tekst moet voldoen aan je hele wereldbeeld.

Uiteindelijk wordt je tekst sterker als je jezelf inperkt, en die beperkingen probeer ik hier concreet te maken. Waar ik zelf niet van houd, is die beperking zoeken in een concrete situatie of anekdote. Voor je het weet, wordt alles waar je over schrijft een herkenbaar cliché. Je personages zitten aan keukentafels, liggen in tweepersoonsbedden in goed geventileerde slaapkamers en wandelen door aangeharkte parkjes. Wat ik hier probeer te laten zien, is een strategie om dat te omzeilen.

Ik probeer de taal als object te bestuderen. Als beeld, als lichaam, als camerastandpunt. Daarom ben ik op zoek gegaan naar onderzoekers die op ongeveer dezelfde manier naar taal en haar betekenis kijken, en ik stuitte op het boek *Discourses in place* van Ron Scollon en Suzie Wong Scollon uit 2003.¹⁹¹

In *Discourses in place* beschrijven Ron Scollon en Suzie Wong Scollon de wereld vanuit het perspectief van iemand die probeert te begrijpen hoe mensen informatie aan elkaar overdragen. Het boek leest soms als een handboek voor buitenaardse wezens over mensen en hun gedrag. Wat het voor mij nuttig maakt, is dat ze de taal als gegeven zelf bespreken. Niet als een gegeven dat we al vanzelfsprekend begrijpen, maar als een communicatiesysteem waar we de regels nog van moeten leren kennen. Omdat we als schrijvers scheppend werken en een nieuwe wereld willen creëren, willen we de taal niet zomaar gebruiken zoals iedereen dat al doet, we willen er zelf de mogelijkheden van ontdekken. Zie het als materiaalonderzoek. Voor die manier van werken is de benadering van de Scollons ontzettend handig.

Beperkingen

Omdat het benoemen van de mogelijkheden met taal nogal een klus is, begin ik bij de beperkingen. Aan de hand van de beperkingen van het materiaal, komen we vanzelf bij de mogelijkheden. De schrijvers van *Discourses in Place* halen het werk van Torsten Hägerstrand aan. In dit werk beschrijft hij aan welke factoren menselijk gedrag onderhevig is, en hoe dat gekoppeld kan worden aan tijd en ruimte. Om daar uiteraard uit te concluderen dat deze factoren onze mogelijkheden tot informatieoverdracht beperken. Onze taal is beperkt, omdat de wereld waarin we met elkaar praten ons beperkt.

Wat nu volgt, is de grootste waarheid als een koe die je ooit las, maar ik probeer het abstracte begrip 'context' concreet toepasbaar te maken voor het schrijven, dus dat moet je me even vergeven.

De acht principes van Hägerstrand:

- 1 Mensen zijn ondeelbaar, net als de meeste andere levende wezens en voorwerpen.
- 2 Elk mensenleven heeft een beperkte lengte (net als veel andere entiteiten een beperkte tijd bestaan, of ze leven of niet).
- 3 Een mens (en andere levende en niet-levende entiteiten) kan zich slechts in beperkte mate bezig houden met meer dan één activiteit tegelijk.
- 4 Elke taak en elke activiteit heeft een tijdsduur.
- 5 Elke beweging tussen twee punten in de ruimte kost tijd.
- 6 De mogelijkheid de ruimte te vullen, ruimte in te nemen, is beperkt.
- 7 De aardse ruimte (*terrestrial space*) (of het nu een boerderij, een stad, een land of de aarde als geheel is) is beperkt in zijn wezen.
- 8 Elke gegeven situatie is altijd geworteld in situaties uit het verleden.¹⁹²

Daarnaast benoemt Hägerstrand dat het leven vereist dat alle mensen als individuen zich onophoudelijk verhouden tot een set van entiteiten die uit hun omgeving voortkomen. Sommige elementen worden actief opgezocht, andere kunnen niet worden vermeden:

¹⁹⁰ Ionesco, *De koning sterft*, in verzamelbundel: Eugene Ionesco, *De kale zangeres – De les De Stoelen, De koning sterft*, Eugene Ionesco, vertaling uit het Frans, Amsterdam: International Theatre and Film Books, 1991, p. 137.

¹⁹¹ Scollon, R., Scollon, Suzie W., *Discourses in Place*, Routledge, Londen, 2003.

¹⁹² Hägerstrand in: Scollon, R., Scollon, Suzie W., *Discourses in Place*, Routledge, Londen, 2003, p. 13-14.

- 1 Andere individuen.
- 2 Ondeelbare objecten.
- 3 Deelbare materialen (lucht, water, mineralen, voedsелеlementen).
- 4 Technologie en andere institutionele domeinen.¹⁹³

De principes van Hägerstrand wijzen op de eindigheid en vergankelijkheid van een mensenleven. Geen schokkende nieuwe informatie, maar een duidelijke manier om de wereld in te delen. Zowel onze innerlijke als onze uiterlijke taal worden gevormd en bepaald door deze beperkingen. De aardse wereld, en dat het leven eindig is, is de context van elk verhaal. Dat is evident, maar het is voor een schrijver van belang om te bedenken hoe hij met dat gegeven wil omgaan.

Uiteraard kun je als schrijver met die beperkingen spelen en op papier een wereld scheppen waarin (een aantal van) deze beperkingen niet gelden. Maar ook die gedachte, de gedachte van de 'vlucht' weg van die beperkingen, wordt bepaald door het eerst aanwezig zijn van de beperking in de fysieke wereld om ons heen. Voor de personages die je schrijft, ben je de schepper van die beperkingen.

Een goed voorbeeld hiervan is bijvoorbeeld de wereld die J.K. Rowling heeft bedacht in *Harry Potter*. De wereld van het verhaal lijkt op die van ons, en voldoet in een aantal gevallen aan de principes van Hägerstrand. Maar daarnaast bestaat er in de boeken van Rowling een alternatieve, magische werkelijkheid, waarbinnen een aantal van deze basisprincipes zijn opgeheven. Mensen of levende wezens zijn in de wereld van *Harry Potter* deelbaar, en mensen (en andere levende entiteiten en objecten) kunnen zich bezighouden met meer dan één activiteit tegelijk.

Die magische wereld is afgeleid van de onze; zonder de wetten van onze eigen wereld kan J.K. Rowling zich geen wereld voorstellen waar die wetten niet gelden.

- | | |
|----------|--|
| Koning | Ze maakt de bedden op! Waar we in liggen, waar we in slapen, waar we in wakker worden. Heb je je wel gerealiseerd dat je iedere dag wakker wordt? Iedere dag wakker worden... Je komt iedere ochtend ter wereld. |
| Juliette | Ik boen het parket. Ik veeg, ik veeg. Er komt geen eind aan. |
| Koning | (verrukt) Er komt geen eind aan. ¹⁹⁴ |

De koning in *De koning sterft* weet dat hij zal sterven en ziet alles in dat licht. Hij denkt op abstract niveau aan de vergankelijkheid van alles. Juliette is veel meer in het hier en nu en ergert zich aan de dagelijkse klus van het parket vegen. De koning is blij dat er iets bestaat waar geen einde aan blijkt te komen; misschien kan de eindigheid van het leven toch opgeheven worden.

Dokter	Als koningen sterven, klampen ze zich vast aan de muren, de bomen, aan de fonteinen, aan de maan, Ze klampen zich vast...
Marguerite	En alles stort ineen.
Marie	Hij had zijn wereld goed georganiseerd. Hij had het jaar in vier seizoenen verdeeld. Hij heeft de bomen en de bloemen bedacht, de geuren en de kleuren. De bladeren vallen van de bomen, maar ze groeien weer aan.
Juliette	Heel slim gevonden. ¹⁹⁵

SCHRIJVEN

Bedenk aan wat voor soort wetten de wereld die je schrijft voldoet. Je kunt je bijvoorbeeld de volgende vragen stellen:

Is het eeuwige leven er mogelijk? Is er voor iedereen in deze wereld een taak en een rol die voorbestemd is? Bestaat er leven na de dood? Hoe bepaalt het leven in deze wereld nu, het leven in het mogelijke hiernamaals? Bestaat er een vorm van oorzaak en gevolg? Zijn er sociale klassen? Hoe wordt er aangekeken tegen bezit?

Als schrijver heb je de mogelijkheid al die vragen te onderzoeken en dat zal bepalend zijn voor het genre waarin je schrijft, hoe abstract of concreet je schrijft, welke stijl je kiest.¹⁹⁶

¹⁹³ Hägerstrand in: Scollon, R., Scollon, Suzie W., *Discourses in Place*, Routledge, Londen, 2003.

¹⁹⁴ Ionesco, *De koning sterft*, in verzamelbundel: Eugene Ionesco, *De kale zangeres – De les De Stoelen, De koning sterft*, Eugene Ionesco, vertaling uit het Frans, Amsterdam: International Theatre and Film Books, 1991, p. 51-52.

¹⁹⁵ Idem, p. 51-52.

¹⁹⁶ De mogelijkheden zijn natuurlijk gigantisch. De basisprincipes van Hägerstrand zijn nauwelijks beperkingen te noemen. Het is een illusie te denken dat je kunt beginnen bij het begin, en zeggen; dit is alles, meer is er niet, en daar ga ik een verhaal mee maken. Maar het kan helpen om de wereld van je verhaal eerst op een eenvoudige manier te bepalen aan de hand van een aantal beperkingen. Daarna kun je in de details je wereld steeds complexer maken.

Kort samengevat komt het erop neer dat onze taal en de informatie die we ermee kunnen overdragen wordt ingeperkt door de gegevens waaruit onze wereld nu eenmaal bestaat (bijvoorbeeld: de principes van Hägerstrand). Door de teksten die je gegenereerd hebt te onderwerpen aan vragen over deze basisprincipes, kun je voor jezelf beginnen de wereld van de tekst in kaart te brengen.

SCHRIJVEN

Neem de zinnen die je net hebt geschreven. Stel jezelf de volgende vragen;

- In welke periode speelt dit zich af? Heden, verleden, toekomst? Welke periode? (Jaren zestig vorige eeuw? Jaren '00? Een dichtbij of verre toekomst?)
- Welke zintuiglijke waarnemingen horen bij deze tekst, en welke zie ik al voor me, welke ruik/proef ik al maar heb ik nog niet in de tekst verwerkt?
- Is het geslacht van de spreker van belang, en zo ja; waarom?
- Is dit een tekst die dichtbij mijn eigen belevingswereld ligt, of ligt hij er ver van af?
- Zie je de situatie voor je? Welke stijl heeft de situatie? Kun je de stijl omschrijven aan de hand van een muziekstroming, een stroming in de kunst, in het theater, in de popcultuur?
- Wat is de culturele achtergrond van de tekst? Is het een west-Europees perspectief? (Dat is iets waar je je bewust van kunt zijn, zonder dat je er per se iets aan kunt veranderen.)
- Is dit een concrete of een abstracte situatie?
- Is het een realistische wereld, of is er sprake van absurdisme, surrealisme, magisch-realisme...

Probeer vervolgens op elk van deze gebieden in gedachten op je tekst te variëren. Verschuif de zinnen naar een ander tijdsbestek, maak de tekst abstracter, verander geslacht, stijl, cultuur (indien mogelijk) etc. Toets je idee aan deze vragen. Bekijk het, loop eromheen, probeer alles uit, in gedachten of op papier.

[Dag. Zomer. Notariskantoor.]

Hermile Lebel Zeker, zeker, zeker, ik kijk liever naar de vlucht van de vogels. We hoeven onszelf ook niets wijs te maken: van hier uit zie je bij gebrek aan vogels auto's en het winkelcentrum. Vroeger, toen ik aan de andere kant van het gebouw zat, had je vanuit mijn kantoor uitzicht op de snelweg. Dat was niet zo mooi als uitzicht op zee, maar ik had het verholpen door een plakkaat voor mijn raam te hangen: *Hermile Lebel*, notaris. Tijdens de spits was dat goede reclame. Sindsdien zit ik aan deze kant en heb zicht op het winkelcentrum. Een winkelcentrum is geen vogel. Vroeger zou ik gezegd hebben vogel. Uw moeder heeft me geleerd dat je vogel moet zeggen.¹⁹⁷

Bovenstaande tekst roept een aantal associaties en beelden bij mij op. De regieaanwijzing geeft weg dat het zomer is, en dat we in een kantoor zijn. Een combinatie van warmte met een officiële ruimte. 'Notariskantoor' klinkt voor mij ook als een benauwde ruimte. Hermile Lebel begint te spreken en beschrijft dat ze liever naar een vlucht vogels kijkt (natuur en ook: beweging, vrijheid), maar dat ze uitzicht heeft op een winkelcentrum en auto's (grauw, verkeer). Ze heeft eerder zelfs gewerkt achter een gedeeltelijk afgeplakt raam, dat uitkeek over een snelweg. Ten slotte benoemt ze dat ze vroeger het woord 'vogel' uitsprak als 'fogel', maar dat ze daarin is verbeterd door 'uw moeder'.

Aan de hand van deze tekst vermoed ik dat ik met iemand te maken heb die zich ingesloten voelt in de ruimte waar ze in is. Dat ze het contrast tussen natuur en een stedelijke omgeving ervaart en daar kennelijk last van heeft, en dat ze de taal van de plaats waar ze is niet helemaal perfect spreekt, of daarin lerende is.

¹⁹⁷ Wajdi Mouawad, *Branden (Incendies)*, Actes Sud, 2003, vert. Tom Kleijn, 2009, p. 2.

De tekst laat voor mij een contrast zien tussen vrijheid en het gevoel opgesloten te zijn. De spreekster komt over alsof ze ergens gefrustreerd over is, zonder dat ze dat ergens benoemt. Ook geeft de tekst een ontheemd gevoel; alsof de spreekster niet thuis is in haar eigen omgeving.

De zintuiglijke kleuring van de taal helpt op deze manier bij het sturen van de eerste indrukken en emoties van het publiek.

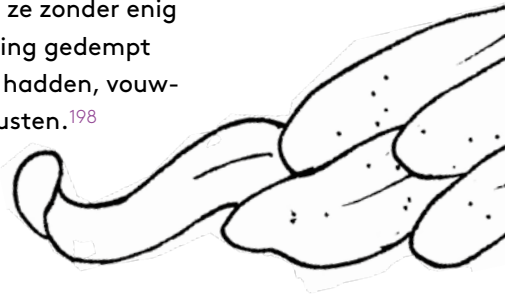
De film in je hoofd

Taal als beeld

Ik heb eerder laten zien hoe de taal kan werken als beeld aan de hand van de songtekst van Paul Simon. Het creëren van beelden met taal heeft veel te maken met het kiezen van de juiste woorden en het tegelijk genoeg overlaten aan de verbeelding van de lezer.

Kijk ook eens naar deze tekst:

Wanneer de herfst nadert raakt hun lichaam begroeid met een lange gouden vacht. Gouden in de zuiverste zin van het woord, zonder de geringste toevoeging van een andere tint. Hun goud komt deze wereld binnen als goud en bestaat in deze wereld als goud. Ze bevinden zich op de rand van hemel en aarde, doordrenkt van goud. Toen ik voor het eerst naar de Stad kwam – het was in het voorjaar – hadden de beesten een korte vacht in verschillende kleuren. Zwart en zandgrijs, wit en roodbruin. Sommige waren bont, met lichte en donkere vlekken. (...) Door de rust die ze uitstraalden maakten ze een peinzende indruk terwijl ze zonder enig geluid van het jonge gras aten, hun ademhaling gedempt als een ochtendnevel. Als ze genoeg gegeten hadden, vouwden ze hun poten onder zich om even uit te rusten.¹⁹⁸



Merk de volgende elementen op: deze tekst is beeldend omdat er kleuren worden beschreven, maar ook ademhaling en bewegingskwaliteit van de beesten. Er wordt gespeeld met abstractieniveau: niet alle woorden vallen onder hetzelfde niveau van specificatie. 'Beesten', 'de Stad', 'ze bevinden zich op de rand van hemel en aarde' zijn abstracte omschrijvingen. 'Een lange gouden vacht', 'zandgrijs', 'roodbruin' en 'ademhaling gedempt als een ochtendnevel' zijn veel specifiek. De combinatie van deze verschillende abstractieniveaus waarin de beesten worden beschreven, geven de tekst een unheimische sfeer.

Tegelijkertijd word je op een aantal punten aangesproken op een associatie met koeien/paarden ("vacht in verschillende kleuren, sommigen waren bont, een peinzende indruk waarmee ze gras aten, ochtendnevel.") Later in de tekst blijkt dat de dieren een hoorn hebben in het midden van hun kop, 'die minder aan een hoorn doet denken dan aan een gebroken bot'.¹⁹⁹

Je weet genoeg om je een voorstelling van de 'beesten' te kunnen maken, maar komt er nooit helemaal achter wat het precies voor dieren zijn. Dat draagt bij aan de mysterieuze, wat on aardse sfeer van de tekst.

SCHRIJVEN

Om te kunnen bepalen met wat voor soort tekst je te maken hebt, moet je als schrijver heel precies weten wat je wilt omschrijven. Daarna kun je besluiten welke informatie je wel en niet weggeeft aan je lezer. Als schrijver moet je het hele beeld voor je zien, zodat je bewust informatie weg kunt laten.

Onderzoek de zinnen die je tot nu toe geschreven hebt. Wat zie je zelf voor je aan beelden? Welke delen daarvan wil je omschrijven voor je publiek en welke laat je weg? Welk effect heeft het om bepaalde delen van het beeld te beschrijven of juist weg te laten?

¹⁹⁸ Murakami, H. vert. Op den Camp, M. en de Winter, M. *Hardboiled Wonderland en het einde van de wereld*, 2007, 4e druk, p. 18.

¹⁹⁹ Murakami, H., vert. Op den Camp, M. en de Winter, M. *Hardboiled Wonderland en het einde van de wereld*, 2007, 4e druk, p. 19.

Het lijf laten dansen

Taal als lichaam

Nu we een aantal eerste tests hebben gedaan om de context van de tekst te bepalen, kunnen we ons wat meer richten op de personen die spreken of de stemmen die we willen laten klinken.

SCHRIJVEN

Je gaat hierin verder met de tekst die je net geschreven hebt.

Ik vind het zelf een leuke oefening om te bedenken wat voor soort lichaamskwaliteit je tekst heeft. Dik, dun, lang of klein? Oud of jong? Man of vrouw of allebei? Zijn er beperkingen in het lichaam? Pijn? Zit het goed in zijn of haar vel, beweegt het soepel of hou-terig? Probeer in het lichaam van de tekst te kruipen. Beweeg de handen en voeten. Haal een hand door het haar, probeer de bewegingskwaliteit te voelen (sexy, traag, soepel, zwoel, afgemeten, meedogenloos), de lichaamstemperatuur. Is het een warme of een koude tekst? Dit is met name bepalend voor ritme en klank van je tekst.

Godverkenker
 jezus dingen
 ik ben wel al lang wakker
 ik kom van een feest
 na een feest
 na een feest
 het is al een keer dag geweest
 maar dat
 het is niet erg
 het is niet minder waar
 dat
 ik
 hier sta
 ook geen helderheid voorop
 hophop
 dat ook nu niet
 ik denk dat ik ga zeggen
 hé
 hé jij
 dat is natuurlijk
 als ik aan ga bellen

eerst even ademen
 ik bedoel
 ik sta hier – puur op wilskracht
 ook een beetje te tollen
 op mijn benen
 van deze deze locatie
 die ik aandoe
 nu ik iets aandoe²⁰⁰

Het meisje dat hier spreekt, is heel moe en waarschijnlijk dronken. Dat merk je niet alleen aan de informatie die ze geeft ('ik sta te tollen op mijn benen, ik kom van een feest na een feest'), maar ook door het ritme van haar woorden, de afgebrokkelde vorm van haar zinnen, door herhalingen en rijmen omdat ze dat zelf lollig vindt.

Merk ook op dat er wordt gesuggereerd dat ze staat te hijgen in het ritme van de taal;

**Hé, hé jij, dat is natuurlijk-, als ik aan ga bellen-,
 eerst even ademhalen.**

SCHRIJVEN

Iemand met rugpijn, iemand die geconstipeerd is, iemand die het koud heeft, iemand die moeite heeft met ademhalen, ervaart de gegeven context waarin de tekst wordt uitgesproken anders.

Bedenk je welke indrukken de omgeving op hem of haar maken. Daar heb je de locatie van je verhaal voor nodig. De tekst die je net schreef, waar vond die plaats? Past die locatie nog?

Is het er warm of koud? Smerig of schoon? En vooral: wat doet dat met de tekst?

Ik loop zo waai daar
 grond grijs industrie terrein
 stukken roest ijzer uit de bodem
 niet haken niet blijven haken
 ik waai zo daar de deur uit

²⁰⁰ Hannah van Wieringen, *Engst*, in Boekwerk no. 2, Platform Theaterauteurs, International Theatre & Film Books, Amsterdam, 2007, p. 1.

dat feest nog half om me heen
 en ik loop en ruk me weg
 zwik ik nog heel teatraal
 door die kuthakken
 en zwalk dan heel mooi dramatisch in mijn eentje de
 nacht in
 wapperende jaspanden
 filmsterrenlippenstift
 nou ja je had erbij moeten zijn²⁰¹

De taal laat het strompelen van het meisje bijna zien in de woorden. De schrijfster speelt in op de associatie die iedereen heeft bij stukken ijzer die uitsteken; eraan blijven haken, jezelf openhalen. De verwijzingen naar wind, wapperende jaspanden en zwickende hakken maken dat ik de spreekster van de tekst voor me zie. Haar taal zwabbert met haar mee. Vorm en inhoud vallen samen op zo'n manier dat de tekst zelf een bewegend object wordt; een grijs, koud, nat, waaierig gebied met een fladderig personage dat uitstekende stukken ijzer ontwijkt. De taal als beeld én als lichaam.

SCHRIJVEN

Nog wat verder door op het lichaam dat de tekst spreekt:

Is het een gebocheld lichaam dat spreekt? Of een topmodel? Is het fysiek afhankelijk van anderen? En wat gebeurt er met de taal die het uit onder invloed daarvan? Is er sprake van onderdanigheid, afwachting, berusting, of van autonomie, daadkracht, overtuiging? Is het lichaam oud of jong? Seksueel gefrustreerd? Ontspannen? Zenuwachtig?

Let op: beschrijf je wat er gebeurt, of komt de taal uit de handeling voort? Wanneer je beschrijft, werk je eigenlijk vanuit het visuele: je observeert van buitenaf. Wanneer de taal voortkomt uit vallen, vastgrijpen: dan wordt het een meer lichamelijke taal. Alsof je handen en benen konden praten.

Koning

Misschien ben ik gegroeid! Ik heb slecht
 geslapen, die krakende aarde, die krimpende
 grenzen, dat balkende vee, die loeiende sire-
 nes, er is echt te veel lawaai. Ik moet toch
 eens orde op zaken stellen. We proberen er
 iets aan te doen. Au! Mijn ribben!²⁰²

De koning ervaart zijn omgeving als vervelend; teveel lawaai. Dat komt omdat hij pijn heeft en zijn lichaam aftakelt. In *De koning sterft* staat het aftakelen van de wereld in dit geval letterlijk symbool voor het sterven van de koning; omdat hij sterft, brokkelt ook zijn koninkrijk af. Omgeving en lichaam passen zich hier aan elkaar aan.

Let op: je hoeft hier dus nog niets te weten over het karakter van je personages, of over het verhaal dat je vertelt (hoewel dat nu wel in rap tempo een kleur begint te krijgen). Je werkt alleen nog maar met de taal die je al hebt liggen, en die stop je even in verschillende lichamen, ruimtes, omgevingen, om te luisteren hoe ze dan klinkt. Op deze manier bepaal je de context, de wereld waarin je tekst zich verder zal afspelen. Je creëert sfeer en bepaalt het perspectief van waaruit je vertelt.

Scherpstellen

Taal als camerastandpunt

De Scollons beschrijven vijf eigenschappen van de fysieke ruimtes waarin mensen elkaar kunnen ontmoeten:

- 1 Visuele ruimte.
- 2 Auditieve ruimte (alles wat binnen het gehoor ligt).
- 3 Olfactorele ruimte (alles wat we kunnen ruiken).
- 4 Thermale ruimte (de temperatuur van de ruimte).
- 5 Tactiele ruimte (alles wat we kunnen aanraken).

Door ook de andere zintuiglijke waarnemingen als ‘fysieke ruimten’ te beschrijven, geven de Scollons een heel beeldende omschrijving van de menselijke waarneming, die voor schrijvers een interessant perspectief biedt. We vergeten vaak dat ook geur, temperatuur en tastzin van belang zijn voor de beleving van een gegeven situatie. En door deze zintuiglijke waarneming als ‘ruimte’ voor te stellen, wordt het een concreet gegeven waar je de mensen in je tekst mee in aanraking kunt laten komen. ‘De ruimte van de geur’ en ‘de ruimte van het geluid’.

²⁰¹ Hannah van Wieringen, *Engst* in Boekwerk no. 2, Platform Theaterauteurs, International Theatre & Film Books, Amsterdam, 2007, p. 2.

²⁰² Ionesco, *De koning sterft*, in: verzamelbundel: Eugene Ionesco, *De kale zangeres – De les De Stoelen, De koning sterft*, vertaling uit het Frans, Amsterdam: International Theatre and Film Books, 1991, p. 51-52.

SCHRIJVEN

Beschrijf de gegeven situatie uit je tekst eens alleen aan de hand van geuren. Doe hetzelfde voor temperatuur, geluid, dat wat aan te raken valt. Wat gebeurt er in je tekst? Welke zintuigen hebben welk effect? Wat gebeurt er met het perspectief van waaruit de tekst beleefd wordt? Heeft observeren (passief) een ander effect dan aanraken (actief)?

In deze kaalslag wil ik je niet vinden.
 Niet nu de rijp al op mijn lippen staat.
 Dit vel van craqueluren is gebarsten.
 Nu wil ik je niet vinden. Deze kou
 is alomvattend, maar ik koester je.
 Mijn stem, mijn lier en jouw herinnering.
 Nu ik van binnen wit geworden ben, worden kristallen van
 mijn tong geworpen.
 Ijsbloemen blijven hangen in de lucht.
 Mijn voeten die in stilte blijven rennen,
 en geen geluid. Alles is dichtgevroren.
 Enkel dode narcissen. Geur van sterren.
 Langzaam kijk ik omlaag, zie ik mijn voeten
 niet meer. Ze zijn volledig weggezakt
 onder de grond, die zachter is geworden,
 zoals koude gelei.²⁰³

Bovenstaande tekst is een fragment uit 'Geen lied' van Ramsey Nasr. Dat lijkt op het eerste gezicht een hermetisch gedicht, maar het vertelt het verhaal van Orpheus, die Eurydice uit de Hades terug wil halen. Ramsey Nasr laat hem door kou, hitte, honger en dorst een helse weg afleggen, naar de kern van het lichaam van Eurydice, tot hij eindigt in haar ogen. Daar aangekomen moet hij constateren dat ze hem niet zal volgen; hij heeft haar voortijdig aangekeken. Orpheus verlaat de onderwereld en zweert nooit meer een lied te zingen, nu hij Eurydice kwijtgeraakt is.

In plaats van dit verhaal letterlijk, woord voor woord te vertellen, laat Nasr in een lied de zintuiglijke ervaring van de reis zelf tot leven komen voor het publiek. Bovenstaande tekst roept *beelden* op van een bevroren vlakte waarover hij rent, tot de grond zachter wordt en hij met zijn voeten in koude klei staat. Het *camerastandpunt* van deze tekst is de blik van Orpheus.

Alsof je hem zelf bent, loop je over de vlakke en kijk je in de laatste regel neer op je eigen voeten. Als *lichaam* werkt bovenstaand voorbeeld minder goed; de tekst beschrijft een lichamelijke toestand, eerder dan dat ze zelf lijfelijk aandoet.

Het verdriet van Orpheus, zijn angst en volharding die omslaan in wanhoop, worden voelbaar in de tekst, zonder dat deze emoties letterlijk worden benoemd. De zintuiglijke verwijzingen, de cadans van de tekst en de poëzie zorgen daarvoor, zonder dat de taal op informatief niveau direct vertelt wat er gebeurt. De tekst wordt een ervaring die met het publiek gedeeld kan worden in plaats van een verhaal dat droog verteld wordt.

SCHRIJVEN

Probeer je tekst te lezen op perspectieven; vanuit welk camerastandpunt bekijk je de wereld? Welke delen van de wereld die je aan het scheppen bent zijn nog onderbelicht? Is het eigenlijk dag of nacht in je tekst? Welke rol speelt het licht en hoe ver kunnen je personages kijken?

Wat is het camerastandpunt van waaruit we naar de wereld kijken? Zie je de wereld vanaf de grond of vanuit de lucht?

In *Engst* van Hanna van Wieringen heb je als publiek bijvoorbeeld geen overzicht; je struikelt met haar mee over dat industrieterrein en hebt nog geen idee waar je heen gaat. Je kunt net zo ver kijken als zij en weet niet waar de wandeling heen gaat. De omgeving van de situatie is erg bepalend voor de zintuiglijke indrukken die je personages zullen hebben. Dat is van invloed op de klank van de taal die ze uiten.

SCHRIJVEN

Welke zintuiglijke indrukken hebben de mensen in de tekst, of heeft de spreker ervan? Neem de dialoog die je net hebt geschreven, en verplaats hem eens naar een andere locatie. Gebruik hitte, kou, stank, parfum, textuur van de grond, kleding van de personages etc. in je tekst; kleur hem ermee.

Denk ook aan een stedelijke of een landelijke omgeving. Uitgestrektheid of dichtbevolktheid. Woestijnzand, water, moeras, gebergte. Een stedelijke omgeving roept vaak een veel modernere wereld op; is je tekst modern?

Nu kom je in een gebied dat al intuïtiever is; je hebt vast bepaalde associaties bij zandvlaktes, eiken- of palmbomen, ruw of vlak terrein, veel of weinig licht. Je voelt waarschijnlijk zelf aan welke omgeving welk effect op de gegeven situatie in de tekst heeft. Speel daar mee.

SCHRIJVEN

Kun je de stemmen die je hebt laten spreken tegen de fysieke beperkingen van de ruimte op laten botsen? Kun je de stemmen voort laten komen uit het lichaam dat je net hebt verzonnen? Kun je eventuele pijn, beperkingen, behoeftes verwerken in de klank van de taal?

Komt er ene naar mij. What do you prefer?

Ik dacht 'Huh!?'

En ik zeg: What do I prefer?

Yeah what do you prefer? Long sleeves or short ones?

(...)

En ik zeg: 'It's hot, short ones please.'

Direct trekt één van de mannen mijne kop met twee handen onder mijn kin naar achter zodat die armen strak komen te staan boven dat tafelblad en een andere slaat m'n armen d'r af.

(...)

Op de moment zelve blijft ge zitten en ge verroert niet.

(...)

Maar uw lichaam maakt bakken endorfine aan in zo'n situatie.

(...)

Er komt een soort verdoving over U.

Alles valt stil.

Ge zijt wakker hoor maar niks dringt tot U door.

Ge zit daar.

Alleen.

Met uwen adem.

En ge hoort en ziet alles nog.

De vliegen die op uw armen komen zitten.²⁰⁴

In bovenstaande tekst van Peter de Graef wordt niet alleen de ervaring van pijn beschreven en invoelbaar gemaakt in de taal, maar er wordt ook met perspectief gespeeld. De eerste paar zinnen van de tekst geven in niets weg wat er elk moment voor vreselijks kan gaan gebeuren. Door de beschrijving van de man met het hakmes of de bijl (merk op hoe het wapen nooit omschreven wordt!) tot op het laatst weg te laten, komt de klap die de armen afhakt voor het publiek net zo onverwacht als voor het personage.

SCHRIJVEN

Welk verhaal begint te ontstaan, nu je de stemmen een context begint te geven? Vind je wat er nu aan de oppervlakte komt over deze mensen interessant? En kun je ze misschien beter op een andere locatie kwijt, of in een ander lichaam?

Schrijf alle ideeën op die deze oefeningen oproepen. Ook alles dat niet relevant lijkt te zijn. Gebruik alles. Je bent een wereld van taal aan het schetsen en je onderzoekt hoe die wereld eruit ziet.

Later kun je alles weer weggooien; dit is de eerste fase van het schrijven. Je bent gewoon bezig dat vel wat minder leeg te maken. Zodra je de stem van je personage gevonden hebt; het gehaper en gestamel van het meisje uit 'Engst', of weet in welk lichaam de taal huist; het stervende lichaam van de koning (Ionesco), of de locatie van je verhaal voor je ziet; de kantoor-kamer van de notaris in *Branden*, kun je verder denken.

SCHRIJVEN

Welke situaties zijn mogelijk op deze plek, met deze stem, met dit lichaam? Welke beelden zie je nog meer voor je? Zit er muzikaliteit in de taal en welke ritmes en klanken wil je herhalen? Kun je versnellen of vertragen, in taal, in handeling, in de manier waarop het personage de situatie beleeft? Welke zintuiglijke indrukken zijn er nog meer op deze plek, vanuit welk perspectief kan ik dit gegeven nog meer bekijken?

Wat komt al in je op zonder dat je hier bewust over nadenkt?

En dan: wat kan er allemaal mis gaan? Wat kan er elk moment om de hoek komen fietsen of uit de lucht komen vallen...

Wat ik hier heb geprobeerd te laten zien, is wat taal als beeld, lichaam en camerastandpunt kan betekenen voor je tekst. Bedenk welk beeld je wilt oproepen, welk lichaam je in de tekst tot leven brengt en vanuit welk perspectief de wereld omschreven wordt. Toets je tekst steeds aan de keuzes die je daarin maakt en probeer verschillende zintuiglijke indrukken uit om te kijken wat het beste past bij de tekst die je hebt gegenereerd.

1.2 Perspectieven combineren

De ontmoeting

Het tweede onderdeel van het geheel van onze communicatiesystemen dat de Scollons beschrijven, is het systeem van interactie of 'the interaction order'. Kortom: de mensen of stemmen die je hebt gecreëerd, kunnen andere mensen tegenkomen.

*We live our lives within elaborate socially constructed worlds of discourse and social interaction.*²⁰⁵

Deze uitspraak is van Goffman. Hij suggereert dat we de wereld altijd alleen kunnen begrijpen in de context van het verhaal²⁰⁶ dat we kennen over die wereld. Een verhaal dat in sociale situaties is geconstrueerd. Om daar bewust rekening mee te houden in deze fase van het schrijven gaat misschien wat ver, maar je zou je kunnen voorstellen dat je personages zich, behalve in auditieve en tactiele ruimtes, ook in sociale ruimtes kunnen begeven.

Goffman beschreef elf manieren waarop mensen met elkaar in contact kunnen komen, beginnend bij het contact tussen twee individuen en eindigend met dat tussen grote groepen.

- 1 *Singles* – één persoon die op zichzelf is in een sociale ruimte.
- 2 *Withs* – twee of meer mensen die als 'samen horend' begrepen kunnen worden, met elkaar als belangrijkste aandachtspunt.
- 3 *Files and processions* – groepen die samen voortbewegen, meer of minder strak geformeerd, zoals militaire parades of groepen toeristen.
- 4 *Queues* – groepen mensen, die elkaar meestal niet kennen, die hun activiteiten coördineren zodat ze kunnen aankomen bij een bepaald transactiepunt, in een bepaalde sequentie (een rij voor een kassa bijvoorbeeld).

- 5 *Contacts* – de vluchtige sociale interacties die worden gecreëerd door blikken van wederzijdse herkenning, maar die niet verder worden ontwikkeld in meer ontwikkelde vormen van sociale interactie zoals de ‘with’ of de ‘service encounter’.
- 6 *Service encounters* – de sociale organisatie die ontstaat wanneer we een bepaalde service verlenen of ontvangen, zoals het kopen van een kop koffie aan de bar van een koffiewinkel, of het uitwisselen van een bus-ticket wanneer we de bus instappen. (Deze voorbeelden zijn uiteraard bepaald door de Noord-Amerikaanse cultuur van de auteurs)
- 7 *Conversational encounters* – een ‘with’ met als belangrijkste aandachtspunt het creëren en onderhouden van een vorm van conversatie in een relatief kleine groep mensen.
- 8 *Meetings* – meer strak georganiseerde bijeenkomsten die meestal een uitgesproken doel hebben, een goedgekeurd (uitgekozen, specifiek) aantal deelnemers, relatief duidelijke start- en eindpunten, en meestal een voorzitter of organisator.
- 9 *People-processing encounters* – (anderen hebben de term *gatekeeping-encounters* gebruikt) sociale interacties die gepolariseerd zijn in zij die een bepaalde macht hebben om de specifieke uitkomsten van de gegeven situatie te bepalen en anderen die meestal een bepaalde rekenschap voor zichzelf af moeten leggen. In normale bewoordingen: een sollicitatiegesprek is een voorbeeld van zo’n ontmoeting, of een arrestatie.
- 10 *Platform events* – iemand, of een kleine groep mensen, treedt op voor andere mensen die toekijken, op een verhoogd podium of bijvoorbeeld in een kring van mensen. Dit wordt ook wel een ‘watch’ genoemd.
- 11 *Celebrative occasions* – sociale interacties die aan een strak ritueel voldoen, zoals bruiloften en prijsuitreikingen, waarbij de handelingen van alle deelnemers gestuurd worden door scripts voor gedrag.²⁰⁷

²⁰⁵ Scollon, R., Scollon, Suzie W., *Discourses in Place*, Routledge, Londen, 2003, p.1.

²⁰⁶ Goffman noemt het geen verhaal, maar ‘discours’. Hij verwijst hiermee onder andere naar Foucaults theorie over discours. Mijn manier van schrijven past daarbinnen, en probeert ermee te spelen.

²⁰⁷ Scollon, R., Scollon, Suzie W., *Discourses in Place*, Routledge, Londen, 2003, p.61.

Uiteraard is deze lijst onvolledig en erg toegepast op een Noord-Amerikaanse samenleving. Je zou bijvoorbeeld ook een term kunnen bedenken voor grote groepen mensen die elkaar niet kennen, die allemaal naar hetzelfde popconcert kijken. Of mensen die niet bij elkaar horen, die tijdelijk samenkomen, bijvoorbeeld wanneer er een ongeluk gebeurt, of iets onverwachts waar iedereen in de omgeving kort op reageert.

Gek aan deze lijst van Goffman is, dat ze alleen beschrijft hoeveel mensen er in de gegeven ruimte aanwezig zijn, en de mogelijke functie van hun samenkomst. Goffman slaat gegevens als conventie, sociale samenstelling, machtsverhoudingen en relationele verbanden helemaal over. In het theater schrijf je vaak juist vanuit die specifieke sociale situatie; je bent namelijk bezig met conflict en hoe dat juist ontstaat door dit soort intermenselijke verhoudingen. Maar door dat deel over te slaan, krijg je een abstractere, meer beeldende blik op je tekst.

Eerst schrijf je gewoon waar je zin in hebt. Vervolgens kies je op een kunstmatige manier eerst hoeveel mensen spreken, in welke ruimte ze zich bevinden en hoe warm of koud het daar bijvoorbeeld is. Daarna kun je altijd nog nadenken over sociale verhoudingen. Maar het is spannend om te zien welke situatie al ontstaat, nog voor je daar over nagedacht hebt.

SCHRIJVEN

Keer terug naar de tekst die je hebt geschreven. Welke mensen bevinden zich in de tekst? Kunnen ze andere mensen ontmoeten? Vindt er in de tekst al een ontmoeting plaats? Probeer twee stemmen te destilleren die met elkaar in gesprek gaan.

SCHRIJVEN

Zet één van de twee stemmen uit de vorige oefening tegenover een heel grote groep. Laat hem of haar de groep toespreken. Zorg dat de eenzame spreker bijval krijgt van andere sprekers en maak er een dialoog van tussen twee spreekkoren.

Sta hier al bijna een uur. Ik anderhalf. Nu hebben ze de politiepsycholoog erbij gehaald en de hele omgeving afgezet. Zoekt hij uitgerekend het viaduct over de snelweg uit. Uitgerekend het viaduct over de snelweg, uitgerekend in de spits. Midden in de spits. Begrijp jij dat nou, begrijp jij dat nou. 't Is een zij. 't Is een hij. Ik kom te laat, ik ben heel veel te laat, ik kan meteen weer omkeren en naar huis rijden, mijn baas zal wel denken dat ik fantaseer. Een getikt wijf, een supergetikt wijf, hoe is die daar überhaupt boven geraakt. 't Is een hij. Hij laat de zieleknijper niet dichter dan vijf of zes meter in de buurt komen. Geef haar eens ongelijk. 't Is een hij. Kijk toch eens om je heen man, dat zijn toch, echt minstens, uit drie richtingen, kilometerslang, zelfs als in iedere auto maar één iemand zit, maakt dat samen, ik zeg het je, zeker negenduizend mensen, die vanwege die zieke gek hun hele dag verkloot zien worden. Ik kom er nooit meer. Kan je vergeten. Kan je echt allemaal vergeten. En ik denk nog, rij eens een keer lekker over een verkeersweg, eerlijk, denk ik nog, en doemt opeens die hemelvaart voor me op, nou ja, ben ik al laat, en dan nog deze zoi. Als ze nou eindelijk maar eens zou springen. 't Is een hij. [...]

Dat zie ik toch aan hem. Die wil toch helemaal niet dood. Als 'ie nog langer wacht, ga ik er naar toe, en sla ik hem eigenhandig de schedel in. Dan heeft 'ie wat 'ie wil. Dit kan nog uren duren. Uren.²⁰⁸

SCHRIJVEN

Ga terug naar de eerste twee stemmen waartussen je een dialoog geschreven hebt. Voeg een stem toe die buiten het gesprek staat, maar wel tussen de twee anderen door spreekt. Kijk of je deze stem in ritme en klank kunt laten afwijken van de eerste twee. Je kunt in eerste instantie willekeurige zinnen tussen die van de andere twee door schrijven. Daarna kun je kijken welk effect dat heeft voor je dialoog, en de tekst op effect herschrijven.²⁰⁹

²⁰⁸ Dea Loher, *Onschuld*, vert. Liet Lenshoek, Amsterdam, International Theatre & Film Books; Rotterdam; Ro Theater, cop. 2007–119 p.; 20 cm.–Vert. van: *Unschuld*.–Frankfurt am Main, 2003, p. 98.

²⁰⁹ Rick Steggerda en Marjolijn van den Berg geven in hun hoofdstukken nog veel meer van dit soort schrijfoefeningen, zie p. 57 en 128.

Interessant om te onderzoeken is, welk ritme van interruptie welke karaktereigenschappen naar boven laat komen, zonder dat je dat van tevoren gekozen hebt. Wat is dat voor type, dat overal lukraak tussendoor spreekt?

SCHRIJVEN

Maak van het gesprek een vergadering, of de voorbereiding op een vergadering.

Verander daarvoor wat nodig is om je tekst naar die situatie te transformeren.

Wat gebeurt er met de tekst? Wat is de functie ervan? Wie spreekt hem uit?

Wat als de tekst een speech moet zijn?

Een wanhoopskreet?

Een informatieve boodschap?

Een recept?

De taal verandert wanneer de functie van de tekst verandert. Kijk eens of je de omstandigheden van de omgeving; natuur, geur, temperatuur, intact kunt laten en alleen de functie van de tekst kunt aanpassen.

SCHRIJVEN

Kun je een tekst schrijven voor een groep mensen die voor een podium staan te wachten tot het concert van hun favoriete band begint?

Kun je dezelfde tekst verplaatsen naar een rij voor het stemlokaal?

Wat moet je aanpassen om de tekst te laten werken?

Onderzoek op deze manier wat je probeert te vertellen. Wat gebeurt er met het perspectief nu 'anderen' zich ermee gaan bemoeien? Kun je de verschillende stemmen in je tekst met elkaar in contrast of conflict brengen? Onderzoek in welke context deze stemmen het best tot hun recht komen. Is het gesprek bedoeld voor een privéaangelegenheid, of zou een publiek beter bij de situatie passen? Wordt het daar spannender van?

De schrijfoefeningen die ik hier geef, zijn bedoeld om langzamerhand, terwijl je de taal steeds opnieuw laat klinken, erachter te komen waar de tekst over gaat.

Dit is een beginfase in het schrijfproces. Er is ook een fase waarin je je kunt bedenken wat je thema's zijn, of je een lineair verhaal wilt vertellen of niet. Je begint nu heel abstract, en op deze manier maak je je tekst steeds concreter, naar eigen smaak.

Deze methode is niet per se bedoeld om een abstracte performancetekst te creëren. Het is slechts een manier van werken die vertrekt vanuit de taal als beeld, als lichaam of camerastandpunt; je gebruikt de tekst zelf eerst als materiaal, in plaats van vanuit een plot te denken. Het slaat de anekdote in eerste instantie over, wat de schrijver meer vrijheid kan geven in het scheppen van een eigen wereld van taal.

SCHRIJVEN

Wanneer je aan de hand van deze oefeningen een aantal teksten hebt geschreven, kun je bekijken op welke manier ze zich tot elkaar verhouden. Denk eens na over een manier om je teksten te structureren aan de hand van beelden, in plaats van de anekdotische lijn. Kies bijvoorbeeld twee lichte beelden en plaats daar een donker beeld tussen. Denk na over de scènes of paragrafen die je hebt geschreven in de vorm van een beeld, lichamelijke of camerastandpunt, en 'monteer' je tekst alsof het een film is. Welke verhaallijn ontstaat nu je deze beelden in deze volgorde achter elkaar hebt gezet? Kun je de anekdotische lijn van je tekst laten ontstaan nádat je de geschetste beelden gemonteerd hebt? Heb je een anekdotische lijn nodig?

Zoals ik eerder in het hoofdstuk onderzocht hoe je een stuk tekst betekenis kunt geven nadat je hem geschreven hebt, heb ik hier geprobeerd te laten zien hoe je een sociale situatie kunt scheppen zonder daar van tevoren beslissingen over te nemen. Naast de zintuiglijke 'ruimte' waarin de mensen in je tekst zich begeven, vinden ze elkaar ook in verschillende sociale ruimtes. Die worden onder andere bepaald door het aantal mensen in de ruimte en de gegeven situatie.

Door daar eerst mee te spelen, zonder nog te weten wat de sociale verhoudingen tussen deze mensen zijn, kun je ontdekken welke situatie het beste bij je tekst past.

Je kunt binnen het materiaal dat je hebt gevonden op zoek gaan naar verschillende stemmen die spreken. Je kunt ze met elkaar in contact brengen in verschillende sociale samenstellingen. Zo kun je de stemmen met elkaar laten botsen, ze verdelen over grote groepen of individuen. Je kunt daarmee spelen zonder nog te weten wie je personages zijn, of wat hun onderlinge verhoudingen zijn.

Verschillende stemmen voor verschillende gedachten

Introductie in de interactionele sociolinguïstiek

Eerst is er tekst, daarna ga je op zoek naar de betekenis van die tekst, en pas je hem aan. Je kunt dat doen voor een tekst voor één persoon, maar ook voor dialogen. Ik heb geprobeerd te onderzoeken op welke manier stemmen van mensen samen kunnen klinken, en wat de betekenis daarvan kan zijn. Vanaf hier gaat het meer over de klank van de taal dan over de beeldende kracht ervan. Ook klank, ritme en stilte zijn van invloed op het perspectief van waaruit de tekst de gegeven situatie weergeeft.

Ik was op zoek naar een onderzoeksgebied dat de taal als object benadert, zelfs in een sociale context. Daarom kwam ik uit bij de sociolinguïstiek en specifiek het boek *Introducing Sociolinguistics* van Rajend Mesthrie, Joan Swann e.a.

De interactionele sociolinguïstiek onderzoekt grofweg verschillende groepen mensen (*speech-communities*) en de manier waarop ze met elkaar praten. Dat is een verschrikkelijk groot veld, omdat er, logischerwijs, enorme hoeveelheden *speech communities* bestaan, die elkaar ook nog eens overlappen. Daarnaast kan op elk mogelijk gespreksonderwerp onderzocht worden. Voorbeeld: 'Hoe wordt gesproken over geldzaken binnen de *speech community* van Ierse boeren uit dorp X, in vergelijking met dorp Y.' Omdat dat veld veel te groot is, wil ik twee voorbeelden geven die toe te passen zijn op het schrijven.

Stilte

Het eerste voorbeeld uit *Introducing Sociolinguistics* dat ik wil aanhalen, gaat over conversatiestijlen. In dit geval over de manier waarop Finnen in hun taal gebruikmaken van stiltes. Daarbij is het belangrijk te vermelden dat de stilte in dit geval niet alleen als een afwezigheid van taal gezien wordt, maar als een manier van communiceren, tegelijk met het spreken.²¹⁰ Lehtonen en Sajavaara, twee Finse sociolinguïsten, benoemen de lange stiltes die de Finnen gebruiken binnen een conversatie. Daarbij geven ze aan dat deze lange stiltes 'korter' zijn wanneer Finnen tegen vreemden spreken en dat deze stiltes langer lijken te worden naarmate de gesprekspartners meer met elkaar vertrouwd zijn. In dit geval zegt dus ook het gebruik van stiltes iets over de verhoudingen tussen gesprekspartners.

SCHRIJVEN

Probeer wanneer je een dialoog schrijft eens te experimenteren met de lengte van de stiltes in de tekst, en de momenten waarop het stil is. Hoe werkt dat in het Nederlands? Probeer eens uit wat er gebeurt wanneer je vrij artificieel stiltes inbouwt, bijvoorbeeld steeds precies om de drie zinnen, en lees je dialoog daarna eens terug. Wat levert dat op? Kun je deze artificiële vorm herschrijven op zo'n manier dat de stiltes daadwerkelijk betekenis krijgen binnen dit gesprek?

Wat zegt de vorm van het gesprek over de inhoud van de conversatie? Welke gedachten horen bij de belevingswereld van deze personages?

[Rural sounds. Sheep, bird, cow, cock, severally,
then together.

Silence.

Mrs Rooney advances along country road towards railway
station. Sound of her dragging feet.

Music faint from house by way.

"Death and the Maiden".²¹¹

The steps slow down, stop.]

Mrs. Rooney Poor woman. All alone in that ruinous old
house. (Music louder. Silence but for music
playing. The steps resume. Music dies. Mrs
Rooney murmurs melody. Her murmur dies.
Sound of approaching cartwheels. The cart
stops. The steps slow down, stop.)
Is that you Christy?

Christy It is, Ma'am.

Mrs Rooney I thought the hinny was familiar. How is your
poor wife?

Christy No better, Ma'am.

Mrs Rooney Your daughter then?

Christy No worse, Ma'am.
(silence.)

²¹⁰ Mesthrie, R., Swann, J., et al., *Introducing Sociolinguistics*, Edinburgh University Press, 2000, p. 186.

²¹¹ Dit is een compositie van Schubert.



Mrs Rooney Why do you halt?
 (pause)
 But why do I halt?
 (silence).²¹²

Onderbreken, aanvullen en tegelijkertijd spreken

Een ander voorbeeld van een onderzoek naar conversatiestijlen, is het onderzoek van Jennifer Coates naar de gesprekstijl van drie Britse vriendinnen. Ze analyseerde meerdere conversaties tussen de drie vrouwen, specifiek op het *moment* waarop de sprekers elkaar *onderbraken*. Er was niet zozeer sprake van 'voor je beurt spreken', als wel van een complete overlap van elkaars zinnen. Op die manier liep 'de beurt om te spreken' vloeiend over van de ene naar de andere vrouw. Ze vullen elkaar aan op zo'n manier, dat het soms lijkt alsof er maar één persoon aan het woord is.

(A, C, D and E are discussing child abuse)

C *I mean in order to accept that idea you're*

{	C <i>having to.</i>]	<i>completely view of your</i>
	E <i>mmh. Completely review your</i>		
	D <i>yes</i>		

{	C <i>change</i>]	<i>= = that's right</i>	
	E <i>husband</i>			<i>=</i>
	B <i>=</i>			<i>= yes</i>
	A <i>yeah mhm</i>			

(Coates, 1994:182)²¹³

Dit is een transcriptie van een klein deel van het gesprek dat de vrouwen voerden. '{' betekent dat de sprekers binnen deze haken gezien moeten worden als een samengevoegde groep sprekers (C, E en D en later C, E, B en A), en geeft aan dat de bijdragen van deze sprekers gelezen moeten worden als een samen geconstrueerde 'beurt om te spreken': ze wachten hun beurt niet af, maar spreken gelijktijdig.

[] geven begin en einde aan van elkaar overlappende sprekers = geeft aan dat er geen waarneembare pauze is tussen de ene spreker die stopt met spreken en een andere die begint.

SCHRIJVEN

Als je de tekst die je aan het schrijven bent als een partituur zou moeten zien, en je zou het schema van stemmen, wanneer ze spreken en wanneer ze zwijgen, als bladmuziek moeten noteren, hoe zou die bladmuziek er dan uitzien? En als die stemmen straks lichamen krijgen, met welke energie bewegen ze dan? Met welke energie spreken ze en wat is het ritme van hun gesprekken? Wat is de choreografie van de stemmen?

In dit voorbeeld maakt E de uitspraak van C af, C overlapt de aanvulling van E, haar woorden echoënd, A, B en D geven ondersteunende 'minimale responses'. Coates ziet dit als een zeer coöperatieve manier van spreken en geeft aan dat deze gebruikelijker is onder vrouwelijke sprekers.²¹⁴ In dit voorbeeld zou het ook kunnen dat de vrouwen het onderwerp (child abuse) lastig vinden om over te spreken. Ze tasten het onderwerp samen af en vullen elkaars zinnen aan.

Drie personages samen één tekst laten spreken is in principe geen nieuwe schrijfstrategie. Waar het mij om gaat, zijn de onderlinge relaties die zo'n conversatie blootlegt. Het kan bijvoorbeeld de eendracht binnen een groep mensen laten zien. Dat heb je er nog niet bewust in geschreven, maar dat kan het effect zijn dat je teweeg brengt door alle stemmen tegelijk te laten klinken.

SCHRIJVEN

Probeer eens te spelen met de onderlinge verhoudingen tussen je personages door te werken met het afmaken van elkaars zinnen, en het aanvullen/herhalen van elkaars tekst. Wat gebeurt er wanneer één van de personages stopt met het kopiëren van de spreekstijl van de anderen? Wat gebeurt er wanneer je een groep mannen op deze manier laat spreken? En een groep vrouwen? Een gemengde groep?

Verander eerst kunstmatig de vorm van het gesprek, en kijk daarna welk effect dat heeft op de inhoud ervan.

Kun je deze vorm van communicatie inzetten voor de inhoud van de boodschap van je tekst?

²¹² Samuel Beckett, *All that fall in: The complete dramatic works*, Faber and Faber limited, Bloomsbury House, Londen, ed. 2006, p. 172.

²¹³ R. Mesthrie, J. Swann, et.al., *Introducing Sociolinguistics*, Edinburgh University Press, 2000, p. 199.

²¹⁴ R. Mesthrie, J. Swann, et.al., *Introducing Sociolinguistics*, Edinburgh University Press, 2000 p. 199.

In bovenstaande voorbeelden wordt duidelijk hoe sociale verhoudingen in een tekst getoond kunnen worden door de variatie in taal, ritme, woordkeus. Variatie in de vorm van de taal zorgt voor (impliciete) communicatie, nog los van de inhoud.²¹⁵

Verschillende stemmen binnen één individu

Vanaf hier komen we steeds dichterbij de huid van de spreker van de tekst. Na dit deel ga ik verder met het werken met innerlijke taal. In deze paragraaf geef ik een aantal voorbeelden van teksten waarbij één spreker meerdere stemmen in zich draagt. Ook hier zijn onderzoeken uit de sociolinguïstiek mijn inspiratiebron geweest.

Het eerste voorbeeld gaat over een onderzoek naar het taalgebruik van hoogwaardigheidsbekleders op Samoa. Binnen deze *speech community* wordt het gebruik van eerbiedige termen geassocieerd met formele of publieke gelegenheden (net als in een Westerse cultuur). Het viel de onderzoekers echter op dat men in het kiezen van de woorden bij dit soort gelegenheden niet consistent was; minder eerbiedwaardig, gewoon taalgebruik, kon soms ineens tussen de officiële termen door worden gebruikt. Duranti, de sociolinguïst die dit onderzoek deed, relateert dit variabele gebruik aan het Samoaanse begrip van persoonlijke identiteit, die volgens hem minder vastligt dan in Westerse tradities. Mensen worden binnen de Samoaanse cultuur meer gezien als samengestelde persoonlijkheden met verschillende 'kanten', die uitgelicht of weggelaten kunnen worden. De keuze tussen gewone of meer eerbiedige woorden, suggereert hij, kan gebruikt worden om verschillende aspecten uit te lichten van de identiteit van de persoon die wordt aangesproken of naar wie wordt verwezen. In plaats van het simpel reflecteren van vaststaande sociale relaties, kunnen zulke termen variabele relaties construeren tussen de spreker en de persoon tegen of over wie gesproken wordt.²¹⁶

SCHRIJVEN

Bovenstaand voorbeeld is een interessante manier van kijken naar identiteit. Met behulp van onderstaand voorbeeld, kun je proberen het idee van een samengestelde identiteit in je eigen schrijven toe te passen.

“I wanted a settled life and a shocking one. Think of Van Gogh, cypress trees and church spires under a sky of writhing snakes. I was my father’s daughter. I wanted to be loved by someone like my tough judicious mother and I wanted to run screaming through the headlights with a bottle in my hand. That was the family curse. We tended to nurse flocks of undisciplined wishes that collided and canceled each other out. The curse implied that if we didn’t learn to train our desires in one direction or another we were likely to end up with nothing. I married in my early twenties. When that went to pieces I loved a woman. At both those times and other times, too, I believed I had focused on my impulses and embarked on a long victory over my own confusion. [...] I’d never meant to get this far in such an unfastened condition.”²¹⁷

Bovenstaand citaat komt uit *A home at the end of the world* van Michael Cunningham. Aan het woord is Claire (40), die beschrijft hoe haar identiteit sinds haar twintigste steeds veranderde, en nog steeds niet tot een coherent geheel gekomen is.

SCHRIJVEN

Schrijf een tekst voor Claire die haar in een concrete situatie en handeling plaatst en probeer de verschillende stemmen in haar (de volwassen vrouw, het kind, haar verlangen naar een kalm én wild leven, de stem die haar vader wil behagen én de stem die haar moeder wil weerstaan, andere stemmen die je voor haar kan bedenken) aan het woord te laten.

²¹⁵ Marjolijn van den Berg geeft nog meer van dit soort schrijfstrategieën, zie p. 60 en verder.

²¹⁶ R.Mesthrie, J. Swann, et.al., *Introducing Sociolinguistics*, Edinburgh University Press, 2000, p. 202.

²¹⁷ Michael Cunningham, *A home at the end of the world*, Penguin Books, 1990, p. 142.

Kijk ook eens naar onderstaande tekst van Sarah Kane, en bedenk hoeveel mensen hier precies aan het woord zijn. Vier? Twee? Eén?

- M Haven't we been here before?
 A And though she cannot remember she cannot forget.
 C And has been hurtling away from that moment ever since
 B Will you come round and seduce me? I need to be seduced by an older woman
 M I'm not an older woman
 B Older than me, not older per se
 C You've fallen in love with someone that doesn't exist
 A Tragedy
 B Really
 M Oh yes
 A What do you want?
 C To die
 B To sleep
 M No more²¹⁸
 A And the bus driver loses it, stops the bus in the middle of the road, climbs out of his cab, strips off his clothes, and walks down the street, his cute little arse shining in the sun.
 B I'll drink 'till I'm sick
 (...)
 M I ran through the poppy field at the back of my grandfather's farm. When I burst in through the kitchen door I saw him sitting with my grandmother on his lap. He kissed her on the lips and caressed her breast. They looked around and saw me, smiling at my confusion. When I related this to my mother more than ten years later she stared at me oddly and said 'That didn't happen to you. It happened to me. My father died before you were born. When that happened I was pregnant with you, but I didn't know it until the day of his funeral.'

- C We pass these messages
 M Someone somewhere is crying for me, crying
 for my death.
 B My fingers inside her, my tongue in her
 mouth.
 C I wish to live with myself
 A No witnesses.
 M And if this makes no sense then you under-
 stand perfectly.
 A It's not what you think
 C No that's not it.
 M Time after time, same fucking excuse
 C LEAVE
 A COME BACK
 All STAY
 C Can't have this again.²¹⁹

SCHRIJVEN

Kun je in het Nederlands een manier vinden om binnen één gesprek verschillende kanten van iemands persoonlijkheid aan te spreken?

Welke stemmen kan een mens allemaal in zich hebben (kinderlijke stemmen, belerende stemmen, corrigerende stemmen, enthousiaste stemmen, oudere stemmen, angstige stemmen, stemmen van bekenden, familie, vrienden, personages uit films en boeken, liedteksten, etc.)

Wisselen tussen talen

Het volgende voorbeeld gaat over de manier waarop een verhaal wordt verteld. Het gaat hierbij dus niet zozeer om de inhoud van het verhaal (hoewel dat in dit geval wel een spannend gegeven is) maar meer om de stijl van vertellen.

²¹⁸ Deze drie regels; to die, to sleep, no more, komen oorspronkelijk uit Shakespeare's *Hamlet*, in zijn beroemde 'to be, or not to be' monoloog. Een monoloog die symbool is gaan staan voor de innerlijke strijd van zijn personage. Hier worden de zinnen door drie verschillende stemmen uitgesproken. Maar misschien wel binnen één individu.

²¹⁹ Sarah Kane, *Crave* in: *Complete plays*, Sarah Kane – London – Methuen, cop. 2001, (Methuen drama contemporary dramatists, Bevat; *Blasted*, *Phaedra's love*, *Cleansed*; *Crave*; *4.48 psychosis*; *Skin.*), p. 159.

Introducing Sociolinguistics geeft het voorbeeld van een Mexicaanse man, Don Gabriël, die het verhaal navertelt van zijn zoon, die een moord heeft gepleegd.

Don Gabriël gebruikt twee talen in zijn verhaal: Mexicaans (Nahuatl) en Spaans. Zijn gebruik van die twee talen heeft invloed op de kleur van zijn stem. Hij vertelt zijn verhaal hoofdzakelijk in het Mexicaans; dat is zijn moedertaal en de taal van het dorp waar hij woont. Deze taal representeert ook de traditionele boeren-waarden ('peasant values') die in dit soort dorpen gebruikelijk zijn. Maar Don Gabriël moet overstappen op het Spaans om aspecten van zijn zoons geldzaken en diens motief voor de moord te kunnen beschrijven. Spaans is de taal van de stad, en ook de taal van de kapitalistische manier van denken: zakendoen om winst te maken. Een manier van denken die, volgens Hill (de sociolinguïste uit dit onderzoek), haaks staat op de waarden van wederzijdse en gemeenschappelijke solidariteit, die heilig zijn in het dorp waar de man vandaan komt.²²⁰

Het wisselen tussen Mexicaans en Spaans representeert daarom een clash tussen culturele waarden. In het verhaal staan de Spaanse termen op afstand van Don Gabriël: hij adresseert de Spaanse termen aan andere betrokkenen dan hijzelf.

Binnen het onderzoek blijkt dat Don Gabriël zijn stem iets verdraait wanneer hij de stemmen of meningen van andere betrokkenen nabootst of erover vertelt, en dat doet hij vooral wanneer hij wisselt van Mexicaans naar Spaans. In dit specifieke geval, waarbij een man vertelt over zijn zoon (die hem na aan het hart is) die een moord heeft gepleegd (een moreel verwerpelijke daad) is het nog interessant om te vermelden dat ook bleek dat de man niet alleen van taal maar ook van stemkleur verwisselde wanneer hij zichzelf dan wel zijn zoon leek te willen verdedigen: door een meer neutrale stem op te zetten, die volgens Hill het verst afstaat van het morele gebied binnen iemands stembereik.

In de beschrijving van de spreekstijl van Don Gabriel komt naar voren dat hij verschillende stemmen gebruikt wanneer hij over verschillende betrokkenen bij het verhaal spreekt. Hij gebruikt een andere stemkleur en in sommige gevallen zelfs een andere taal. Als schrijver kun je dit gegeven inzetten voor het idiolect van je personage. Je kunt de verschillende ideeën en conflicterende gedachten die je over een onderwerp hebt, inzetten voor de kleuring van bijvoorbeeld een monoloog, waarbinnen al die verschillende stemmen een plek kunnen krijgen.

SCHRIJVEN

Kies één van de stemmen die je net hebt laten klinken in de vorige opdrachten. Stel je voor dat deze stem opgesplitst kan worden in meerdere sub-stemmen, die elk een ander element van de woordenstroom vertegenwoordigen. Verschillende overwegingen, argumenten, emoties, verklaringen, herinneringen krijgen een andere stem. Een ander dialect, een andere woordkeus, een spraakgebrek, een accent, of een heel andere taal. Probeer een aantal zinnen te schrijven waarin de verschillende onderdelen van deze ene stem tegelijk aan bod komen. Kies een ander dialect, een andere klankkleur. Kun je overschakelen op een andere taal? Misschien kun je een bepaald jargon gebruiken.

Wissel ook van stijl; schakel tussen rationele overwegingen, associaties, zintuiglijke observaties en verschillende talen.

Maak eerst een aantal kunstmatige keuzes en kijk daarna welk effect dat heeft op de tekst; wie is het die hier spreekt? Wat betekent wat deze persoon zegt? Wat was de context voor deze stem (locatie, lichaam etc.) en moet je aanpassingen doen om de stem optimaal tot zijn recht te laten komen?

Waarschijnlijk ken je iemand die zo spreekt. Een filmpersonage, een buurvrouw, een familielid. Probeer je die stem te herinneren en te luisteren naar hoe deze persoon praat. Op deze manier krijgt de wisseling tussen keurig taalgebruik, slang, jargon, gewone spreektaal etc. een natuurlijk ritme en voelt het minder kunstmatig aan.

Alabama	... En als Maybelle nen zware nacht had gehad dan had ik die wijven kunnen vermoorden. Ik trok die gordijnen dan weer toe en dan durfde d'ér al nen keer één van die führerinnen zeggen da'k Maybelleke te lang wakker hield met mijnen zever en mijn avondliedjes en dat ik mij moest neerleggen bij den horaire van het ziekenhuis.
Monroe	Geen uitzonderingen.

- Alabama** En Belleke had zeer en was bang en lag daar aan tubekes en buizen en machines. Ze had zonen plakker op haar borst. Ze hadden daaren goeien ader gevonden. En elken dag werd dienen plakker daar nen keer of drie afgerukt. Alles werd nen keer gecontroleerd en dan werd d'er op dezelfde plaats nen nieuwen plakker opgezet. En dat begon te irriteren en op nen dag was dat echt een open wonde. En toch drie keer per dag. Snok, een beetje ontsmetten, plak. Madam, ik kan dat niet in haren arm steken want ze is wat wild hen, 's nachts. Ja, kijk. Snok. Geen uitzonderingen. Ontsmet, plak.
Kunt ge haar zo geen plakkers geven voor brandwonden. Dat magge 'k ik niet beslissen. Dan zou den dokter van de brandwondenafdeling moeten komen. Wel. Dat hij dan komt. De volgende keer. Wanneer komt dienen dokter van de brandwonden?
- Jock** Ah. Ja, we hebben hem nog niet kunnen bereiken.
- Alabama** Ge zijt 't vergeten hen?
- Jock** Madam 'tis niet dat wij verder geen werk hebben.²²¹

In bovenstaand voorbeeld beschrijft Alabama hoe haar dochtertje werd behandeld in het ziekenhuis. Wanneer ze de zuster citeert, maakt ze de medische termen overdreven; 'den horaire van het ziekenhuis', 'den dokter van de brandwondenafdeling'. Wanneer ze haar dochtertje beschrijft gebruikt ze verkleinwoorden; 'Belleke ... lag aan tubekes'. Wanneer ze kwaad is wordt de dokter gewoon een dokter en de zusters worden führerinnen; een overgang naar het Duits, als verwijzing naar een oorlogsverleden én om aan te duiden hoe verschrikkelijk de zusters precies zijn.

Wat ik hier heb willen laten zien, is dat één spreker meerdere stemmen, meerdere verschillende identiteiten of narratieven in zich kan dragen. Het is interessant om de teksten die je schrijft toe te dichten aan verschillende van deze stemmen, zelfs als ze allemaal door dezelfde mens zullen worden uitgesproken.

Taal als spiegel van de gedachten

Er zijn verschillende theorieën die veronderstellen dat een andere taal een andere manier van denken met zich mee brengt.²²² Zelfs dat je in een andere taal een ander mens wordt.²²³ Voor schrijvers is het interessant om te bedenken hoe je taal kunt gebruiken om die verschillende manieren van denken in verschillende talen bloot te leggen.

Een leerling in een poëzieworkshop vroeg een keer: “Mevrouw, in het Turks kun je zeggen ‘ik mis je’, maar ook ‘ik draag de gedachte aan jou met me mee’, hoe zeg je dat in het Nederlands? Hebben wij een woord voor missen, waarbij we de persoon actief bij ons houden in gedachten? Beter dan ‘Ik denk aan je?’

Wanneer je poëzie schrijft, zoek je soms metaforen, beelden voor dat wat je wilt zeggen, die in de dagelijkse taal nog niet bestaan. In gesprek met leerlingen uit verschillende taalgebieden (Grieks, Duits, Turks, Ghanees) kwam ik erachter dat de poëzie ons verbond: wanneer we met elkaar pratten over verdriet, konden we dingen schrijven als ‘verdriet is als een oude vader’. ‘Verdriet is als een storm in de zomer.’ Dat konden we in alle talen zeggen, want het bestond nog niet: wij hadden het zelf verzonnen.

Wanneer de taal losbreekt van de materiële wereld, haar indexicaliteit opgeeft, dan kan een nieuw perspectief ontstaan, dat in de werkelijkheid nog niet gevangen is.

In Deel II ga ik verder in op innerlijke taal, en hoe die in te zetten bij het schrijven van beeldende taal. Ik heb lang gezocht naar een opening, een verbinding tussen Deel I en Deel II. De sleutel zou wel eens bij de poëzie kunnen liggen.

²²¹ Mieke Dobbels en Johan Heldenberg, *The Broken Circle Breakdown Featuring The Cover-ups Of Alabama*, Antwerpen, 2008, p. 9-10.

²²² Lees bijvoorbeeld: *Through the language glass*, van Guy Deutscher.

²²³ Grommen, S., *De Morgen*, 28-04-2015 http://www.demorgen.be/wetenschap/in-een-andere-taal-wordt-ook-een-ander-mens-a2302498/?utm_source=weeklynewsletter&utm_medium=email&utm_campaign=20150429.

SCHRIJVEN

Wanneer je de wetten van de wereld hebt bepaald die je schrijft, weet wie spreekt, hoe deze stem klinkt en vanuit welk perspectief, is het interessant om in onmogelijkheden te gaan denken. In emotiebeelden, associaties en vreemde oplossingen die wel in de taal kunnen bestaan, maar niet in de dagelijkse werkelijkheid.

Puzzel met woorden, voer onbestaande beesten op, betrek je dromen bij je werk. Het is een goed idee om daarna je schrijftafel te verlaten, naar buiten te gaan en te ontdekken hoeveel van je waanzin toch werkelijkheid blijkt te zijn.

Deel 2

Innerlijke taal

Waarom vocht ik niet terug?

Ik heb gehoord dat je maar een paar pond druk nodig hebt om menselijke oren los te trekken.

Waarom heb ik dat niet gedaan?

In zijn pijn en verrassing zou ik rond de vierde muur zijn gekomen.²²⁴

Tot nu toe heb ik het gehad over de betekenis van taal die bepaald wordt door de context waarbinnen ze geuit wordt. Ik heb een aantal schrijftips gegeven die uitgaan van losse teksten, die onder invloed van contextuele keuzes betekenis krijgen. Daarbij heb ik gebruik gemaakt van zintuiglijke waarneming, en de tekst als beeld, lichaam en camerastandpunt bekeken; om de taal als object te kunnen bekijken. De taal werd daarbij steeds aan een concrete gebeurtenis of locatie gekoppeld en kreeg binnen die context betekenis. Specifieke keuzes in zintuiglijkheid in de taal, zorgden voor een specifiek perspectief op de wereld via de tekst.

Dat impliceert steeds dat het gaat over taal die in de 'buitenwereld' van de personages ontstaat. In de omgeving waar ze zijn en in de gesprekken die ze met elkaar voeren. Daarin viel op dat de vorm van de taal medebepalend is voor dat wat er communicatief wordt overgebracht.

In dit hoofdstuk ga ik dieper in op de innerlijke taal: de taal die 'van binnen-uit' komt, zoals in de monoloog interieur in bovenstaand voorbeeld uit *Zelf* van Yann Martel.

Maar ik hoor helemaal geen stemmen

Door iets te weten over hoe ons onbewuste werkt en hoe het met taal omgaat, kun je als schrijver beter begrijpen waar je innerlijke taal vandaan komt. Er zijn schrijvers die dat 'wachten op inspiratie' noemen, of zelfs 'het vangen van het verhaal dat al in de kosmos zweeft'. Dat veronderstelt

²²⁴ Yann Martel, *Zelf*, vert. Hans van Cuijlenborg, Prometheus, Amsterdam, 2004 (1996), p. 317.

allerlei verheven gevoelens en gedachten waar je op geen enkele manier iets over te zeggen hebt.

Volgens mij is het proces van komen tot nieuwe ideeën en teksten, helderder en minder mysterieus te beschrijven, en kun je het bovendien oefenen, er beter in worden en het praktisch toepassen wanneer je het nodig hebt.

Door jezelf te trainen in het genereren van tekst, nog zonder te weten welk materiaal je voor je hebt, kun je eenvoudig tot nieuwe tekst komen, en heb je minder last van die lege pagina met knipperende cursor.

Je kunt onderzoeken wat je allemaal aan herinneringen, ideeën, fantasieën, dromen en associaties opgeslagen hebt in je eigen brein. Je maakt herinneringen aan door je zintuigen te gebruiken, en je kunt ze waarschijnlijk het makkelijkst terughalen door het ruiken van een geur, het horen van een geluid, etcetera.

Je zintuigen zijn je toegang tot je eigen herinneringen. Door in je teksten die zintuiglijke indrukken te verwerken, spreek je ook de zintuigen van je publiek aan, en daarmee hun herinneringen, associaties en emoties.

Door je bewust te zijn van dat proces, en dat wat je onbewuste allemaal heeft opgeslagen actief te onderzoeken, kun je een reservoir van zintuiglijkheid aanleggen dat je altijd kunt gebruiken in je teksten. En je kunt je eigen verhaal, dat van je eigen indrukken, ervaringen en herinneringen, vertalen van je eigen gedachten naar die van anderen.

Bovendien is de innerlijke taal die je genereert persoonlijk en gekleurd door je eigen referentiekader. Dat kan je helpen bij het specificeren van je persoonlijke stijl. Je kunt het gebruiken bij het creëren van bijzondere, poëtische, absurde of verontrustende beelden.

Net zoals een schilder of tekenaar een eigen palet kiest, kun je dat als schrijver ook doen, en het onderzoeken van innerlijke taal kan je daarbij helpen.

Het slimme onbewuste

Om die innerlijke taal te onderzoeken, gebruik ik onder andere een aantal gedachten uit *Het slimme onbewuste* van Ap Dijksterhuis.²²⁵

Hij beschrijft het onbewuste als volgt:

*Het moderne onbewuste bestaat uit alle psychologische processen waarvan we ons niet bewust zijn, maar die ons gedrag (of ons denken, of onze emoties) wel beïnvloeden. (...) We kunnen aannemen dat het onbewuste zo ongeveer alles doet wat psychologisch van belang is, en dat ons bewustzijn alleen af en toe geconfronteerd wordt met het eindproduct van die onbewuste processen.*²²⁶

Dijksterhuis geeft als voorbeeld het cocktailparty-effect:

*Stel, je bent op een drukke bijeenkomst, bijvoorbeeld een feest. Gasten staan in groepjes van twee tot vijf mensen met elkaar te praten en er heerst een enorm geroezemoes. Ondanks de overvloed aan stemmen ben je echter in staat om je bewust te concentreren op het gesprek in jouw groepje. De gesprekken in andere groepen hoor je niet. Maar is dat zo? Je lijkt de gesprekken niet te horen, maar onbewust hoor je ze wel degelijk. Je filtert de informatie echter zo dat je alleen het gesprek volgt in je eigen groep. Wat gebeurt er nu wanneer in een ander gesprek ineens iets belangrijks wordt gezegd? Op zo'n moment laat je onbewuste de informatie door naar je bewustzijn. Het bekendste voorbeeld is je naam. Als iemand in een aanpalend groepje ineens jouw voornaam noemt, hoor je dat meteen. Dit betekent dat je al die tijd die andere gesprekken wel degelijk gehoord hebt. Je onbewuste vond het alleen niet belangrijk genoeg en heeft het weggefilterd.*²²⁷

Niet alleen wanneer je informatie toegespeeld krijgt (in de vorm van een gesprek op een feestje), maar ook wanneer je zelf actief op zoek bent naar informatie, maak je gebruik van je onbewuste. Je onbewuste filtert en selecteert. Wanneer we tekst genereren, hebben we ons onbewuste nodig.

De beschrijving van het onbewuste en bewuste door Dijksterhuis, vertoont overeenkomsten met de opdeling van taal in innerlijke en uiterlijke taal. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat er een bewezen verband is tussen deze twee. Het is hoogstens een spiegeling in metafoor, iets dat van binnen

²²⁵ Ap Dijksterhuis, *Het slimme onbewuste*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam, 2007.

²²⁶ Idem, p. 42.

²²⁷ Idem, p. 44.

naar buiten beweegt, een uiterlijke, concrete vorm aan de buitenkant en een minder bewust, meer privédeel aan de binnenkant.

Als we taal benaderen als verschillende stemmen die in een ruimte kunnen klinken, past Dijksterhuis' theorie over het onbewuste bij de stemmen die 'in ons' zitten, die we kunnen oproepen en 'naar buiten kunnen laten komen'. Dat proces hoeft niet bewust te zijn.

Dijksterhuis beschrijft hoe ons brein woorden genereert. Om dit proces uit te leggen, beschrijft Dijksterhuis een onderzoek van Watt.

Watt noemde een woord, bijvoorbeeld 'vogel'. Daarna gaf hij proefpersonen de instructie 'hoger' of 'lager'. Bij de instructie 'hoger' moesten proefpersonen een antwoord geven op een hoger categorisatieniveau of abstractieniveau dan het genoemde woord (bij 'vogel' zou je 'dier' kunnen antwoorden), bij de instructie 'lager' moesten proefpersonen een antwoord geven op een lager categorisatieniveau dan het genoemde woord (bijvoorbeeld 'kraai'). Watt verdeelde dit simpele taakje in vier onderdelen: 1) het verwerken van het woord 2) het verwerken van de instructie 3) het zoeken naar het juiste antwoord en 4) het hardop zeggen van het juiste antwoord. [...] De derde fase, het zoeken in ons geheugen naar het juiste antwoord, dat is wat we denken noemen. [...] Het aardige is nu dat ons bewustzijn ons over alle fasen in het proces wel iets kan zeggen, behalve juist over die cruciale derde fase. Juist over het zoeken in het geheugen, het echte denken dus, kan het bewustzijn je niets vertellen. [...] Je weet dat het om een vogel gaat, je hoort de instructie 'hoger' en je zegt 'dier'. Maar waar dat antwoord nou vandaan komt?²²⁸

Het is niet verwonderlijk dat ons onbewuste ook een grote rol speelt bij het schrijfproces. Om een voorbeeld te geven van hoe dat proces werkt, verwijst Dijksterhuis naar Willem Elsschot, die zijn eigen schrijfproces beschrijft.

"Ik kon de eerste zinnen nu wel neerzetten, dunkt mij. En ik begin: 'Ik kom thuis van een reis en vind alles voor mij gereed staan. Vrouw en kinderen hebben gedaan alsof ik niet weg was geweest en mijn vrouw heeft mijn souper opgediend.' Punt. Ik herlees en ga aan het huiveren voor die banaliteit. Zoiets kan geen mensen schelen, dat staat vast. Zoals zij daar staat is het een reis geweest naar Brussel of hoogstens naar Parijs, want

van hier uit is Brussel niet eens een reis. Maar zeker is het geen reis geweest naar dat heerlijke land. Ik zal dus liever thuiskomen van die reis, je weet wel, of beter nog van de reis, dus van de reis bij uitnemendheid. Maar waarom ben ik zo plotseling op reis gegaan? Doe ik dat soms meer? Natuurlijk dáár zit hem de kneep. Eén reis kan geen kwaad en valt niet op, wel dat stelselmatig trekken, alsof het een plicht was.

Voor de zoveelste maal kom ik thuis van de reis. Oké. Nu is het geen reis naar Parijs meer, want wat zou ik daar voortdurend uitvoeren? Nu is het een rare reis, een tocht naar een vreemdsoortig oord en voor de lezer durf ik hopen dat hij nu geen aardrijkskundig preciseren meer verwacht.

‘En vind alles voor mij gereed staan.’

Hum. Die alles is erg overdreven. Alles roept geen enkel beeld op. Alles of niets is precies hetzelfde. Wat staat er eigenlijk gereed of beter nog wat behoorde gereed te staan indien mijn gezin een sterke tegenpartij was. Dingen natuurlijk die mij reeds bij ‘t binnenkomen duidelijk maken dat zij geen ogenblik gevreesd of gehoopt hebben dat ik lang uit zou blijven. Een stoel is zeker geschikt. Verder een tafel en een bed, klaar om mij te ontvangen, de tafel voor de kauwpartij en ‘t bed om een eind te maken aan die grap. Eindelijk mijn pantoffels en nog wel bij ‘t vuur om mij goed in te prenten dat dit de plaats is voor een man op jaren met een gezin op zijn geweten. Wat heeft zo’n astmalijder van doen in gindse land waar misschien wel bordelen zijn maar zeker geen behoorlijk vuur noch dito pantoffels. Dus: ‘En weer staat mijn stoel gereed, tafel en bed gedekt, pantoffels bij ‘t vuur, alsof ik iedere dag verwacht werd.’

Want zij hebben mij verwacht, de smeerlappen. Vrouw en kinderen hebben gedaan, alsof ik niet weg was geweest. Dat ‘gedaan’ staat mij tegen. Er zit een gemene truc in, want het dient slechts om mij te verlossen van ‘t zoeken naar wat zij werkelijk gedaan hebben.

Wat hebben zij gedaan? Zeggen kerel, als je kunt.”²²⁹

Ap Dijksterhuis trekt uit deze beschrijving de volgende conclusie:

Je denkt niet bewust na over een zin voordat je deze schrijft, maar pas erna! Schrijven is onbewust, dat wil zeggen, de zinnen komen uit je onbewuste. Schrijven is onbewust, en achteraf gebruik je je bewustzijn om nog wat kleine (of soms grotere) veranderingen door te voeren. Godfried Bomans

²²⁸ Ap Dijksterhuis, *Het slimme onbewuste*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam, 2007, p. 45.

²²⁹ Ap Dijksterhuis, *Het slimme onbewuste*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam, 2007, p. 144-146.

zei ooit: *'Schrijven is schrappen'. Het onbewuste schrijft, het bewustzijn herschrijft.*²³⁰

Dijksterhuis beschrijft hier het schrijfproces van Willem Elsschot als 'schrijven is schrappen'. Uiteraard heeft Elsschot een bepaalde hoeveelheid materiaal, maar schrappen is niet direct wat hij doet. Hij leest na wat hij geschreven heeft, en besluit aan de hand van die zinnen te bedenken wat ze zouden kunnen betekenen, hoe ze interessanter zouden kunnen worden, welk *verhaal* erachter schuil zou kunnen gaan. Dat proces is de manier van schrijven die ik in Deel I uiteengezet heb.

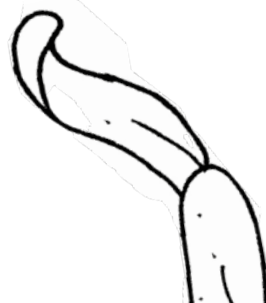
Interessant is nu om uit te zoeken waar die eerste zin vandaan komt.

'Ik kom thuis van een reis en vind alles voor mij gereed staan. Vrouw en kinderen hebben gedaan alsof ik niet weg was geweest en mijn vrouw heeft mijn souper opgediend.'

...en hoe die eerste zin tot de rest van het verhaal leidt.

Ergens heeft Elsschot de eerste zin vandaan getoverd. Waarschijnlijk was het iets dat zijn onbewuste hem aanreikte. Vervolgens gaat hij beredeneren wat die zin zou kunnen betekenen: mijn vrouw en kinderen zijn kwaad op mij vanwege de reis, en hebben daarom iets gedaan om mij te wreken. "Wat hebben ze gedaan? Zeggen kerel, als je kunt." En om die vraag te beantwoorden, zal hij opnieuw een idee, een nieuwe zin moeten genereren. Elsschot vermoedt een verhaal achter de zinnen die hij opschrijft, en hij voelt aan dat er iets niet in de haak is met dat gezin dat de man opwacht. Dat gevoel komt ergens vandaan, en zijn vermoedens van een complot kan hij nu aan gaan vullen met wat zijn onbewuste hem aan ideeën aanbiedt. Elsschot roept de sfeer en het idee van een complot op, en zijn onbewuste reikt hem beelden en mogelijke situaties aan, die passen bij zo'n complot. Het schrijfproces tikt heen en weer tussen weten en niet-weten: een eerste woord opschrijven, en vervolgens, net als in het onderzoek van Watt, naar aanleiding van dat woord je onbewuste nieuwe woorden laten genereren.

Hoe genereer je zo'n eerste zin zoals die van Elsschot? Soms komt een zin zomaar in je op. Soms herinner je je een zin die je mooi vindt. Soms lees je hem ergens. Soms roept iemand hem op straat.



SCHRIJVEN

Schrijf de eerste zin die je te binnen schiet op. Denk terug aan boeken die je gelezen hebt, films die je hebt gezien, gesprekken die je hebt gehoord en kies een beeld, associatie, herinnering die je mooi vindt. Schrijf een eerste zin.

Ga naar buiten en schrijf op wat je hoort. Kies de zin die je het meest aanspreekt.

Wanneer je schrijft alsof je verschillende stemmen laat klinken, hoef je niet te weten wie de taal uitspreekt, of waar hij vandaan komt. Je kunt naar je eigen gedachten luisteren en opschrijven wat je hoort.

Je kunt muziek aanzetten, de eerste zin van een liedje overnemen en verder associëren op die zin. Laat alle gedachten toe die in je opkomen. Probeer niet te bedenken wat je over iets zou kunnen schrijven, schrijf wat je terloops te binnen schiet.

De kamer is leeg nu en ik heb me voorgenomen hem leeg te houden, wat er ook gebeurt.

Je hebt waarschijnlijk een bepaalde rust nodig om jezelf toe te staan woorden te schrijven, zonder te weten waar je heen schrijft. Het idee is niet dat je besluit om een eerste zin te bedenken, maar dat je probeert je handen woorden te laten schrijven zonder dat je daar je bewustzijn teveel in laat sturen.

Ook wanneer je al wel een eerste, vastbesloten concept bedacht hebt voor je tekst, is dit een interessante methode van schrijven. Je veronderstelt ermee niet al te weten wat je wilt zeggen, maar te gaan onderzoeken wat er over het gegeven idee te zeggen valt.

Het eerste is een proces waarbij je al je gedachten, associaties en herinneringen al afgesloten hebt; je hebt besloten wat het is dat je wilt schrijven. Het tweede is een proces waarbij je onverwacht tot verrassende, nieuwe ideeën zou kunnen komen. Je bent bezig met het stellen van een vraag, in plaats van het geven van een antwoord.

Beeld

SCHRIJVEN

Probeer te beginnen met het beschrijven van een beeld. Gebruik bestaande afbeeldingen, of zoek naar beelden in je eigen herinneringen. Muziek luisteren kan helpen bij het oproepen van beelden. Het lezen van beeldende teksten van andere schrijvers kan helpen, het kijken van films of het zelf maken van foto's. Gebruik de beelden om je te laten inspireren tot tekst. De beschrijving van het beeld zelf hoeft geen direct materiaal te zijn. Het kan ook alleen de locatie zijn van een verhaal, of een blauwdruk voor het concept dat je wilt gebruiken voor je tekst.

Verzamel foto's, tekeningen en dergelijke die je aanspreken en leg er archieven van aan. Waarschijnlijk kijk je er nooit meer in, maar wat echt belangrijk was, onthouden je heren wel. Vergeet niet die archieven na een tijd weer weg te gooien. Ze verzamelen stof en nemen belachelijk veel ruimte in.

Lichaam

SCHRIJVEN

Schrijf voor verschillende lichaamsdelen. Laat je neus, handen, voeten en benen spreken; schrijf op wat zij hebben waargenomen. Tip: ga je huis uit, onderneem dingen en schrijf daarna op wat je hebt meegemaakt vanuit het perspectief van je handen of bijvoorbeeld je haren. Gewoon alles opschrijven wat in je opkomt, alle tactiele sensaties die je kunt herinneren. Vergeet je tong niet.

Camerastandpunt

SCHRIJVEN

Hoe specifieker een bepaalde ervaring is geweest, hoe meer indruk hij heeft gemaakt, hoe meer je er waarschijnlijk over kunt vertellen. Hoe heftiger de ervaring was, hoe meer je zintuigen alles zullen hebben opgeslagen. Schrijf vanuit die ervaringen, als een stroom woorden, tot je er niets meer over te zeggen hebt. Je kunt de situatie beschrijven, maar ook 'naspelen' op papier; door de verschillende betrokkenen zelf het woord te laten voeren. **(Let op: je loopt het risico een volledig toneelstuk of boek te schrijven. Vergeet niet te eten.)** Je hebt waarschijnlijk duidelijke, helder op te roepen emoties bij die ervaring, en het perspectief dat je kiest zal persoonlijk zijn en specifiek. Ook als je het daarna vertaalt naar fictie, kun je deze indrukken gebruiken: het effect dat jouw observaties in die specifieke situatie hebben, is voor het publiek een aanknopingspunt voor hun eigen emoties, zelfs als ze zoiets nooit hebben meegemaakt.

TIP een groot deel van de tekst die je hier genereert valt waarschijnlijk onder dagboekmateriaal. Sla deze teksten op en gebruik er af en toe zinnen uit die je na een paar maanden bij teruglezen nog steeds kunt verdragen.

Muziek en ritme

SCHRIJVEN

Als je het lastig vindt om in deze modus van schrijven te komen, dwing jezelf dan een poosje in een bepaald ritme te schrijven zonder stoppen. Liefst zo snel dat je het in gedachten niet kunt bijhouden.

Als typen of schrijven niet werkt, neem je eigen stem dan op, spreek op de maat van de muziek.

Cadansoefening: kies eens een zin en herhaal hem voor jezelf hardop. Proef de klank van de zin en het ritme ervan. Herhaal de zin en de klank net zolang tot je de cadans van de zin te pakken hebt en schrijf een poosje door op die cadans. Associeer op klank, proef de woorden, tik het ritme mee met je handen en voeten, loop/dans/stamp door de kamer. Sla een willekeurig boek open, kies blind een zin, schrijf hem over en doe de cadansoefening met deze zin.

SCHRIJVEN

Luister naar alle geluiden die je om je heen hoort. Beschrijf ze, of laat iemand er commentaar op leveren. Probeer woorden te horen in het piepen van de remmen van een auto, het ruisen van de wind in de bladeren.

SCHRIJVEN

Luister naar je gedachten. Wie spreekt? Is het steeds dezelfde stem? Hoe oud schat je de stem? Is het één stem of zijn het meerdere stemmen? Is het een man of een vrouw? Is het een dwingende, vragende, afwachtende, aarzelende, boze, vriendelijke stem?

Mijn andere vroegste herinnering is vaag, niet meer dan een flauw gevoel dat ik soms kan vatten, vaker echter niet dan wel. Omdat het zo vaag wordt herinnerd, ligt het wellicht eerder in de tijd.

Ik werd mij bewust van een stem in mijn hoofd. Wat is dit, vroeg ik mij af. Wie ben jij, stem? Wanneer houd jij je bek? Ik herinner me dat ik me angstig voelde. Pas later beseftte ik dat die stem mijn eigen gedachte was, dat dit ogenblik van beklemming mijn eerste vermoeden opwekte dat ik een onophoudelijke monoloog was, in mijzelf gevangen.²³¹

SCHRIJVEN

Lees één van je lievelingsboeken opnieuw, en laat daarna de zinnen die je bij zijn gebleven rondcirkelen in gedachten. Kies een gedachteconcept uit het verhaal, jat het, gebruik het voor een andere stem, laat die stem een tijdje spreken vanuit dat idee.

Mijn vroegste esthetische ervaring betrof een doorzichtig plastic flesje met groene-appelschuimbad. Voor mijn ouders was dat een terloops meegenomen gratis monster uit de supermarkt, voor mij was het een juweel dat ik ontdekte terwijl mijn moeder mij in bad stopte. Ik werd volslagen geboeid door de eindeloze groenheid ervan, de zalverige slijmerigheid, de goddelijke lucht. Ik werd erdoor verdoofd van genoeg.²³²

SCHRIJVEN

Schrijf vanuit een emotie. Roep een ergernis op of een verdriet. Is er muziek waar je meer energie van krijgt of die je in een bepaalde emotionele staat brengt? Luister naar die muziek terwijl je schrijft. Schrijf met verschillende muziek op de achtergrond en laat de woorden in je opkomen.

SCHRIJVEN

Lees veel poëzie, tot je de cadans van de gedichten nog na hoort klinken in je hoofd, je de klank van de woorden nog kunt proeven en je hem na kunt bootsen in het ritme van je eigen tekst. Kies gedichten in een vreemde taal, zodat je alleen de cadans en klank hoort en de inhoud kunt vergeten.

LA TZIGANE

La Tzigane savait d'avance
 Nos deux vies barrées par les nuits
 Nous lui dîmes adieu et puis
 De ce puits sortit l'Espérance
 L'amour lourd comme un ours privé
 Dansa debout quand nous voulûmes
 Et l'oiseau bleu perdit ses plumes
 Et les mendiants leurs Avé

On sait très bien que l'on se damne
 Mais l'espoir d'aimer en chemin
 Nous fait penser main dans la main
 À ce qu'a prédit la tzigane²³³

RAPELLE-TOI BARBARA

Rappelle-toi Barbara
 Il pleuvait sans cesse sur Brest ce jour-là
 Et tu marchais souriante
 Epanouie ravie ruisselante
 Sous la pluie
 Rappelle-toi Barbara
 Il pleuvait sans cesse sur Brest
 Et je t'ai croisée rue de Siam
 Tu souriais
 Et moi je souriais de même
 Rappelle-toi Barbara...²³⁴

²³¹ Yann Martel, *Zelf*, oorspr. uitgave 1996, vert. Hans van Cuijlenborg, Prometheus, Amsterdam, 2004, p. 8.

²³² Yann Martel, *Zelf*, oorspr. uitgave 1996, vert. Hans van Cuijlenborg, Prometheus, Amsterdam, 2004, p. 9.

²³³ Guillaume Apollinaire, *La Tzigane*. In: *Alcools*, nrf, Poésie Gallimard, 1971.

²³⁴ Uit: Jacques Prévert, *Barbara*, teruggevonden in *Les plus belles pages de la poésie Française*, Sélection du Readers Digest, Paris, 1982, p. 764.

SCHRIJVEN

Met een paar zinnen die je op deze manier genereert, heb je genoeg om verder te puzzelen. Keer dan terug naar de oefeningen aan het begin van dit hoofdstuk en bepaal stap voor stap de context voor je tekst. Verander die zo vaak als je wilt. Wees kritisch en begin opnieuw. Schrap wat niet werkt. Genereer nieuwe tekst en onderwerp die aan dezelfde meetlat.



Blijf schrijven...

Deel 3

Een andere beleving van tijd

Het verstrijken van de tijd

“Perhaps it was the middle of January in the present year that I first looked up and saw the mark on the wall. In order to fix a date it is necessary to remember what one saw. So now I think of the fire; the steady film of yellow light upon the page of my book; the three chrysanthemums in the round yellow glass bowl on the mantelpiece. Yes, it must have been the winter time, and we had just finished our tea, for I remember that I was smoking a cigarette when I looked up and saw the mark on the wall for the first time.”²³⁵

In *'The mark on the wall'* beschrijft Virginia Woolf een middag waarin het hoofdpersoonage naar een plek op de muur staart, om vervolgens een minutieus verslag te doen van haar denkproces. Die gedachten meanderen (schijnbaar) alle kanten op, maar kunnen in een meer grove lijn beschreven worden als een heen en weer bewegen tussen het vasthouden en loslaten van structuur; een poging van de hersenen om gedachten te ordenen, ze vrij te laten, om ze opnieuw te kunnen ordenen. Ik interpreteer het als een wisselende beweging tussen bewuste en onbewuste denkprocessen, waarbij het bewuste het onbewuste reguleert, controleert en structureert. Precies zoals Ap Dijksterhuis het schrijfproces van Elsschot beschrijft. *'The Mark on the Wall'* is één van de beroemde teksten die horen bij de opkomst van het modernisme in de literatuur. Een stroming waarbinnen de klassieke literaire vorm werd losgelaten en schrijvers op zoek gingen naar nieuwe structuren in het schrijven, met als meest kenmerkende stijl die daaruit voortkwam: de 'stream of consciousness' of 'monologue interieure'.

²³⁵ Virginia Woolf, *The mark on the wall*, in: Greenblatt et. Al, *The Northern Anthology of English Literature*, Volume 2, New York, London, 2005 p. 2082.

“Why, if one wants to compare life to anything, one must liken it to being blown through the Tube²³⁶ at fifty miles an hour – landing at the other end without a single hairpin in one’s hair! Shot out at the feet of God entirely naked! Tumbling head over heels in the asphodel meadows²³⁷ like brown paper parcels pitched down a shoot in the post office! (...) Yes, that seems to express the rapidity of life, the perpetual waste and repair; all so casual, all so haphazard...

But after life. The slow pulling down of thick green stalks so that the cup of the flower, as it turns over, deluges one with purple and red light. (...) There will be nothing but spaces of light and dark, intersected by thick stalks, and rather higher up perhaps, rose-shaped blots of an indistinct colour – dim pinks and blues – which will, as time goes on, become more definite – become, I don’t know what...”²³⁸

Woolf zet de snelheid van het dagelijks leven, volgens onze reguliere beleving van tijd, tegenover de vertraagde tijdsbeleving die ze verwacht in het hiernamaals. Haar taal verandert wanneer ze die andere beleving van tijd beschrijft. Ook valt mij op dat ze in het eerste deel van de tekst veel verwijst naar materiële, alledaagse dingen (haarpinnen, postpakketjes), en in het tweede deel natuurlijke fenomenen beschrijft; kleuren van bloemen, schakeringen van licht. Bovendien is het tweede deel van de tekst abstracter dan het eerste deel.

“I want to think quietly, calmly, spaciouly, never to be interrupted, never to have to rise from my chair, to slip easily from one thing to another, without any sense of hostility or obstacle. I want to sink deeper and deeper, away from the surface, with it’s hard separate facts. To steady myself, let me catch hold of the first idea that passes.... Shakespeare... Well, he will do as well as another. A man who sat himself solidly in an arm-chair, and looked into the fire, so – A shower of ideas fell perpetually from some very high Heaven down through his mind. (...) But how dull this is, this historical fiction! It doesn’t interest me at all. I wish I could hit upon a pleasant track of thought (...)”²³⁹

De spreker in deze tekst probeert haar gedachten leeg te maken, op zoek naar een dieper gedachtenniveau, een deel van haar gedachten dat minder concreet, minder banaal is. Ze oordeelt echter ook over haar gedachten, en verwerpt haar ideeën meerdere malen. De tekst laat zien hoe ze probeert regels, structuur en patronen los te laten, maar ze keert er steeds opnieuw naar terug.

“As we face each other in omnibuses and underground railways we are looking into the mirror; that accounts for the vagueness, the gleam of glassiness, in our eyes. All the novelists in the future will realise more and more the importance of these reflections, for of course there is not one reflection but an almost infinite number; those are the depths they will explore, those the phantoms they will pursue, leaving the description of reality more and more out of their stories, taking a knowledge of it for granted, as the Greeks did and Shakespeare perhaps – but these generalisations are very worthless. The military sound of the word is enough. (...)”

“Generalisations bring back somehow Sunday in London, Sunday afternoon walks, Sunday luncheons, and also ways of speaking of the death, clothes, and habits – like the habit of sitting all together in one room until a certain hour, although nobody liked it. There was a rule for everything. The rule for tablecloths at that particular period was that they should be made of tapestry with little yellow compartments marked upon them (...). Tablecloths of a different kind were not real tablecloths. How shocking, and yet how wonderful it was to discover that these real things (...) were not entirely real, were indeed half phantoms, and the damnation which visited the disbeliever in them was only a sense of illegitimate freedom.

What now takes the place of those things I wonder? (...)”

²³⁶ De Londense metro.

²³⁷ Een metafoor voor de hemel; in de Griekse mythologie groeiden dit soort bloemen in de Elysische velden.

²³⁸ Virginia Woolf, *The mark on the wall*, in: Greenblatt et. Al, *The Northern Anthology of English Literature*, Volume 2, New York, London, 2005, p. 2083.

²³⁹ Virginia Woolf, *The mark on the wall*, in: Greenblatt et. Al, *The Northern Anthology of English Literature*, Volume 2, New York, London, 2005, p. 2083.

Men perhaps, should you be a woman; the masculine point of view which governs our lives, which sets the standard, which establishes Whitaker's Table of Precedency, which has become, I suppose, since the war, half a phantom to many men and woman, which soon, one may hope, will be laughed into the dustbin where the phantoms go, (...) Gods and Devils, Hell and so forth, leaving us all with an intoxicating sense of illegitimate freedom – if freedom exists...

De regels zitten haar in de weg, ze ergert zich er zelfs aan ("There was a rule for everything.") en vraagt zich af of ze er ooit onderuit zal komen. Ze benoemt de hoop dat belachelijke structuren als 'Whitaker's Table of Precedency'²⁴⁰ zullen verdwijnen.

"... Yes, one could imagine a very pleasant world. A quiet, spacious world, with the flowers so red and blue in the open fields. A world without professors or specialists or house-keepers with the profiles of policemen, a world which one could slice with one's thought as a fish slices the water with his fin, grazing up through the grey waters, with their sudden gleams of light, and their reflections – if it were not for Whitaker's Almanack – if it were not for the Table of Precedency!"²⁴¹

Uiteindelijk slaagt ze er in om even los te komen van de gedachtestructuren die haar gevangen houden. Ze beschrijft hoe ze nadenkt over hout, en al lezende merk je hoe ze het perspectief vindt van de boom zelf; ze schrijft alsof ze de boom zelf is die in een veld staat. Het lukt haar om die gedachte een tijd lang vast te houden, tot ze wordt afgeleid door iemand (een man, uiteraard, want worden niet al haar dromen verstoord door mannen in dit verhaal?) die de kamer in komt, om te vertellen dat hij de krant gaat halen.

"Wood is a pleasant thing to think about. It comes from a tree; and trees grow, and we don't know how they grow. For years and years they grow, without paying attention to us, in meadows, in forests, and by the side of rivers – all things one likes to think about. The cows swish their tails beneath them on hot afternoons; (...) I like to think of the

fish balanced against the stream like flags blown out; and of water-beetles slowly raising domes of mud upon the bed of the river. I like to think of the tree itself: first of the close dry sensation of being wood; the grinding of the storm; the slow, delicious ooze of sap; (...) standing in the empty field with all leaves close-furled (...) a naked mast upon an earth that goes tumbling, tumbling, all night long. The song of birds must sound very loud and strange in June; and how cold the feet of insects must feel upon it, as they make laborious progresses up the creases of the bark, or sun themselves upon the thin green awning of the leaves, and look straight in front of them with diamond-cut red eyes...(...)

Where was I? What has it all been about? A tree? A river? (...) Whitaker's Almanack? The fields of asphodel? I can't remember a thing. Everything's moving, falling, slipping, vanishing (...) Someone is standing over me and saying: "I'm going out to buy a newspaper."²⁴²

Tijd in perspectiefkeuze

Taal als camerastandpunt; tijd-perspectief kiezen

In dit deel wil ik dieper ingaan op de mogelijkheden van taal om innerlijk en persoonlijk te zijn en andere belevingswerelden op te roepen dan die van de dagelijkse werkelijkheid. In Deel I en II heb ik geprobeerd te laten zien hoe je de taal in kunt zetten als beeld, kunt behandelen als lichaam en kunt gebruiken als camerastandpunt. Ook heb ik laten zien hoe je een tekst kunt gebruiken om verschillende perspectieven op de wereld te creëren.

²⁴⁰ The Norton Anthology of English Literature zegt: "Whitaker's Almanack, an annual compendium of information, prints a "Table of Precedency", which shows the order in which the various ranks in public life and society proceed on formal occasions.", Virginia Woolf, *The mark on the wall*, in: Greenblatt et. Al, *The Northern Anthology of English Literature*, Volume 2, New York, London, 2005, p. 2084.

²⁴¹ Virginia Woolf, *The mark on the wall*, in: Greenblatt et. Al, *The Northern Anthology of English Literature*, Volume 2, New York, London, 2005, p. 2085.

²⁴² Virginia Woolf, *The mark on the wall*, in: Greenblatt et. Al, *The Northern Anthology of English Literature*, Volume 2, New York, London, 2005, p. 2086.

In dit deel ga ik op zoek naar een manier om de innerlijke taal verder te onderzoeken en hem te gebruiken om een andere beleving van het verstrijken van de tijd te geven aan het publiek.

Wat gebeurt er wanneer je de beperkingen van onze dagelijkse kloktijd loslaat. Zowel binnen je teksten, als tijdens het schrijven.

Het gaat opnieuw over het kiezen van perspectief, dit keer vanuit het idee dat het manipuleren van de tijd je kan helpen bij het vinden van een ander perspectief, een andere werkelijkheid om vanuit te vertrekken in je werk.

SCHRIJVEN

Lees de fragmenten uit 'The mark on the wall' hierboven en probeer te ontdekken op welke punten Woolf een andere beleving van tijd betreedt. Een deel van die tijdsbeleving heeft te maken met omschrijving van natuurlijke elementen die niet onderhevig zijn aan kloktijd (het stromen van water, het groeien van bomen). En een deel ervan heeft te maken met het abstractieniveau van de gekozen woorden; hoe abstracter, hoe meer losgezongen van de aarde, hoe minder de tijd er grip op lijkt te hebben.

Probeer te ontdekken of je voor jezelf deze twee verschillende belevingen van de tijd kunt benoemen, en welke woorden je zelf nodig hebt om ze te beschrijven.

Lees ook het onderstaande voorbeeld uit Deel I en kijk naar de manier waarop het verstrijken van de tijd wordt beschreven. Zie hoe in de tekst van vertraging (*a slow day, sun beating on the soldiers by the side of the road*) wordt versneld naar het flitsen van licht, breken van glas, een bom die afgaat in een kinderwagen. Ook: hoe er een verbinding wordt gelegd tussen concrete details (de bom in een kinderwagen, aangesloten op een radio) en abstracte beelden (*the way we look to us all, the way we look to a distant constellation that's dying in a corner of the sky*).

It was a slow day, and the sun was beating on the soldiers by the side of the road. There was a bright light, a shattering of shop windows, there was the bomb in the baby-carriage that was wired to the radio.

These are the days of miracle and wonder. This is the long-distance call. The way the camera follows us in slow-mo, the way we look to us all. The way we look to a distant constellation that's dying in a corner of the sky.

These are the days of miracle and wonder and don't cry, baby don't cry, don't cry, don't cry.²⁴³

Stil de tijd

Joke J. Hermsen heeft in *Stil de tijd, pleidooi voor een langzame toekomst* een aantal essays geschreven met de tijd als onderwerp.

Het uitgangspunt voor de essays in dit boek is eigenlijk vrij eenvoudig. Achter vrijwel elk daarvan, zo merkte ik bij het herlezen, ligt de stelling verborgen dat wij sinds de invoering van de internationale Greenwichtijd aan het einde van de negentiende eeuw steeds meer naar de kloktijd zijn gaan leven en daardoor die andere, meer persoonlijke of innerlijke ervaring van tijd naar de achtergrond hebben verdreven.²⁴⁴

Over die meer innerlijke ervaring van tijd wil ik het in dit deel hebben.

Joke Hermsen maakt, net als Ab Dijksterhuis doet met het bewuste versus onbewuste, een opdeling in twee delen, als het gaat om de ervaring van tijd. Ze zet haar innerlijke tijd tegenover kloktijd. Ik kan geen verbinding tussen innerlijke en uiterlijke taal, onbewuste en bewuste, innerlijke tijd en kloktijd aantonen, en mijn doel is ook niet om die verbinding te bewijzen. Ik maak alleen even gebruik van het feit dat Hermsen dezelfde metafoor gebruikt. Dit omdat haar omschrijving van innerlijke tijd, in mijn beleving, kan helpen bij het genereren van taal, van stemmen uit het onbewuste, en bij het denken in termen van innerlijke en uiterlijke taal. Ze pleit voor een zoektocht naar de beleving van de tijd die meer natuurlijk is, en minder gebonden aan de kloktijd.

Veel van onze dagelijkse uitdrukkingen en gezegden gaan over tijd. Je kunt er veel of weinig van hebben, je kunt hem benutten of uitzitten, je kunt hem verduren, wonden laten helen of op hem vooruit zijn. Tijd speelt een hoofdrol in ons leven maar tegelijkertijd ontsnapt de tijd ons ook steeds, glijdt hij als het ware tussen onze vingers door, zodra we de essentie ervan willen benoemen.²⁴⁵

²⁴³ Paul Simon, *The boy in the bubble*, van het album *Graceland*.

²⁴⁴ Joke J. Hermsen, *Stil de tijd. Een pleidooi voor een langzame toekomst*, De arbeiderspers, Amsterdam, Antwerpen, 2009, p. 11.

²⁴⁵ Idem, p. 16.

Zoals ik het begrijp, bestaat onze identiteit bij de gratie van het voortduren van de tijd, en we kunnen onze wereld duiden vanwege die voortschrijdende tijd. Onze aarde bestaat bij de gratie van het uitdijende heelal. Wanneer we teruggaan naar de taal: als alles wat wij kennen onderhevig is aan tijd, dan is de taal ook onderhevig aan tijd. Dan is de identiteit van onze personages ook onderhevig aan tijd. Het is onze beleving van tijd die onze beleving van de wereld misschien wel het meest bepaalt. Onnodig te zeggen dat de tijd een belangrijke rol speelt bij het schrijven.

Kijk hiervoor ook nog even in Deel I, waarin ik aan de hand van de basisprincipes van Hägerstrand vragen stel over de beleving van tijd van personages.

- Marguerite** Je hand!... (Besluiteloosheid van de koning)
 Wat is hij toch ongehoorzaam! Bal je vuist niet zo, strek je vingers. Wat hou je vast? (Ze maakt zijn vuist open) Zijn hele koninkrijk heeft hij in zijn hand. In miniatuur op microfilm... in kleine zandkorrels. (Tegen de koning) Dat zaad zal nooit meer groeien, dat is verrot, het is slecht zaad. Laat het vallen, doe je hand open, ik beveel je je hand open te doen, laat de vlakten los, laat de bergen los. Zo. Het was alleen nog maar stof.
 (...)
 Draai je niet om. Het heeft geen zin te kijken naar wat je nooit meer zult kunnen zien. Concentreer je, buig over je hart, ga er binnen, ga er binnen, het moet.
- Koning** (Met gesloten ogen, nog steeds aan de hand lopend) Het koninkrijk... Is er ooit eerder zo'n koninkrijk geweest? Twee zonnen, twee manen, twee hemeltransen verlichten het. En nog een zon komt op, en nog een. Een derde firmament verschijnt, rijst op, ontplooit zich, terwijl een zon ondergaat, komen andere op... dageraad en avondschemering tegelijkertijd... voorbij de oceanen.
- Marguerite** Steek die oceanen over.
- Koning** Voorbij de zevenhonderdzevenenzeventig polen.

- Marguerite Verder, verder, verder. Loop door, kom, loop door.
- Koning Blauw, blauw
(...)
- Marguerite Geef dat koninkrijk ook op. Geef de kleuren op. Je kunt niet meer talmen. Je kunt niet meer stilhouden. (Ze loopt weg van de koning) Ga alleen verder. Loop door. (Vanuit een hoek van het toneel instrueert Marguerite de koning vanuit de verte). Het is geen dag meer en het is geen nacht meer. Er zal geen dag meer zijn, er zal geen nacht meer zijn. Laat je door dat rad leiden dat je voor je ziet draaien. Verlies het niet uit het oog, volg het.
(...)
Kijk niet om, pas op voor die afgrond daar links en wees niet bang voor die oude huilende wolf.. zijn slagstanden zijn van karton, hij bestaat niet. (Tegen de wolf) Wolf, houd op te bestaan.²⁴⁶

Wanneer we schrijven, bakenen we een stukje ruimte en tijd af voor onszelf, waarbinnen we de parameters van de wereld opnieuw bepalen. Het is de logica van de kloktijd die we proberen te omzeilen wanneer we schrijven.

Hermsen beschrijft dit als volgt:

*Hoe sterk ons leven [...] ook op de regelmatig voorttikkende kloktijd geënt is, toch overkomt ons af en toe een ervaring van tijd die met deze monotone wetmatigheid weinig van doen heeft. We lijken de tijd te vergeten, of liever gezegd, we zijn voor even aan het regime van de kloktijd ontsnapt, en komen terecht in een andere tijd, die niet gestoeld is op afspraken die buiten ons om zijn vastgelegd.*²⁴⁷

Als schrijver kun je de tijd vergeten wanneer je in een 'flow' van schrijven zit, of wanneer je zo opgaat in het verhaal dat je schrijft, dat je de wereld om je heen even vergeet. Hermsen is ervan overtuigd, dat wanneer

²⁴⁶ Eugene Ionesco, *De koning sterft* in verzamelbundel: Eugene Ionesco, *De kale zangeres – De les De Stoelen, De koning sterft*, vertaling uit het Frans, Amsterdam: International Theatre and Film Books, 1991. p. 191.

²⁴⁷ Hermsen, *Stil de tijd, Een pleidooi voor een langzame toekomst*, De arbeiderspers, Amsterdam, Antwerpen, 2009, p. 39.

dit gebeurt, we in contact komen met een meer innerlijke tijd. Zo'n soort ervaring herken ik ook in *'The mark on the wall'* van Woolf.

SCHRIJVEN

Probeer je eens te herinneren of je een ervaring als die van Woolf of Hermsen herkent als het gaat om het ervaren van een ander soort tijd. Kun je hier over schrijven? Je kunt proberen zo'n ervaring voor jezelf te creëren. Je zou natuurlijk meteen op vakantie kunnen gaan, maar ik merk dat al je social media uitzetten ook heel handig is. Probeer eens een hele dag niet op de klok te kijken. Schrijf over hoe je de dag ervaart. Wat ook werkt is naar een museum gaan, één schilderij kiezen en daar de hele dag voor gaan zitten. Dwing jezelf om echt urenlang naar één doek te kijken. Schrijf over die ervaring.

Taal als beeld; tijdsbeleving

Onderstaande is een fragment uit het boek *Zelf* van Yann Martel. *Zelf* is een minutieus verslag van het zintuiglijk leven van de hoofdpersoon, vanaf zijn vroegste herinneringen tot ongeveer tot zijn dertigste levensjaar. In dit fragment beschrijft de hoofdpersoon één van zijn allervroegste herinneringen, van toen hij een jaar of drie oud was.

Hoewel er opmerkelijke uitzonderingen zijn, komt het dikwijls voor dat wij ons de eerste keer dat we iets deden, of zelfs maar één bepaald ogenblik, niet herinneren, maar slechts de herhaling ervan, het idee dat we iets steeds maar weer hebben gedaan. Dat is het geval met mij en het koken van wortelen. Hele middagen heb ik naar wortelen zitten staren die in water lagen te koken. (...) Als de wortelen finaal tot moes waren, hetgeen ik bepaalde met een lange fonduevork, waarschuwde ik, en dan kwam zij naar de keuken. (...) Ik was meer dan voorzichtig genoeg om de opwindende taak opgedragen te krijgen uit een grote plastic zak de harde exemplaren te vissen, dik en oranje, die ik dan in het water liet glijden zodat ik het hele schouwspel weer opnieuw kon volgen. In die middagen kookte en borrelde mijn verbeeldingskracht als dat onstuimige water. Ik was op verkenning, ik legde diepe verbanden. Het was de transformatie van hard naar zacht die me boeide, zei mijn moeder later.

(...)

Ik gaf het koken van wortelen op toen ik het wassen van wasgoed ontdekte. Staren naar het schudden en stampen van kleren die mechanisch worden gereinigd is het dichtst dat ik gekomen ben bij het toebehoren aan een kerkgenootschap, en het was ook mijn introductie tot musea. Ik volgde elke stap in de absolutie van het wasgoed, die kruisstaties van smerigheid tot redding, deze tentoonstelling in het museum van moderne kunst.²⁴⁸

De beschrijving hierboven gaat over het beleven van herhaling, en het daaraan gekoppelde gevoel van diepere betekenis. Het is een hele vroege herinnering, en de manier waarop de beelden beschreven zijn, versterken het gevoel van een jong kind dat in het koken van wortelen een wereldontdekking doet, die in het bekijken van wasgoed een bijna religieuze ervaring vindt.

Er zit een vertraging in de beelden, omdat er wordt ingezoomd op een, normaal gesproken banale, onbelangrijke handeling. Je wordt als lezer een andere tijdsbeleving ingetrokken door het perspectief van het kind, in combinatie met de beschreven beelden en de diep-zintuiglijke beleving ervan door het kind.

Kijk ook eens naar de manier waarop de tijd wordt gemanipuleerd in onderstaande openingsscène uit *Maria Salomé* van Peter Verhelst:

[Stilte]

Links

een (bevroren) stier wordt opgetakeld

paarsrood vlees

een man klimt in de stellages, neemt hamer en beitel

en zal het hele stuk door bezig zijn met het kappen van het alfabet

in het bevroren vlees van de stier

op zijn hoofd heeft de letterkapper een mijnwerkershelm met lampje ²⁴⁹

²⁴⁸ Yann Martel, *Zelf*, oorspr. uitgave 1996, vert. Hans van Cuijlenborg, Prometheus, Amsterdam, 2004, p. 14-15.

²⁴⁹ Peter Verhelst, *Maria Salomé*, Kaaitheater, Bebuquin 1997, p. 5.

De taal als lichaam: ritme en tijdsbeleving

Het ritme van de tekst is enorm bepalend voor de betekenis ervan. In het vorige deel merkte ik op dat de lichamelijke van de tekst te maken heeft met de klank en het ritme ervan. De beleving van het verstrijken van tijd verandert ook wanneer je het ritme van de tekst aanpast. Een tekst met een duidelijke cadans erin geeft een ander gevoel dan een tekst waarin die cadans minder staccato is. Verander het ritme van je tekst maar eens, of benadruk een ander woord in de uitspraak ervan en luister hoe de tekst van betekenis verandert. Hetzelfde geldt voor de beleving van het verstrijken van de tijd binnen de tekst.

SCHRIJVEN

Bedenk een handeling voor de stem die spreekt en laat je personage deze handeling veel sneller of veel trager uitvoeren dan gewoon is. Bedenk welke tekst je daarbij kunt gebruiken en wat er met de taal gebeurt. Denk ook na over herhaling als middel om vertraging of versnelling te bereiken.

Till in the end
 close of a long day
 to herself
 whom else
 time she stopped
 let down the blind and stopped
 time she went down
 down the steep stair
 time she went right down
 was her own other
 own other living soul
 so in the end
 close of a long day
 went down
 let down the blind and down
 right down
 into the old rocker
 and rocked
 rocked

saying to herself
 no
 done with that
 the rocker
 those arms at last
 saying to the rocker
 rock her off
 stop her eyes
 fuck life
 stop her eyes
 rock her off
 rock her off²⁵⁰

Stream of consciousness

Hermsen beschrijft hoe schrijvers als Virginia Woolf en James Joyce de *monologue interieure*, of *stream of consciousness* toepassen om te raken aan een ander tijdsbesef.

*Woolf beschreef deze stijl in Modern Fiction (1919) als 'het vangen van myriaden indrukken die een geest op één enkele dag kan hebben', een principe dat zijzelf onder meer in Mrs Dalloway (1925) en dat James Joyce in Ulysses (1922) toepaste.*²⁵¹

In het volgende fragment uit *Ulysses* zou je kunnen zeggen dat Stephen, middenin een gesprek met Buck Mulligan, afglijdt naar een andere tijdsbeleving, wanneer hij denkt aan zijn overleden moeder. Dat klinkt zo;

– You could've knelt down, damn it, Kinch, when your dying
 mother asked you, Buck Mulligan said. I'm hyperborean²⁵²
 as much as you. But to think of your mother begging you

²⁵⁰ Samuel Beckett, *Rockaby* in: The complete dramatic works, Faber and Faber limited, Bloomsbury House, Londen, ed. 2006, p. 441-442 .

²⁵¹ Joke J. Hermsen, *Stil de tijd. Een pleidooi voor een langzame toekomst*, De arbeiderspers, Amsterdam, Antwerpen, 2009, p. 81.

²⁵² Wikipedia zegt: In Greek mythology the Hyperboreans were mythical people who lived "beyond the North Wind". In principe zegt Buck Mulligan hier tegen Stephen Dedalus 'Ik ben net zo veel een Griek als jij', waarmee hij bedoelt dat hij geen christen is; in tegenstelling tot de zeer christelijke moeder van Dedalus.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Hyperborea>.

with her last breath to kneel down and pray for her. And you refused. There is something sinister in you...

[...]

Stephen, an elbow rested on the jagged granite, leaned his palm against his brow and gazed at the fraying edge of his shiny black coat-sleeve. Pain, that was not yet the pain of love, fretted his heart. Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown graveclothes giving off an odeur of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a faint odeur of wetted ashes. Across the threadbare cuffedge he saw the sea hailed as a great sweet mother by the well-fed voice beside him. The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid. A bowl of white China stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting.

– Buck Mulligan wiped again his razorblade.²⁵³

Vanaf het moment dat Stephen zijn moeder voor zich ziet, hoe zij in een droom aan hem verschijnt, verandert de taal van klank en ritme. De klanken en beelden vloeien in elkaar over en de tekst beschrijft verschillende geuren. Het deinen van de zee wordt gespiegeld in het opgeven van groene slijm door de moeder en het ritme van de tekst neemt dat deinen ook mee. Dat wordt onderbroken door een harde terugkeer naar de werkelijkheid in de laatste zin van deze alinea.

Het bepalen van perspectief binnen een tekst kan, naast de zintuiglijkheid van de tekst, gedaan worden door de beleving van tijd te manipuleren. De schrijver kan daarbij kiezen voor specifieke beelden, een concept van de tijd dat anders is dan onze dagelijkse kloktijd, een ander ritme. Schrijven kan een manier zijn om de beleving van tijd als het verstrijken van kloktijd te omzeilen. Verschillende schrijvers hebben de mogelijkheden van een andere beleving van tijd onderzocht en dat leidt tot meerdere verschillende schrijftechnieken.

SCHRIJVEN

Keer terug naar de teksten die je tot nu toe geschreven hebt en stel jezelf er vragen over. Waar speelt het zich af? Hoeveel mensen nemen eraan deel? Hoe groot is de bewegingsvrijheid van die mensen? In welke verhouding staan ze tot elkaar? Staan ze aan het begin of het eind van hun leven?

Aan welke factoren van ruimte en tijd zijn je personages blootgesteld? Bestaat er een ritme waarin ze leven? In welk tempo bewegen ze door hun leven heen? Wat is het tempo waarin ze leven, wat is het ritme van hun acties, handelingen?

Als je van hun leven een tijdlijn zou maken, en een streep op de lijn zou zetten voor elke keer dat je personage bijvoorbeeld een belangwekkende keuze maakte, hoeveel streepjes zou die tijdlijn dan bevatten? Wat is het ritme waar je personage zijn leven op leeft? Wat doet dat met de taal van je personage?

Hoe zit dat bij jou zelf als schrijver, hoe ervaar jij het verstrijken van de tijd en wat doet dat met jouw eigen taal?

In dit hoofdstuk heb ik mijn liefde voor taal en vooral de beeldende, poëtische kracht ervan onderzocht. Ik heb geprobeerd het werken met taal als beeldend middel toegankelijk te maken en open te breken voor schrijvers die daarmee willen experimenteren. In het eerste deel van het hoofdstuk heb ik laten zien hoe je een stuk tekst als een object kunt bekijken, en steeds opnieuw kunt bepalen wat de betekenis ervan wordt, afhankelijk van de context waarin je de tekst vormgeeft. De context die je kiest, is bepalend voor sfeer, stijl en wereldbeeld van de gekozen stemmen of personages. Zintuiglijkheid in de tekst is daarbij troef.

In Deel II heb ik handvatten gegeven om je eigen innerlijke taal in te zetten bij het schrijven, en vooral om er de zintuigen van je publiek mee aan te spreken.

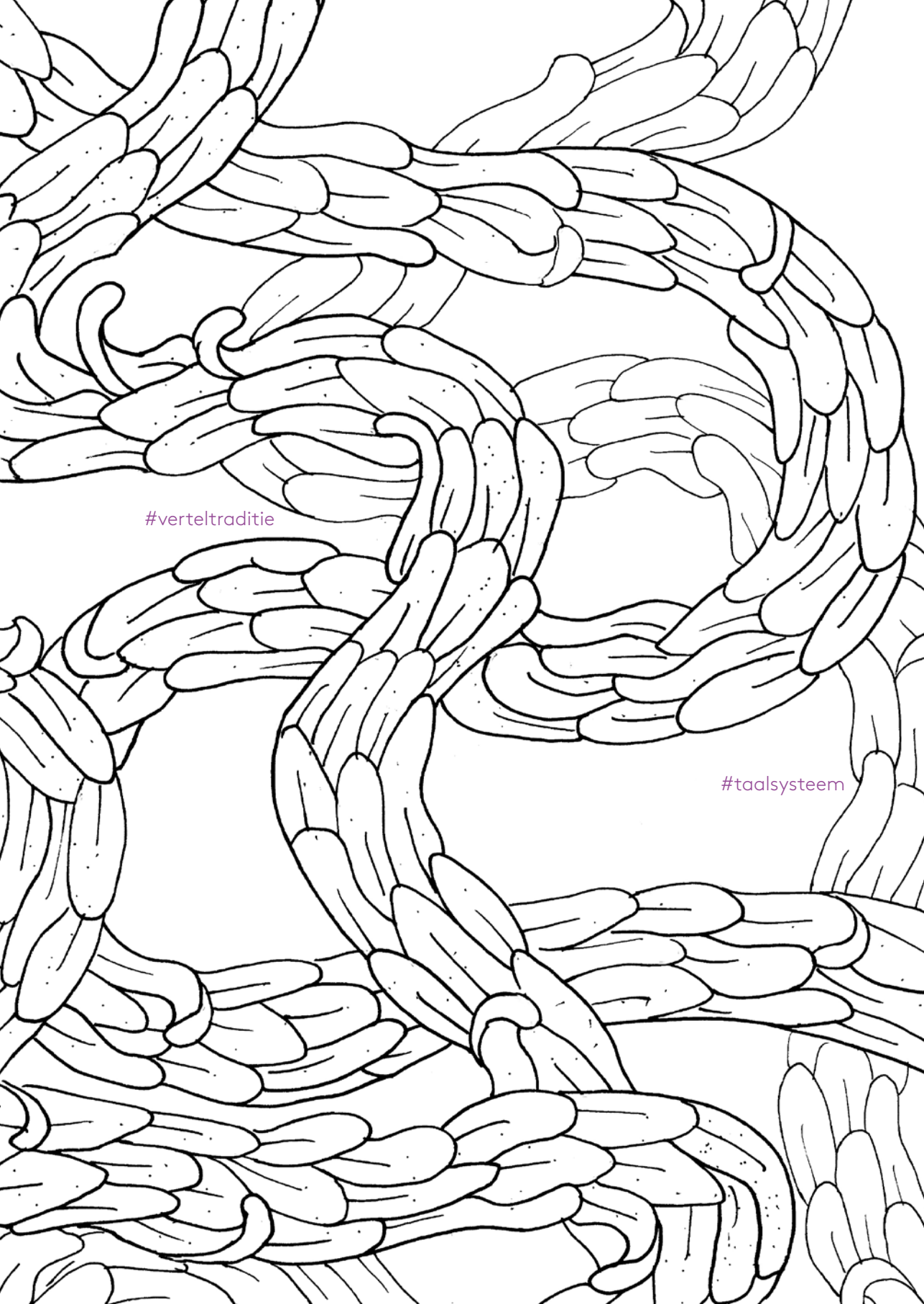
In Deel III heb ik laten zien hoe verschillende schrijvers en denkers zich gebogen hebben over een andere ervaring van tijd dan de dagelijkse kloktijd, en hoe dat een schrijver kan inspireren. Ik heb dat geïllustreerd met voorbeelden van teksten waarin die andere tijdsbeleving direct leidt tot een andere vorm van tekst. De innerlijke tijdsbeleving is onder andere makkelijker te bereiken via de zintuigen. Ik leg in dit deel de koppeling tussen die andere tijdsbeleving en innerlijke taal; via die andere beleving van tijd denk ik dat innerlijke taal toegankelijker wordt voor schrijvers.



#intertekstualiteit

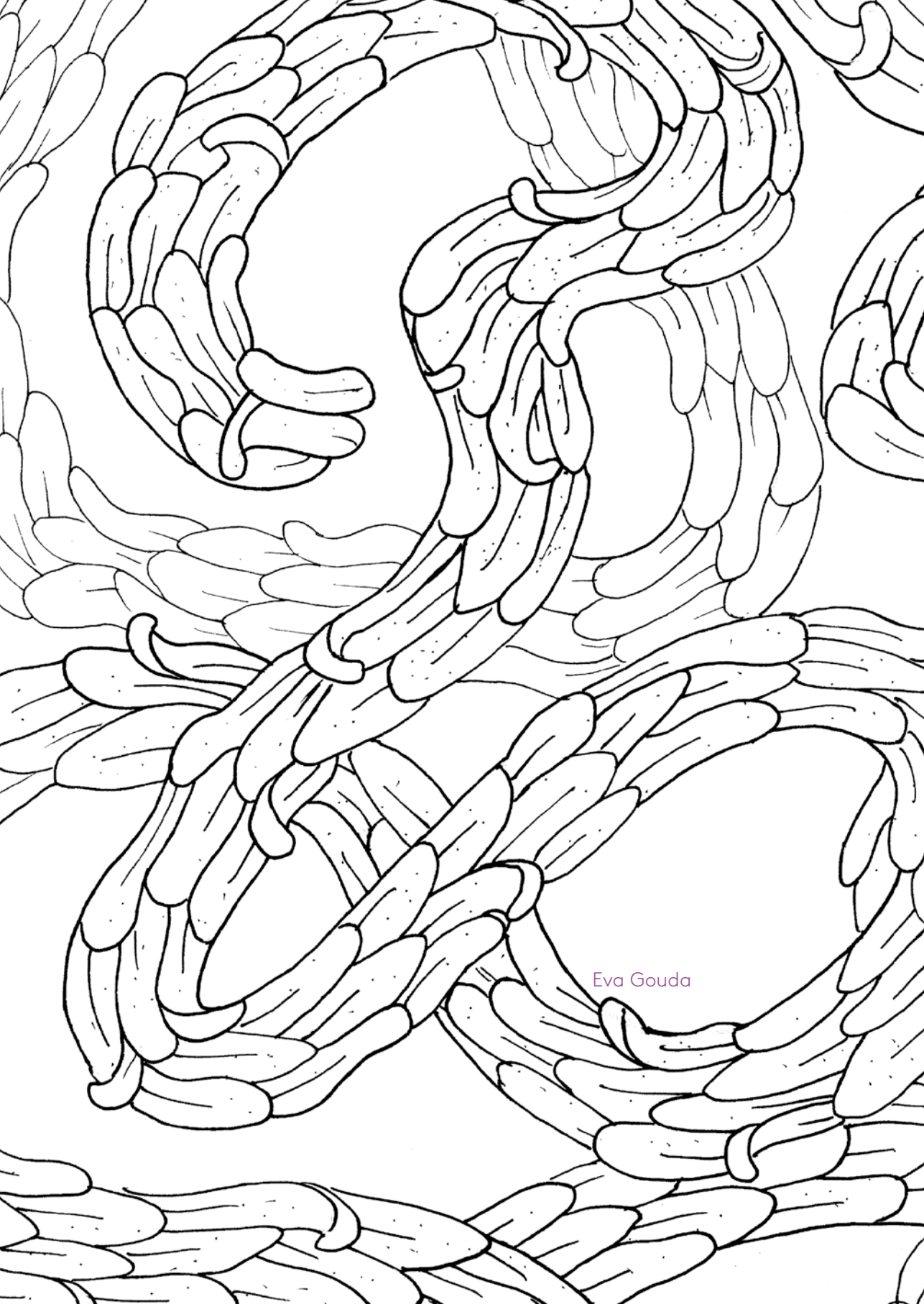
#originaliteit

#collectieve kennis)



#verteltraditie

#toolsysteem



Eva Gouda



of Originaliteitsgeest

being
original

Waarom Artaud altijd hoofdpijn had

Je bent een jonge schrijver en je wilt je hoofd boven het maaiveld uitsteken. Je wilt gezien worden en om gezien te worden moet je iets anders doen dan de rest. Toch? Je moet origineel zijn. Om origineel te zijn moet je iets schrijven dat nog niemand eerder heeft geschreven, dat nog niemand eerder heeft gezien. Toch? Niemand wil iets zien dat hij al kent. Toch?

De Franse toneelschrijver Antonin Artaud probeerde originaliteit tot in het extreme door te voeren. Artaud was een vroege avant-gardist, die veel invloed heeft gehad op Ionesco en Beckett. Hij ontwierp in 1932 het *Theater van de wreedheid*, een theatervorm waarmee hij de oerdriften van de acteurs en van het publiek wilde oproepen. Dit probeerde hij onder andere door zijn voorstellingen te strippen van elke betekenis. Artaud was op zoek naar pure originaliteit. Maar bestaat dat wel, pure originaliteit? Kun je een publiek iets laten zien dat nog niets betekent? Dit boek gaat over taal als materiaal voor schrijven. In dit artikel wordt uitgelegd dat taal een tekensysteem is en op die manier fungeert als een symbool. Theater fungeert ook als tekensysteem. Door beter te begrijpen hoe het tekensysteem taal werkt, zul je ook beter begrijpen hoe het tekensysteem theater werkt.

Ik kan alvast verklappen dat taal gestoeld is op herhaling

Artaud leed zijn hele leven aan heftige migraine, hallucinaties, depressies en psychoses. Dit zal allerlei medische redenen hebben, maar ik vraag me af in hoeverre het te maken had met zijn frustraties over originaliteit, tekens en representatie. Heeft Artaud zich gek gemaakt met zijn onmogelijke queeste naar pure originaliteit, naar een taal die nergens naar verwijst? Het zou kunnen. In elk geval zal hij niet de enige theatermaker zijn die zich in de weg laat zitten door het originaliteitsidee. En omdat ik niet wil dat je hoofdpijn krijgt van schrijven, ga ik je uitleggen waarom Artauds wens zo onhaalbaar was. Ik doe dit aan de hand van de taaltheorie van Derrida en een stukje kunstgeschiedenis. Ik ga je een andere manier van denken over verhalen aanbieden en een aantal concrete oefeningen. Voor dat ik het specifiek over toneelschrijven ga hebben, wil ik twee dingen belichten. Het eerste is de oorsprong van originaliteit. Waarom willen we origineel zijn? Is dat altijd al zo geweest? Spoiler alert: nee. Het tweede is taal als tekensysteem. In het deel over originaliteit dwalen we nogal af van het onderwerp taal en in het deel over taal dwalen nogal af van het onderwerp schrijven, maar aan het eind van het artikel komt alles goed en schrijft iedereen nog lang en gelukkig.

en juist niet op originaliteit

1 Originaliteit

Dat originaliteit niet zo belangrijk is als we denken, is geen nieuwe gedachte. In veel handboeken voor schrijvers wordt de drang om origineel te zijn gezien als een obstakel. Nirav Christophe noemt dit in *Het naakte schrijven* de mythe van de originaliteit.²⁵⁴

*Van Cicero tot Stephen King wordt weliswaar al sinds mensenheugenis benadrukt hoe belangrijk het is om goede voorgangers stilistisch te imiteren, maar bij beginnende schrijvers kom ik daar, juist door de mythe van originaliteit, vooral panische angst tegen.*²⁵⁵

Christophe probeert in zijn boek de overkoepelende mythe dat de schrijver de eerste en enige god is van wat hij scheidt onderuit te halen en de schrijver zijn hang naar originaliteit af te leren. Originaliteit zit echter zo diep geworteld in ons zijn dat het niet zo makkelijk is om haar een-twee-drie aan de kant te schuiven. Het is nog steeds een belangrijk criterium voor recensenten en voor onszelf, voor hoe we andermans werk beoordelen. Hoe laat je iets los wat zo vanzelfsprekend is?

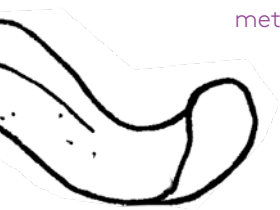
Twee esthetica

Het kost soms jaren of zelfs eeuwen om bepaalde diepgewortelde ideeën te veranderen of aan te passen. Sinds de Verlichting leven we in een tijd waarin we heilig in de wetenschap geloven, als er maar bewijzen zijn. Een nieuwe wetenschappelijke ontdekking wordt veel makkelijker als waarheid gezien dan vroeger. Een verandering in de kunst propageren is echter nog steeds heel lastig, doordat een idee over kunst niet wetenschappelijk te bewijzen is. Je kunt niet wetenschappelijk aantonen dat een schilderij mooi is of een toneelstuk goed. Kunst beoordelen is altijd subjectief. Het gaat om een persoonlijk oordeel en niet om wetenschappelijke juistheid. Toch is er sprake van een bepaald idee dat kan overheersen in een bepaalde tijd. Dit noemen we esthetica. Esthetica is de leer van de zintuiglijke waarneming, een tak van de filosofie die zich bezighoudt met de leer van schoonheid en kunst. Er zijn verschillende benaderingswijzen van de term esthetica, maar voor dit artikel wil ik esthetica gebruiken als een maatschappelijk gedeeld idee over kunst. Dit betekent dat er wel degelijk

een heersend idee over kunst kan zijn, waarbij het dus geen persoonlijke beoordeling meer is, maar een gedeelde mening. Elke kunststroming heeft bijvoorbeeld een esthetica en is maatschappij- en tijdgebonden. Een heersende esthetica kan veranderen en plaats maken voor een andere. Ik behandel de twee grootste esthetica van de laatste 2000 jaar en de verschuiving tussen die twee om helder te krijgen hoe en waarom we ons tot originaliteit verhouden. Eerst behandel ik de constructieve esthetica en daarna de deconstructieve esthetica.

Ik doe dit aan de hand van het boek *Echo's echo* van de Vlaamse classicus Paul Claes. *Echo's echo* werd in 1991 bekroond met de Belgische Staatsprijs voor essay en kritiek. Claes werkt in dit boek toe naar een algemene intertekstualiteittheorie. Hij doet dit aan de hand van het verbeteren van de bestaande theorieën (o.a. die van Julia Kristeva en Roland Barthes) en het analyseren van praktijkvoorbeelden met als doel het leesplezier van de lezer te verhogen.

Intertekstualiteit is een door Julia Kristeva²⁵⁶ geïntroduceerde term waarmee wordt aangegeven dat elke tekst bestaat uit een mozaïek van citaten en als de absorptie en transformatie van andere teksten. In deze ruime opvatting van intertekstualiteit gaat het om het feit dat teksten meerstemmig zijn, d.w.z. dat binnen een tekst één of meer dialogen voorkomen met andere gesproken of geschreven teksten.²⁵⁷



²⁵⁴ Mythe verwijst hier niet naar de mythe als oerverhaal, maar komt wel overeen met de betekenis die Roland Barthes er aan geeft, namelijk die van de schijnbare vanzelfsprekendheid.

²⁵⁵ Christophe, Nirav. *Het naakte schrijven. Over de mythen van het schrijverschap*. Amsterdam: HKU/International Theatre & Film Books, 2007, p. 15.

²⁵⁶ Franse linguïste (1941).

²⁵⁷ Verkruijse, P.J. en H. Struik. *Letterkundig lexicon voor neerlandistiek*. 2002 dbnl – 20-04-2012 http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/bork001lett01_01_0010.php#i070 Gelezen op.

Paul Claes baseert zich in *Echo's echo's* op de bepaling die de Franse letterkundige Michel Riffaterre er in 1980 aan gaf:

*Intertekstualiteit is de waarneming door de lezer van relaties tussen een werk en andere werken die eraan voorafgaan of erop volgen.*²⁵⁸

Volgens Claes is het probleem met deze stelling dat het niet lijkt uit te maken of die waarneming ook juist is. Was het de bedoeling van de schrijver dat de lezer deze relatie zou waarnemen? Er kunnen in dit geval twee dingen misgaan bij het waarnemen van intertekstualiteit: of de lezer geeft op basis van de gevonden relatie, die niet zo bedoeld is door de schrijver, een verkeerde betekenis aan het verhaal of de lezer ziet een 'bedoelde' relatie over het hoofd en mist zo een deel van de betekenis. Claes beargumenteert hiermee dat het niet alleen om het waarnemen van de intertekstuele relatie gaat, maar ook om de betekenis die daaraan verbonden is. Claes voegt er daarom volledig terecht een aspect bij:

*Ikzelf zou intertekstualiteit willen definiëren als het geheel van relaties tussen teksten waaraan door een subject dat deze onderkent een functie kan worden toegekend.*²⁵⁹

De constructieve esthetica: de klassieke oudheid

De constructieve esthetica is de heersende esthetica in de klassieke oudheid. Deze esthetica is gebaseerd op het principe *translatio* (of *interpretatio*), *imitatio*, *aemulatio*. Dit was in de klassieke oudheid de manier om met teksten van voorgaande schrijvers om te gaan. Schrijvers en hun teksten werden bestudeerd en geïnterpreteerd (*translatio*), vervolgens werd er geprobeerd ze zo goed mogelijk na te doen (*imitatio*), om uiteindelijk de voorganger te overtreffen in zijn stijl (*aemulatio*).

Transformaties

Dat overtreffen betrof kleine stijlveranderingen, die geen of zeer weinig effect hadden op de inhoud. Hoe een tekst getransformeerd werd stond echter ook vast. Er was een beperkt aantal transformaties die de schrijver kon doen ten opzichte van de teksten die hij imiteerde. Hieronder zie je een schema met de verschillende transformaties. Dit schema is afkomstig uit *Echo's echo's*. Net als Claes zal ik de rest van het artikel de brontekst/ starttekst **architekst** noemen en de nieuwe/bewerkte tekst de **fenotekst**.

TRANSFORMATIES	ADDITIE	DELETIE	SUBSTITUTIE	REPETITIE
VORM	UITWERKING	SAMENVATTING	OMSCHRIJVING	KLANKCITAAT
INHOUD	UITDIEPING	AFVLAKKING	VERDRAAIING	ALLUSIE
BEIDEN	UITBREIDING	DELGING	VERWISSELING	CITAAT

Je kunt een tekst op verschillende manieren transformeren: door een element toe te voegen (additie), door een element weg te halen (deletie), door iets te vervangen (substitutie) of door het herhalen van een element (repetitie). Binnen deze categorieën waren weer verschillende mogelijkheden die invloed hadden op de vorm, de inhoud of allebei. Ik behandel ze allemaal kort.

Bij **uitwerking** wordt er tekst toegevoegd, maar zonder dat de inhoud verandert, terwijl bij **samenvatting** de tekst juist korter wordt, zonder dat de inhoud verandert. Wat hier op lijkt is de transformatie **omschrijving**, alleen wordt de gehele tekst hier vervangen door een andere tekst met dezelfde inhoud, een goed voorbeeld hiervan is een vertaling. Het **klankcitaat** is een letterlijke herhaling van een tekst. Dit kan ook een woord of een zin zijn.

²⁵⁸ *Echo's echo's*, p. 49.

²⁵⁹ *Echo's echo's*, p. 49.

SCHRIJVEN

Transformaties die geen invloed hebben op de inhoud lijken niet zo interessant voor schrijvers. Als je een tekst bewerkt, dan wil je toch iets van je eigen visie daarin verwerken en dus de inhoud veranderen. Toch kunnen deze transformaties goede oefeningen zijn voor je schrijven. Het leert je kijken naar wat het materiaal is waar je mee werkt en wat je ervan wilt behouden, in plaats van alleen te kijken naar wat je wilt veranderen. Als je ook de inhoud gaat veranderen is het belangrijk dat je goed weet waarom je een tekst wilt bewerken. Wat wil je toevoegen/weghalen/omdraaien? Wat betekent dat voor de inhoud? Waarom moet de inhoud anders? Als je het antwoord op deze vragen niet weet, is er ook geen reden om een tekst te bewerken. Dit betekent uiteraard niet dat je de tekst niet mag transformeren. Kies er dan voor om een tekst alleen op vorm te transformeren.

Transformaties die alleen de inhoud veranderen zijn afhankelijk van de context. De tekst zelf verandert dus niet. Bij theater zou dit bijvoorbeeld een locatie kunnen zijn, een manier van spelen of het decor die de inhoud van de tekst transformeert. Omdat we het in dit artikel en in dit boek specifiek over schrijven hebben, laat ik de uitleg van deze transformaties achterwege.

In de meeste bewerkingen worden zowel de inhoud als de vorm getransformeerd. De transformaties hangen in dit geval meestal samen. Van **uitbreiding** is sprake wanneer er inhoudelijk en vormelijk een element toegevoegd wordt. Bijvoorbeeld het toevoegen van een inleiding of stukken tekst. In de *Medea* van Ko van den Bosch zijn bijvoorbeeld verslagen van kindermoorden toegevoegd aan de tragedietekst van Euripides.

Delging is de transformatie door vormelijke en inhoudelijk weglating. Dit zou bijvoorbeeld het weglaten van een personage kunnen zijn of een bepaalde scène. Als je uit *Faust* van Goethe de eerste scène weglaat, waarin de God en de duivel een weddenschap sluiten over het leven van Faust, krijgt het stuk een andere betekenis. Er is dan geen sprake meer van een goddelijke dan wel duivelse macht die invloed heeft op *Faust*. De eerste scène schept ook een bepaalde verwachting bij het publiek (God wedt met de Duivel dat Faust op het rechte pad blijft. Het maakt niet uit waar de Duivel hem mee verleidt). Bij weglating van deze scène zal de verwachting anders zijn, wellicht minder gestuurd.

Bij **verwisseling** wordt een deel van de architekst vervangen door een deel uit een ander stuk tekst. Het is dus belangrijk dat dit stuk tekst al geschreven is door iemand anders dan degene die de transformatie uitvoert, anders is er sprake van uitbreiding.

De laatste transformatie in het schema is het **citaat**. Hierbij wordt een tekst letterlijk herhaald in een nieuwe tekst. Ik heb bijvoorbeeld in de musical *CIRCUS*, die ik schreef voor het M-Lab, een personage een stuk van *Hamlet* laten citeren. Dit personage wilde iedereen laten weten dat ze actrice was en begon daarom te pas en te onpas Shakespeare te declameren.



SCHRIJVEN

Het schema van Claes kan je helpen als je een tekst wilt bewerken. Ik vergeet zelf al snel hoeveel opties er zijn om te bewerken, hoeveel verschillende ingangen. Het kan fijn (en makkelijk) zijn om een optie te kiezen in plaats van er één te moeten bedenken. Ook hierbij geldt weer: waarom kies je voor een bepaalde transformatie? Wat wil je vertellen? Met welke transformatie kun je dat het best doen?

GEDICHT

- 1 Kies een gedicht dat je echt mooi vindt en waar je eigenlijk niets aan zou willen veranderen. Waar gaat het gedicht over? Wat betekent het? Bedenk waarom je het mooi vindt. Datgene wil je namelijk behouden.
- 2 Kies één van de manieren om een tekst te transformeren uit het schema. De inhoud mag niet veranderen. Kan het gedicht bijvoorbeeld korter? Of kun je een strofe toevoegen? Kun je andere woorden gebruiken (hertalen)?
- 3 Transformeer het gedicht met de gekozen manier. Probeer het zo minimaal mogelijk te doen. Je kunt bijvoorbeeld kiezen voor een uitwerking en een stukje bij het gedicht schrijven.
- 4 Lees het herschreven gedicht. Is de inhoud nog precies hetzelfde?
- 5 Kies nu een transformatie die de inhoud wel verandert. Wat gebeurt er bijvoorbeeld als je de helft van het gedicht weglaat? Of als je een (andere) titel toevoegt? Of als je een stukje krantenartikel toevoegt?
- 6 Lees het bewerkte gedicht? Hoe is de betekenis veranderd?

SCHRIJVEN

TONEEL

- 1 Kies een monoloog die je mooi vindt. Wat betekent deze monoloog? Wat is de functie? Wat vind je mooi aan de monoloog?
- 2 Herschrijf de monoloog eerst zodat de betekenis niet verandert.
- 3 Herschrijf de oorspronkelijke of de bewerkte monoloog zo dat de inhoud wel verandert. Welke transformatie(s) gebruik je? Waarom? Hoe verandert de betekenis?

Beperkt kader

Zoals eerder al besproken was in de klassieke oudheid het doel van de schrijver om zijn voorgangers te evenaren en te overtreffen. Hij probeerde als schrijver dus wel beter te zijn dan zijn voorgangers, maar dit verlangen kwam voort uit een groot respect en bewondering voor de gevestigde orde. Er werd daarom gewerkt binnen het bestaande kader.

In de klassieke oudheid stond het produceren van teksten in het teken van Hetzelfde. Voor een auteur uit die tijd was het zoeken en vinden van de stof (inventio) nooit een kwestie van inspiratie of fantasie. Hij kon altijd putten uit een voorraad aan onderwerpen (res) en formuleringen (verba). In de retorenschool had hij kennis gemaakt met de klassieke meesters, die als navolgenswaardige idealen gelezen, becommentarieerd en gememoriseerd werden. In de klas had hij talloze oefeningen in het variëren van dezelfde stof gedaan. [...] Een originele intrige bedenken was voor een antiek auteur iets ongehoords. De mythologische stof lag toch gebruiksklaar? [...] Originaliteit speelde evenmin een rol bij het ordenen van de stof (dispositio): ook daar lagen de schema's vast. Ieder genre had niet alleen zijn eigen stof, maar ook zijn eigen structuren, die door voorgangers waren vastgelegd.²⁶⁰

Deze esthetica is ook in het onderwijs uit de klassieke oudheid te vinden.

Het door Atheense retoren gevestigd onderwijs is dan ook niet op grensverleggend onderzoek gericht, maar op het zich eigen maken en reproduceren van vaste waarden. Het voortdurend herhalen van het bekende bevestigt het heersende bestel en verheerlijkt het als het algemeen menselijke. De variatie is slechts een sleutelen aan de oppervlakte zonder aan de oude vooronderstellingen te raken. In plaats van iets geheel nieuws te

zoeken proberen de literatoren iets beters te maken in de oude trant. Dat is wat gewoonlijk wedijver (*aemulatio*) wordt genoemd: het streven om de klassieke meesters te overtreffen binnen de door hen bepaalde grenzen.²⁶¹

Er lagen, naast de esthetiek, ook praktische redenen aan het onderwijzen van *translatio*, *imitatio*, *aemulatio* ten grondslag:

*Het antieke onderwijs steunde sterk op het geheugen. De leerlingen moesten oude epen en tal van andere teksten van buiten leren, omdat kopieën te duur waren voor schoolgebruik. Wanneer ze later zelf begonnen met schrijven, drongen de gememoriseerde teksten zich bijna automatisch aan hen op.*²⁶²

Je kunt je voorstellen dat er vreselijk veel tijd ging zitten in het repeteren van de teksten. Hierdoor was de breedte van de stof noodzakelijkerwijs veel compacter. Bovendien was de literatuurgeschiedenis toen ook nog veel beperkter. Er was simpelweg nog niet zo veel geschreven. Het beperkte kader van zowel stijl als stof en het respect voor de auteur was een combinatie die ervoor zorgde dat de inhoud van de gehele literatuur beperkt bleef en bovendien constant.

Google

Je zou kunnen zeggen dat er sprake was van kennis in de engte. Het kader was smal en bleef dat, omdat er onderwezen werd op basis van imitatie. Vandaag de dag is er sprake van kennis in de breedte. Kennis is overal in groten getale. De grootste bron van kennis is internet. Je hoeft om kennis te vergaren geen teksten te repeteren, je kunt een term intypen op Google of Wikipedia en de kennis ligt voor het oprapen. Het wordt steeds gemakkelijker om bij steeds meer kennis te komen. Hier hoort logischerwijs ook een andere manier van onderwijs bij. Het heeft geen zin om kinderen teksten uit hun hoofd te laten leren als ze die teksten ook uit de bibliotheek of van internet kunnen halen. Tegenwoordig gaat het al vrij snel niet meer om het herhalen van wat de juf zegt en wat er in de boeken staat, maar ligt de zwaarte van het onderwijs bij het zelf nadenken. Niet nadoen, maar zelf doen.

²⁶⁰ *Echo's echo's*, p.18/19.

²⁶¹ *Echo's echo's*, p 20.

²⁶² *Echo's echo's*, p. 22.

En er is niet alleen eindeloos veel kennis tot onze beschikking, maar er zijn ook miljoenen verhalen die we kunnen lezen. Het is onmogelijk om van allemaal op de hoogte te zijn. Maar voor we dieper op de huidige situatie ingaan, gaan we eerst weer even terug in de tijd.

Verteltraditie in de middeleeuwen

De constructieve esthetica zet door in de middeleeuwen. Enerzijds kan er gezegd worden dat de inhoud hierbij wel degelijk verandert, doordat de verhalen zich in de middeleeuwen op de bijbel baseren, maar anderzijds is er ook wat voor te zeggen dat de middeleeuwse verhalen een Christelijke bewerking zijn van de mythologische verhalen. Het Christelijke scheppingsverhaal vertoont bijvoorbeeld veel overeenkomsten met het mythologische scheppingsverhaal. In beide verhalen wordt de mens geschapen door god(en) en laat de mens zich leiden door de drang naar kennis. Adam en Eva eten van de boom der kennis en Pandora en Epimetheus kijken in een doos om te zien wat er in zit, terwijl hen dit in beide verhalen verboden is. Bovendien steelt Prometheus het vuur van de goden en geeft het aan de mensen, een metafoor voor kennis en beschaving. Een andere overeenkomst is dat de vrouw degene is die de man verleidt om iets te doen wat niet mag. In het Christelijke scheppingsverhaal is hier de duivel toegevoegd (uitbreiding), die Eva eerst verleidt.

SCHRIJVEN

Uiteindelijk zijn alle verhalen terug te leiden tot zeven basisverhalen. Christopher Booker heeft deze verhalen helder en overzichtelijk gecategoriseerd in *The Seven Basic Plots: Why we tell stories*. Hij onderscheidt hierbij de volgende verhalen: het monster overwinnen, van arm naar rijk, de queeste, reis en wederkeer, komedie, tragedie en wedergeboorte. In dit boek legt hij uitgebreid uit hoe deze verhalen in elkaar zitten en wat er nodig is om ze te schrijven. Ik maak zelf dankbaar gebruik van dit boek.

De middeleeuwse verteltraditie kenmerkt zich door de troubadour die van 'heinde en ver' komt om de verhalen die hij tijdens zijn tochten heeft gehoord, te vertellen op een zeepkistje op het marktplein aan de inwoners van de stad of het dorp. Dit is natuurlijk een romantisch beeld, maar waar het om gaat is dat de manier van verhalen vertellen in de middeleeuwen heel dicht bij de essentie daarvan ligt.

Ver-halen

Wat is die essentie dan? De betekenis van 'verhaal' is *het mondelinge of schriftelijke doorgeven*. In deze betekenis valt het woord *doorgeven* op. Iets dat al bestaat gaat van de ene naar de andere persoon. Het gaat om een herhalende handeling. Wat gebeurt er als we het werkwoord 'verhalen' nog verder ontleden qua betekenis.

Verhalen is een samenstelling van het werkwoord *halen* en het voorvoegsel *ver-*. Toegevoegd aan een werkwoord krijgt *ver-* de betekenis van een verandering. Bijvoorbeeld, vervellen betekent van vel veranderen en vermeerderen betekent het veranderen van een bepaalde hoeveelheid. *Halen* heeft als betekenis: iets naar de plek waar je bent brengen. Daar zit al een verandering in, namelijk een verandering van plaats. Als je daar vervolgens een voorvoegsel bij zet met een verandering als betekenis krijg je zo iets als: het veranderen van wat je van ergens anders naar hier hebt gebracht. *Verhalen* heeft ook nog een andere betekenis, namelijk het verschepen van een schip van de ene naar de andere haven. Hier is sprake van dezelfde veranderende handeling, maar dan met een ander subject. Deze betekenis lijkt bijna als metafoor te dienen voor het vertellen van verhalen en de manier waarop ze worden overgebracht van de ene naar de andere plek. In elke haven gaat er vracht van het schip af en komt er nieuwe vracht bij, die weer naar de volgende haven wordt gebracht. Zo gaat het ook bij verhalen vertellen.

De omslag

De tweede grote esthetica van belang voor mijn betoog tegen originaliteit is de **deconstructieve esthetica**. Deze esthetica is begonnen rond de 18e eeuw en nog steeds van kracht. Het is precies het tegenovergestelde van de constructieve esthetica: niet je voorgangers imiteren, maar je ertegen afzetten. Om deze esthetica te begrijpen en mijn gedachte daarover te kunnen uiten, is het belangrijk om eerst uit te leggen hoe deze esthetica tot stand is gekomen en waarom. Dit zegt namelijk een hoop over waarom we originaliteit als zo'n belangrijke factor zien in ons werk.

De breuk met de constructieve esthetica begint in de veertiende eeuw met een heftige discussie over hoe de klassieke teksten geïmiteerd dienen te worden. Tot dan toe komen schrijvers er openlijk voor uit welke tekst ze imiteren. De eerste die ervoor pleit om de sporen van imitatie zo goed

mogelijk verborgen te houden is Francesco Petrarca.²⁶³ Petrarca is een Italiaanse dichter en prozaschrijver uit de veertiende eeuw. Tevens is hij de grondlegger van het humanisme. De discussie tussen Petrarca en zijn tijdgenoten gaat nog niet direct over een drang naar originaliteit, maar er gaat blijkbaar wel iets wringen. Petrarca wil zich niet meer aan de regeltjes van zijn voorgangers houden.

Er gebeurt nog meer. Ook de veranderingen in de handel zijn een oorzaak van de verschuiving.

*Wanneer we diverse kunsthistorici mogen geloven, dan groeit in de westerse beschaving, vanaf de renaissance een parallel met de opkomst van het kapitalisme, het instituut kunst, dat zich aan het einde van de 18e eeuw volledig ontplooid zou hebben. Dankzij de relatieve autonomie die voor ieder instituut kenmerkend is, krijgt de kunstenaar daarbij de beschikking over een grotere vrijheid dan daarvoor het geval was. Hij wordt hoe langer hoe minder gebonden door normen en eisen die hem van buitenaf opgelegd worden, en hij kan opdrachten aanvaarden op voorwaarden die hij zelf stelt.*²⁶⁴

Deze destructie van de constructieve traditie begint dus in de renaissance.

*Met een monolithische tekstopvatting correspondeert een streng hiërarchisch en onbeweeglijk sociaal bestel. Pas de secularisering die bij de renaissance wordt ingezet, doet die afbrokkelen. Zowel op gebied van de handel als op dat van het geestesleven leidt concurrentiedwang dan tot vernieuwingsdrang.*²⁶⁵

Daar is 'ie dan. De vernieuwingsdrang. De belangrijkste reden voor het ontstaan van de deconstructieve esthetica. De drang naar vernieuwing, de geboorte van originaliteit, of in ieder geval het sterven van de negatieve connotatie die men tot dan toe heeft bij 'vernieuwend'. Voor ons is het nu moeilijk voor te stellen dat er ooit een ontzettend taboe lag op origineel zijn, aangezien dat nu misschien wel het belangrijkste criterium is voor goede kunst. En dus ook voor een goede theatertekst.

In de renaissance is er voor het eerst plek voor autonomie, eigenheid, uniekheid. De renaissance heeft de weg gebaad voor de echte breuk die in de romantiek plaatsvindt. Wat in de renaissance is ingezet, wordt namelijk de twee eeuwen die daarop volgen op elk vlak uitgewerkt tot

wat wij nu kennen als de Verlichting. Naar mijn mening bevinden we ons nog steeds in de Verlichting. Sommige wetenschappers menen zelfs dat we ons nog in het staartje van de renaissance bevinden, onder wie taalkundige Joop van der Horst. Hij bracht in 2008 het 325 pagina's tellende essay *Het einde van de standaardtaal* uit, waarin hij betoogt dat de taal die in de renaissance gemaakt is (de standaardtaal) nu weer afbrokkelt, doordat we weer in een omslagfase zitten. In de Verlichting worden fenomenen geboren waarvan we nu niet beter weten dan dat ze de (westerse) wereld maken; individualisering, globalisering, emancipatie, socialisme, liberalisme, het gelijkheidsbeginsel, mensenrechten, het vrije denken. De Verlichting is op elk vlak de grote omslagperiode van klassieke oudheid naar de moderne tijd. Voor de kunst is dat de omslag van de constructieve esthetica naar de deconstructieve esthetica.

Historisch gezien ligt de breuklijn tussen beide esthetica's in de achttiende eeuw, wanneer de romantiek ontstaat en begrippen als originaliteit, genie, persoonlijkheid, verbeelding, nieuwheid en scheppend vermogen hun intrede doen in de kunstkritiek. Tot die tijd werd gemis aan oorspronkelijkheid veeleer gezien als een kwaliteit dan als een gebrek.²⁶⁶

Die intrede heeft grote gevolgen. Vanaf dan worden kunst en literatuur beoordeeld vanuit het criterium 'vernieuwing'. Dit betekent het einde van imitatie als belangrijkste uitgangspunt en het begin van de deconstructieve esthetica. Die zal de weg vrij maken voor een groot aantal stromingen waarin vernieuwing het centrale doel is geworden, zoals in veel avant-gardestromingen.

Vernieuwing en origineel zijn was tot aan dit moment dus helemaal niet iets om je als schrijver druk om te maken.

²⁶³ *Echo's echo's*, p. 22.

²⁶⁴ Drijkoningen, Prof. Dr. F.F.J. *Problemen rondom de avant-garde*. In: *Avant-garde en traditie in het moderne toneel*. Muiderberg: Couthino, 1987.

²⁶⁵ *Echo's echo's*, p. 22.

²⁶⁶ *Echo's echo's*, p. 17.

Deconstructieve esthetica: vernieuwing

De romantiek ontdekte het verleden als verleden. Voortaan was dat verleden geen geruststellende traditie meer waarmee men zich kon identificeren, maar een voorwerp van fantasie of objectieve studie. Uit de objectiverende kijk ontstond de geschiedeniswetenschap. De historische methode met haar causaal determinisme won gaandeweg terrein in alle geesteswetenschappen, de filologie²⁶⁷ inclus. In de romantiek werden de eerste literatuurgeschiedenissen geschreven.²⁶⁸

Door alle veranderingen verandert ook de rol van de geschiedenis. Voor het eerst is de geschiedenis iets wat afgerond is, iets wat in contrast kan staan met het heden. Doordat het verleden een gekaderde periode wordt en het individualisme zich steeds meer ontwikkelt, ontstaat de vrijheid om een mening te hebben over het verleden. En die mening hoeft niet de mening te zijn van de schrijvers die je voorgingen of de mening van je onderwijzers, zoals in de klassieke oudheid het geval was. Er is opeens de vrijheid om je tegen de traditie te keren en dit wordt vanaf dat moment dan ook volop gedaan. Natuurlijk vond deze verandering niet van het ene op het andere moment plaats, maar de constructieve esthetica maakte langzaam maar zeker plaats voor de deconstructieve esthetica, die hoogtij viert met het avant-gardisme. Avant-garde is de verzamelnaam voor kunststromingen die experimenteel zijn. Oorspronkelijk is het een militaire term en betekent letterlijk 'voorhoede'. De avant-garde betrof een groep militairen die tijdens een expeditie vooruit werden gestuurd om het terrein te verkennen ter bevordering van een geslaagde expeditie of militaire strategie. Verkenner dus. Avant-gardisten verkenden het kunstgebied en de grenzen daarvan.

Dat brengt ons terug bij Antonin Artaud, die gezien wordt als de voorloper van het avant-gardisme. Hij wilde een vorm van theater maken waarin geen sprake was van representatie, waarin voor het publiek niks zou refereren aan iets dat het al kende. Hij wilde zich dus verzetten tegen alles wat al bekend was, tegen alles wat al was geweest. Artaud ontwikkelde een steeds grotere weerstand tegen het bestaande, westerse theater, het theater dat hij al kende. Dit zien we een decennium later sterk terug bij de avant-garde, die zich zo ongeveer tegen alles keerde dat ze al kende (de Vijftigers, Cobra, dadaïsten)

Het avant-gardisme kan ook worden gezien als een reactie van wantrouwen egens de eigen, westerse cultuur, die in korte opeenvolging twee Wereldoorlogen voortbracht. In de gehele avant-gardistische kunst werd na de Tweede Wereldoorlog een sterke behoefte gevoeld om van voren af aan opnieuw te beginnen, en letterlijk alle waarden te herzien en te herdefiniëren.²⁶⁷

Die behoefte is niet vreemd. Men had waarschijnlijk het gevoel op de verkeerde weg te zitten, eentje die blijkbaar afschuwelijke ideologieën en verschrikkelijke oorlogen tot gevolg had. Om maar niet die weg te blijven volgen stonden de mensen stil (jaren vijftig) of sloegen ze radicaal een andere weg in, zoals de avant-gardisten deden. Terugkijken werd niet gedaan. Misschien was de geschiedenis nog te pijnlijk. Misschien was het te wijten aan het vanzelfsprekend geworden verlichtingsdenken. Misschien was men het vergeten. Er werd niet teruggekeken, alleen maar exponentieel vooruitgegaan en -gedacht. Vernieuwing en vooruitgang werden steeds belangrijker en het verleden werd steeds meer iets dat het beste vergeten kon worden. Men wilde zich focussen op de toekomst. In de loop der jaren lijkt echter het oorspronkelijke doel, het verkennen, op de achtergrond te zijn geraakt en vervangen door het doel vernieuwend te zijn.

Door het vernieuwende karakter van de deconstructieve esthetica lijkt het alsof we razendsnel van kunstvisie veranderen, maar in feite zijn alle kunststromingen van de afgelopen jaren gebaseerd op dezelfde traditie: vernieuwing. Conclusie? Vernieuwing is niet vernieuwend. Origineel zijn is niet origineel, maar de norm. Dat maakt originaliteit natuurlijk geen slecht iets, maar het is zonde als het alleen nog maar gaat om het vernieuwend zijn en niet meer om het overbrengen van een verhaal, zoals bij de constructieve esthetica vaak het geval is. Vernieuwend zijn an sich is niets. Ik pleit voor een werkwijze waarbij de focus niet ligt op vernieuwing, maar op het doorgeven van een verhaal zoals bij de constructieve esthetica van de klassieke oudheid.

²⁶⁷ Filologie is een tak van taalkunde die zich vooral richt op dode talen.

²⁶⁸ *Echo's echo's*, p. 37.

²⁶⁹ *Avant-garde*. Wikipedia – 16-03-2012. <http://nl.wikipedia.org/wiki/Avant-garde>.

Artaud zag ooit op Bali een voorstelling die hem zo overweldigde dat ze de inspiratie werd voor zijn streven, uiteengezet in zijn boek *Le théâtre de la cruauté*. In het Balinese mysteriespel werd gebruik gemaakt van een taal-en tekensysteem dat Artaud niet kende. Alles wat hij tijdens die voorstelling zag en hoorde, ervoer hij als nieuw, doordat hij niks kon rijmen met wat hij al kende. Wat hij op dat moment ervoer, ervoer hij voor het eerst. Voor hem was dat de sleutel tot wat theater zou moeten zijn. Er moest ter plekke een nieuwe werkelijkheid gevormd worden. Representatie zonder dat het iets representeert, alleen presentatie dus. Artaud lijkt echter voorbij gegaan te zijn aan het feit dat hij de tekens uit het Balinese theater nergens aan kon refereren omdat ze bij een andere cultuurkring hoorden. In het volgende deel van dit artikel leg ik uit hoe tekens en tekensystemen werken en wat de invloed van culturele context hierop is. In dit deel wil ik laten zien waarom Artauds wens naar pure originaliteit onmogelijk is.

2 Taal

Mijn tweede argument tegen originaliteit brengt ons bij het onderwerp van dit boek: taal. Een verhaal bestaat uit taal. Taal is je materiaal. Om een goed verhaal te kunnen schrijven moet je weten waar je mee werkt. Een kok moet alles weten over ingrediënten voordat hij een goede maaltijd kan koken. Of specifieker nog: hij moet weten wat het effect is van elk ingrediënt. Pas dan kan hij de juiste ingrediënten bij elkaar kiezen en het beoogde effect van een heel gerecht teweeg brengen. In het geval van een kok is dat beoogde effect meestal dat mensen het lekker vinden. Maar smaken verschillen. Mensen kunnen het lekker vinden, omdat het zoet is. Ze kunnen het lekker vinden omdat het pittig is. Of ze kunnen het lekker vinden, omdat het gezond is. Een kok moet weten welke smaak hij over wil brengen en moet daarvoor de juiste ingrediënten kiezen.

Voor een schrijver geldt hetzelfde. Hij moet kiezen welk effect hij wil bereiken met een tekst. Aan de hand daarvan kiest hij de verhalen, de zinnen en de woorden. Bij dit laatste ingrediënt wil ik graag stilstaan. Gek genoeg is er bij schrijflessen weinig aandacht voor woorden. Het gaat altijd over thema's, personages, conflicten, plotten, maar nooit over wat taal nou eigenlijk betekent. Wat is het effect van woorden? Hoe werkt taal? In dit deel van het artikel ga ik taal eerst benaderen als taalkundig verschijnsel en daarna ga ik het plaatsen binnen een culturele context. Dit is vrij droge theorie, maar na dit deel kom ik eindelijk aan bij het toneelschrijven. De theorie over de esthetica's en de taaltheorie zullen dan op hun plaats vallen. Ik wil je in mijn artikel een andere denkwijze over schrijven aanreiken, maar omdat dit een diepgeworteld idee over schrijven ondermijnt, heb ik uitgebreide argumenten nodig. Het wordt allemaal duidelijk na dit deel!

Taal als taalkundig verschijnsel

Taal is opgebouwd uit woorden. Een woord is een teken. Een teken is iets dat iets anders aanduidt. Alles wat we waarnemen kan een teken zijn. Denk bijvoorbeeld aan een rood stoplicht. Dit teken staat voor 'je moet stoppen'. Of het uitsteken van je rechterhand op de fiets, dat betekent 'ik ga rechtsaf slaan'. Taal is een tekensysteem, waarin elk woord iets anders

aanduidt. Zo verwijst elk woord naar een beeld: de **betekenaar**, en naar een idee: **het betekende**. Die twee samen geven betekenis aan het woord, dus aan het teken.

BETEKENAAR	BETEKENDE
TEKEN	

In het kleinste geval is een teken in het **taalsysteem** een leesteken en in het grootste geval een hele tekst (of een heel oeuvre of zelfs een heel genre). De betekenaar is het beeld dat we aan het teken koppelen. Als we het woord ROOS nemen dan is de betekenaar het beeld van de roos, het plaatje dat we erbij hebben. Het betekende is waar ROOS naar verwijst, het idee van de roos. Dit zijn alle eigenschappen die horen bij datgene waarnaar het teken verwijst. In dit geval: bloem, rood, doorns, zachte blaadjes, groene steel.

 (=BETEKENAAR)	BLOEM, RODE BLAADJES, GROENE STEEL, DOORNS, GEUR (=BETEKENDE)
ROOS (=TEKEN)	

Deze benadering van taal maakt duidelijk dat taal op zichzelf stand niks is. Zonder iets waarnaar verwezen wordt, betekenen woorden niks meer dan dat ze een woord zijn. **Iets betekent pas iets, als het ergens naar verwijst.**

Drie elementen bepalen dus de aanwezigheid van een teken: het waarneembare teken in de geest van de tekenontvanger. Tussen het teken en dat waarnaar het verwijst bestaat een relatie: het teken heeft een representatief karakter. Teken en representatie leiden tot interpretatie: het teken heeft een interpretatief karakter. Anders gezegd: representatie en interpretatie karakteriseren het teken.²⁷⁰

Conventies

Het representatieve karakter van taal is gebaseerd op conventies. Ooit is er afgesproken dat het woord ROOS bij de bloem met de rode blaadjes en de doorns hoort. In andere talen hoort daar een ander woord bij. Een woord heeft dus geen natuurlijke relatie met datgene waarnaar het verwijst. Het zijn conventies die we moeten leren. Dat doen we door als kinderen onze ouders te imiteren en later onze docenten.

Het interpretatieve karakter van taal zorgt echter voor wat problemen.

We kunnen afspraken maken over welk teken bij welke betekende hoort, maar heeft iedereen wel hetzelfde beeld bij het betekende? Het betekende is een beeld in de geest van de ontvanger, maar wat dat beeld precies is, dat kunnen we niet altijd (meteen) weten. Als iemand zegt dat hij bang is voor spinnen, weten we niet of hij bang is voor alle spinnen of voor bepaalde spinnen. We weten niet hoe de spin er uitziet die hij aan het woord SPIN koppelt. Is dat een dikke spin met harige poten of juist een dunne met lange poten? Is het er een waar zomers je tuin mee vol hangt of is het een tarantula? En wat is bang? Een nog veel diffuser begrip, aangezien het om een emotie gaat. Houdt de angst in dat hij de spin niet weg durft te halen uit de hoek van de kamer, dat hij die kamer niet meer in durft of dat iemand zo'n fobie heeft voor spinnen dat het zijn hele leven beheerst?

Het interpretatieve karakter van taal zorgt ervoor dat taal behalve een geheel van algemene afspraken ook een individuele ervaring is. Die combinatie kan leiden tot miscommunicatie.

We gaan er in principe vanuit dat iedereen op de hoogte is van de afspraken, dat iedereen dezelfde betekenis bij hetzelfde woord weet. In veel gevallen is dat ook zo, alleen de relatie tussen de betekenis en het plaatje verschilt nogal. Neem het woord HOND. Laten we ervan uit gaan dat iedereen weet wat een hond is. Een hond heeft vier poten, een staart, tanden, twee ogen, een vacht, hij blaft. Dat is de idee hond, het betekende. Toch verschilt het nogal of je bij het woord HOND denkt aan een chihuahua of aan een Deense dog. De twee lijken niet eens op elkaar en het zijn toch allebei honden.

BETEKENDE/BETEKENAAR

- 1 Maak een schema zoals hierboven voor de volgende woorden: STOEL, HUIS, KIND, HOND en ONTBIJT. Hoe zou jij deze woorden omschrijven (betekende)? En welk plaatje heb jij in je hoofd bij elk van deze woorden (betekenaar)? Teken dit plaatje ook daadwerkelijk!
- 2 Bekijk je omschrijvingen en de tekeningen. Zegt het iets over jou? Zegt het iets over je afkomst of over je opvoeding? Zegt het iets over waar je woont? Als iemand bijvoorbeeld in Groenland woont, zal de kans groter zijn dat hij een husky tekent dan een teckel.
Probeer zoveel mogelijk informatie over jou te destilleren uit de schema's die je hebt gemaakt bij de woorden.

PERSONAGE

De schema's die je hebt gemaakt zijn persoonlijk. Binnen een bepaalde groep zullen de schema's misschien op elkaar lijken. Maar hoe zou bijvoorbeeld het schema van ONTBIJT eruit zien als het gemaakt zou zijn door iemand uit China? En hoe ziet het schema eruit van HUIS getekend door een dakloze?

- 3 Kies een personage uit een tekst die je hebt geschreven en maak een aantal schema's vanuit het personage. Hoe verschillen die van je eigen schema's? Wat zegt dit over een personage?

Een ander kenmerk van tekens is dat ze **herhaalbaar** zijn. De Franse taal-filosoof Jacques Derrida is de eerste die opmerkte dat de citeerbaarheid van tekens de bestaansvoorwaarde is voor taal en geen randverschijnsel. Anders gezegd: intertekstualiteit is geen spel met de conventies, het is de conventie.

Volgens Derrida is citeren het eigenlijke gebruik van de taal en dat spreken zonder citeren communicatie onmogelijk zou maken. Zoals we aan het begin van dit artikel hebben gezien bij het transformatieschema van Paul Claes is een citaat een letterlijke herhaling. Elk woord dat we gebruiken is volgens Derrida dus een citaat, een letterlijke herhaling. Als we woorden met de afgesproken betekenis niet zouden herhalen zouden we niet begrijpen wat de ander bedoelt. Of we begrijpen het verkeerd.

Derrida spreekt ook over de veranderlijkheid van de betekenis. Hij stelt dat interpretatie van een teken onvermijdelijk is, maar niet definitief. Hij noemt dit **differentie**.

*Zo heeft bijvoorbeeld het woord 'vrijheid' heel andere betekenissen voor een liberaal, een marxist, een nationaalsocialist, een patriot, een feministe of een terrorist. Dat betekent niet dat de betekenis van dat woord willekeurig is. Een juiste definitie is voor elk van deze mensen zelfs van levensbelang.*²⁷¹

Het symbolisch tekensysteem

Idealiter heeft elk teken één betekende, maar dit is vaak niet het geval. Het woord BANK verwijst bijvoorbeeld naar het meubelstuk, maar ook naar de plek waar je je geld bewaart. In het tweede geval kan het ook nog eens gaan over het gebouw, 'ik moet even langs de bank', of om de personificatie van het abstracte begrip, 'die bank is corrupt'. En dan heb je ook nog eens de schoolbank en de zandbank. Op grond van de **context** maken we een keuze over welke betekenis er bedoeld wordt.

Een teken kan dus ook staan voor iets abstracts. De Franse literatuurcriticus Roland Barthes legt dit in *Mythologieën* uit aan de hand van een boeket rozen.

Laten wij als voorbeeld een boeket rozen nemen; ik laat dit mijn liefde betekenen. Zouden er hier slechts een betekenaar en een betekende zijn, met andere woorden, de rozen en mijn liefde? Niet eens eigenlijk, er zijn hier slechts 'van liefde sprekende' rozen.

ROOS betekent dus niet alleen een bloem met rode blaadjes en doorns, het betekent ook liefde. Het geven van een boeket rozen staat in dit voorbeeld symbool voor liefde. Een teken kan dus een symbool zijn. Om het symbool schematisch weer te geven, is het schema dat Derrida hanteert niet meer volledig. Barthes heeft het schema uitgebreid, zodat het ook geldt voor het symbool.²⁷²

²⁷¹ *Echo's echo's*, p. 56.

²⁷² *Idem*, p. 215.

1 BETEKENAAR	2 BETEKENDE	
3 TEKEN		
I BETEKENAAR		II BETEKENDE
III TEKEN		

Het tekensysteem herhaalt zich, waardoor het teken (3 in het schema van Barthes) een dubbele functie krijgt. Dat teken is het symbool. We nemen nog een keer ROOS als voorbeeld. In het enkele tekensysteem verwijst ROOS naar het beeld (1) en naar het idee van de roos (2). Bij het tekensysteem van de tweede graad is ROOS echter niet alleen een teken, maar ook een symbool. Het is namelijk de betekenaar bij het teken LIEFDE.

	BLOEM, RODE BLAADJES, GROENE STEEL, DOORNS, ENZ.	
ROOS		SAMENZIJN, HOUDEN VAN, VRIENDSCHAP, WARMTE
LIEFDE		

BETEKENAAR/BETEKENDE

1 Maak het bovenstaande schema voor de woorden: THUIS, GEZELLIGHEID, GEVANGENSCHAP en TROUW.

Het woord waar je mee begint is telkens het onderste vakje (III TEKEN).

2 Bekijk de schema's. Wat zegt het over jou? En over je wereldbeeld?

Personage

3 Doe dezelfde opdracht, maar nu weer vanuit een gekozen personage. Wat zijn de verschillen met de schema's uit opdracht 1? Wat zeggen de schema's over het personage?

En zegt het ook iets over de thematiek van je stuk? Zo ja, wat?

SCHRIJVEN

Het invullen van de schema's levert concrete tekens op. LIEFDE levert bijvoorbeeld het teken ROOS op, maar ook DOORNS en ROOD. Deze tekens kun je gebruiken in je tekst als het over liefde gaat. Dit kunnen natuurlijk ook andere tekens zijn. Bedenk wel: hoe iconischer het teken of symbool is, hoe meer mensen het zullen begrijpen.

SCHRIJVEN

Het maken van dit schema kan je helpen bij het zichtbaar maken van je thema. Wat betekent het thema voor jou en hoe ga je dat laten zien? Zijn er misschien meerdere betekenissen en betekenaars mogelijk?

Een andere manier om te zoeken naar de symbolen van je thema is de *good old* woordspin. Schrijf je thema in het midden van een pagina en omcirkel het. Schrijf daaromheen alle woorden die met dit thema associëren. Dit geeft een goed beeld van alle woorden en beelden die gebruikt kunnen worden om je thema over te brengen. Je kunt een aantal hiervan kiezen om in je tekst te verwerken.

Vernietiging van het tekensysteem

Nog even terug naar Artaud. Als we Artauds wens om niet te verwijzen toepassen op het taalsysteem betekent dat dat alleen het teken overblijft, zonder de betekenaar en het betekende. Wat overblijft is het woord ROOS zonder dat het naar een beeld of een idee verwijst. Aan het begin van deze paragraaf hebben we geconcludeerd dat een teken altijd ergens naar verwijst, anders is het geen teken. Het betekent pas iets in combinatie met het betekende en de betekenaar. Artaud wilde het publiek tekens laten zien die nergens naar verwijzen, maar negeerde daarbij de werking van het tekensysteem. Een teken is er om te verwijzen. En zelfs als Artaud tekens zou kiezen die het publiek nog nooit gezien had, dan nog zou het publiek er een verwijzing aan toegekend hebben. Het willen vernietigen van de representatie staat gelijk aan het willen vernietigen van het tekensysteem. Artaud probeerde om het teken zijn karaktereigenschap te ontnemen, maar hierdoor zou een teken geen teken meer zijn. Een vreemde queeste die ik niet begrijp. Waarom zou je iets willen presenteren zonder dat het iets is? Waarom zou je een verhaal vertellen zonder dat het iets vertelt? Waarom zou je schrijven als je wilt dat je woorden niets betekenen? Hierover later meer.



De cultuurkring

Een symbool is dus een teken dat verwijst naar iets waar het in de oorsprong niet naar verwijst. Die verwijzing is afhankelijk van de cultuur. *Cultuur* is context.

*Cultuur is een door een groep gedeelde vaardigheid om op gelijke wijze tekens te herkennen, te interpreteren en te produceren. Dat betekent uiteindelijk dat een cultuur een samenhangend geheel van semiotische gewoonten is, gewoonten die aan onze omgang met de wereld waarin alles een teken kan zijn een zekere efficiëntie verlenen.*²⁷³

Er lijkt sprake te zijn van conventies, maar die afspraken zijn weer gemaakt op basis van de cultuur en **cultuur is veranderlijk**. Barthes legt uit dat deze ongeschreven regels een **valse vanzelfsprekendheid** zijn. Dat een roos voor liefde staat is geen officieel gemaakte afspraak. Een symbool is namelijk een teken waarbij geen natuurlijke relatie bestaat tussen de representatie van het teken en de betekenis die ermee wordt uitgedrukt. Wellicht staat een roos in een andere cultuur voor verdriet of was het ooit in de middeleeuwen een teken voor rijkdom. Het feit dat toch (bijna) iedereen weet dat een roos symbool is van liefde is cultuurgebonden. Als je behoort tot de cultuurkring waarin de roos symbool is van liefde, zul je het symbool als vanzelfsprekend beschouwen.

CULTUURKRING

Een cultuurkring is een groep waarin bepaalde gewoontes door iedereen in de groep begrepen worden en buiten die groep (misschien) niet.

- 1 Bedenk in welke cultuurkring(en) jij je bevindt. Tot welke groepen behoort jij? Schrijf ze op.
Ik behoor bijvoorbeeld tot de cultuurkring van Nederlander, vrouw, toneelschrijver, IJmuidenaar, paardenliefhebber, maar ook tot de cultuurkring van mijn familie, waarin we onze eigen grapjes en gewoontes hebben.
- 2 Bedenk per cultuurkring welke kenmerken daar allemaal bij horen. Welk gedrag, welke normen en waarden, welke symbolen, welke feestdagen, enzovoort.

De conventies rondom tekens zijn veranderlijk: different. Marilyn Monroe werd lange tijd gezien als hét icoon van vrouwelijke schoonheid. Monroe is een vrouw en mooi, dus wordt ze het teken voor vrouwelijke schoonheid; hier is geen afspraak over gemaakt, toch is het algemeen bekend. Monroe wordt door sommigen nog steeds gezien als icoon, maar niet in elke cultuurkring. In de jaren negentig was Kate Moss bijvoorbeeld dat icoon. De betekenis van een symbool kan dus verschillen per cultuurkring en kan binnen een bepaalde cultuurkring veranderen. Dit zorgt voor problemen in de communicatie tussen verschillende cultuurkringen, maar ook binnen de cultuurkring. Denk bijvoorbeeld aan de zogenoemde generatiekloof. Hier vindt een botsing tussen twee cultuurkringen plaats. Er wordt geklaagd over "de jeugd van tegenwoordig" maar de jeugd is niet erger of slechter. Ze bevinden zich enkel in een andere cultuurkring, met gewoontes die door de cultuurkring van oudere mensen niet op dezelfde manier worden ervaren.

De betekenis van taal is dus veranderlijk en bovendien niet overal hetzelfde. Het slagen van onze communicatie hangt dus (voor een deel) af van de cultuurkring(en) waar zender en ontvanger zich in bevinden. Het hangt af van de context. Als er een verschil is in de essentiële context van de zender en de ontvanger kan de betekenis niet of verkeerd overkomen. We weten nu dus dat taal werkt als een tekensysteem en dat er context nodig is om die tekens te begrijpen. En dat de kennis van de context afhankelijk is van de cultuurkring.

Hier stuiten we echter op een probleem wat betreft schrijven. Namelijk het probleem van de deconstructieve esthetica. Die heeft er voor gezorgd dat onze kennis van de context veel te groot is, zelfs binnen een bepaalde cultuurkring. Door de drang naar vernieuwing die de deconstructieve esthetica met zich meebracht zijn er zoveel nieuwe werken gemaakt en geschreven dat het kader waarbinnen geschreven wordt zo groot is geworden, dat niet iedereen alle kennis bezit binnen dat kader. We zijn simpelweg niet meer in staat om de goede verbanden te leggen. Zelf heb ik voor mijn afstudeertekst een bewerking gemaakt van Adam en Eva. Dit verhaal zit redelijk goed in het collectieve geheugen, maar alsnog kun je er niet van uitgaan dat iedereen het precieze verhaal weet. Ik heb aan het begin van het schrijfproces bedacht wat er nodig is om mijn visie op het verhaal te kunnen begrijpen. De Adam en Eva uit mijn bewerking bevinden zich op het punt in de tijd dat de wereld overvol is met mensen. Adam leest Eva af

en toe voor uit een boek over Adam en Eva in het Paradijs (de architectst), omdat ze daar allebei op hun eigen manier naar terugverlangen. De architectst wordt op deze manier als expositie gebruikt, maar vertelt ook iets over de situatie nu.

Voor we verder gaan over toepassing op het schrijven, gaan we eerst nog wat dieper in op het probleem van de miscommunicatie in theater. Ook bij theater is er sprake van een zender (de maker) en de ontvanger (het publiek). Naar mijn mening gebeurt het veel te vaak dat een stuk, een tekst of een deel daarvan niet begrepen wordt door het publiek. Hoe komt dat? Licht het aan de maker? Is zijn boodschap niet duidelijk genoeg? Of licht het aan het publiek? Is het publiek te dom? Let het niet goed op? Ik denk dat het in veel gevallen te maken heeft met het representatieve karakter van taal en de problemen die daardoor ontstaan, zoals we hierboven hebben gezien. We zien het publiek vaak als één (doel)groep, maar een publiek bestaat natuurlijk uit individuen en elk individu behoort tot diverse cultuurkringen. In een publiek behoort nooit iedereen tot precies dezelfde cultuurkringen. Je publiek deelt dus nooit dezelfde vaardigheden om tekens te herkennen en te interpreteren. Met andere woorden: je kunt er niet klakkeloos vanuit gaan dat een publiek jou begrijpt. Er is wel een manier waarop je het begrip van je publiek kunt optimaliseren. Dit doe je door ter plekke met je publiek een cultuurkring te creëren. Maar hoe doe je dat?

Collectieve kennis creëren

Als we even teruggaan naar de constructieve esthetica, dan is er sprake van een oorspronkelijke tekst, de **architekst**, en de nieuwe tekst, de **fenotekst**. In de klassieke oudheid was men altijd op de hoogte van de architectst. Bij het lezen van de fenotekst was de lezer zich dus bewust van de oorspronkelijke tekst en daardoor ook van de transformatie. Dit had als gevolg dat de fenotekst op volle waarde kon worden geschat. De lezer wist precies wat de schrijver had gedaan.

Zonder architectst is het onmogelijk om betekenis te geven aan intertekstuele verbanden. De lezer heeft de architectst nodig. Het probleem is dat de lezer de architectst vaker niet dan wel paraat heeft. De vraag is:

Waarom geven we de architectst niet gewoon? (Ik heb dit deels gedaan bij Adam, Eva). Vanuit een deconstructieve esthetica lijkt dit misschien te moraliserend, alsof het publiek niet serieus genomen wordt. Maar wat er gebeurt is dat het publiek zich niet langer bezig hoeft te houden met het

oplossen van een raadsel. Er wordt een groot rationeel deel van het kijken onderuitgehaald, waardoor er meer ruimte is voor geraaktheid. Door de architectst te geven, geef je niet weg wat het stuk betekent, je geeft weg wat het publiek nodig heeft om het stuk, de bewerking, te begrijpen, om er betekenis aan te kunnen geven en geraakt te kunnen worden. Het ontcijferen van een netwerk aan verwijzingen staat niet gelijk aan het begrijpen van de schrijver of in ieder geval zou dat niet het geval moeten zijn. Neem *De Redders*, een stuk van Komrij, geschreven en opgevoerd in 1984. De personages in dit stuk zijn allen bestaande figuren, zowel historisch als mythisch. Het betreft iconen als Jezus, Lorelei, Billy the Kid, Shirley Temple, Orpheus en Brünhilde. Komrij heeft ze in de setting van het Laatste Avondmaal gezet, waarbij de heilige graal verdonkeremaand wordt en iedereen ernaar gaat zoeken.²⁷⁴ In de tekstuitgave van *De Redders* zit een flinke inleiding, waarin de iconen beschreven worden en het thema uitgelegd wordt aan de hand van gedichten waarnaar verwezen wordt. Blijkbaar is die informatie relevant voor het lezen en begrijpen van het stuk, maar tijdens de uitvoering wordt verwacht dat die informatie tot de collectieve kennis van het publiek behoort: het zijn immers iconen. Wat nu als dat niet het geval is? Dan kan het publiek de betekenis van de personages niet verbinden met wat het ziet op toneel en dus geen betekenis toekennen. Misschien nog vervelender is het als de toeschouwers onvolledige kennis van de personages hebben. Er gaat dan veel tijd en energie verloren aan graven in het geheugen en het zoeken van aanwijzingen, wat tot gevolg kan hebben dat het publiek afgeleid raakt of zich te dom voelt. Door ze de informatie te geven die ze nodig hebben om het stuk te kunnen begrijpen, omzeil je deze risico's.

De Amerikaanse scenario- en toneelschrijver David Mamet legt het doseren van de nodige informatie in *Three uses of the knife* uit aan de hand van shots. Je laat het publiek shot I en shot II zien. Shot III maakt het publiek zelf. In de context van intertekstualiteit is shot I de architectst, shot II de fenotekst en shot III de betekenis die er ontstaat doordat het publiek de eerste twee shots met elkaar verbindt. Geef je alleen de fenotekst dan is dat shot I. Het publiek moet dan eerst shot II zelf bedenken en vervolgens shot III. Zonder het publiek te willen onderschatten, is dat, naar mijn mening, teveel gevraagd.

²⁷⁴ Er zijn nog veel meer toneelteksten waarin bestaande personages of iconische gebeurtenissen een rol spelen. Denk bijvoorbeeld aan *Lang en gelukkig* van Don Duyns, *Requiem* van Sara van Gennip en de musical *Wicked*.

Er zijn schrijvers die zeggen dat het ze niet uitmaakt wat voor betekenis het publiek aan een tekst of stuk geeft. Dit is uiteraard geen misdaad en elk individu zal er hoe dan ook zelf een betekenis aan geven, maar ik ben van mening dat een toneelstuk veel meer zeggingskracht heeft als de schrijver er een boodschap aan toekent. Een helder gebruik van een architectekst en de relatie tussen architectekst en fenotekst kunnen zorgen voor een grotere zeggingskracht.

Hedendaagse symboliek

Er moet dus rekening gehouden worden met de collectieve kennis van het publiek. Wat weet het publiek? Wat heeft het nodig om het verband te leggen? Hoe zit het bij verwijzingen naar andere teksten binnen de fenotekst, de intertekstualiteit waarmee we zijn begonnen? Ook dit heeft met die collectieve kennis te maken. In het deel over originaliteit hebben we gezien dat de collectieve kennis van het publiek zo individueel is geworden dat het moeilijk is om het kader te bepalen waarbinnen je verwijzingen kunt maken. Toch kun je als maker dat kader proberen op te zoeken door niet uit te gaan van je eigen kader, maar van dat van de cultuurkring. In de constructieve esthetica was dat kader helder, was iedereen op de hoogte van de gebruikelijke symboliek. Een vrouw met een wapenuitrusting verwees naar Athena, een schelp verwees naar Venus, een lier naar Apollo en op hun beurt verwees Athena naar de oorlog en de wijsheid, Venus naar de liefde, Apollo naar de kunst. Die symboliek is nu niet meer bij iedereen bekend. **Wat is hedendaagse symboliek?** Wat zijn de hedendaagse verhalen waarnaar verwezen kan worden? *Harry Potter*? *Star Wars*? *The Lord of the Rings*? *Love Actually*? Of zijn het niet de verhalen, maar de gebeurtenissen? Is het de Tweede Wereldoorlog? 9/11? De tsunami in Japan? De Arabische Lente? IS? Het nieuws van vorige week? Is de nieuwe symboliek het nieuws? We worden door de (nieuwe) media meer en vooral vaker geconfronteerd met nieuws van over de hele wereld. Het nieuws lijkt vaak meer een hype dan een gebeurtenis; iedereen praat er kort over, heeft er een mening over, maar gaat ook snel weer door op het volgende *breaking news*. Het gaat snel, het is overal en we vinden er iets van. Grote kans dat een verwijzing naar 9/11 eerder begrepen wordt, en door meer mensen, dan een verwijzing naar *De ontdekking van de hemel* van Mulisch. Is nieuws het nieuwe kader waarbinnen we onze verhalen vertellen? Het zou kunnen. Ik durf er geen stellig antwoord op te geven. Waar het om gaat is dat je probeert een gemeenschappelijk kader (en dus een nieuwe cultuurkring) te creëren. **Probeer de collectieve kennis van**

de cultuurkring waar je zelf in zit en waar je publiek zich in bevindt, in te schatten. Zoals Barthes meent: verhalen worden beïnvloed door cultuur en de cultuur verandert constant.

Kort door de bocht kun je zeggen dat je òf helemaal terug moet in de geschiedenis op zoek naar de oermythe, het verhaal waarin de waarheid huist, òf dat je juist heel dicht bij het heden moet blijven. Of allebei. In het eerste geval is de architectst een waarheid die voor iedereen herkenbaar is. In het tweede geval zit de architectst nog vers in het geheugen. In ieder geval is het belangrijk bij een bewerking en bij het gebruik van intertekstualiteit dat het publiek in het bezit is van de architectst zodat de intertekstualiteit zijn functie behoudt.

Nodige kennis

Anders dan bij de constructieve esthetica, is het hedendaagse publiek bij lange na niet bekend met alle verhalen. In veel gevallen ontbreekt de architectst, waardoor er niet optimaal betekenis gegeven kan worden aan de fenotekst. Om je verhaal zo goed mogelijk over te brengen moet je de collectieve kennis van je publiek zo goed mogelijk proberen in te schatten en de verwijzingen in je tekst daarop aanpassen. Dit alles ervan uitgaande dat je wilt dat je publiek je verhaal begrijpt, iets dat Artaud bijvoorbeeld niet wilde. Vraag jezelf voordat je gaat schrijven af wat de collectieve kennis van je doelgroep is. Betekent dit dan dat je alleen maar kunt schrijven over onderwerpen waar iedereen van op de hoogte is? Nee. Als je een stuk wilt schrijven over het fokken van huskyhonden in Groenland, dan moet je dat schrijven. In dat geval zul je de collectieve kennis die er nodig is om het verhaal te begrijpen, zelf moeten creëren. Deze kennis kun je op verschillende manieren overbrengen op je publiek.

Vooraf

Denk aan een flyertekst, een inleiding, een workshop, het programma-boekje. Sommige mensen lezen zich in voordat ze naar een voorstelling gaan, waarvan ze het verhaal niet kennen. Dit doen mensen omdat ze willen weten wat ze gaan zien. Ze willen vermijden dat ze de voorstelling niet begrijpen. Voor de voorstelling *JOB*, een bewerking van het Bijbelboek Job, hebben de regisseur en ik voorafgaand aan de voorstelling iemand uitgenodigd om het oorspronkelijke verhaal van Job, zoals verteld in de Bijbel, aan het publiek uit te leggen. Hierdoor begon iedereen aan de voorstelling met dezelfde kennis van het verhaal. De architectst en fenotekst

bestonden naast elkaar, waardoor de betekenis die ik aan mijn bewerking had gegeven beter tot zijn recht kwam. Het oorspronkelijke verhaal gaat over Job, een welvarende gelovige man, van wie God alles afneemt om te bewijzen aan de duivel dat Job ook zonder welvaart nog steeds op God vertrouwt.²⁷⁵ In mijn bewerking heb ik God en de duivel weggelaten (delging) en heb ik van Job een atheïst gemaakt (verdraaiing). Ik wilde graag geloof tegenover atheïsme stellen. Door de architectst te geven aan het publiek heb ik ervoor gezorgd dat deze tegenstelling het startpunt zou zijn en de voorstelling daar verder op kon bouwen.

Tijdens de voorstelling

Een vorm van kennis overdragen die je eigenlijk altijd wel gebruikt tijdens een voorstelling is expositie. Hierbij integreer je de informatie die het publiek nodig heeft om het verhaal te begrijpen in de scène. Dit is een 'onzichtbare' vorm van collectieve kennis creëren. Een zichtbare vorm is bijvoorbeeld een proloog, een scène voorafgaand aan de eerste scène. Vaak is de proloog een monoloog, maar dit hoeft niet per se het geval te zijn. Een andere manier om collectieve kennis te creëren is het opvoeren van een verteller, die net als de toeschouwer buiten het stuk staat en dus meer kennis heeft dan de personages. Dit was een veelgebruikte manier in de middeleeuwse verteltraditie. Als we nog verder in de geschiedenis gaan, treffen we het koor aan, dat niet zozeer kennis verschaft, maar wel voor een samenvatting zorgt. Bovendien vertelt het koor hoe het publiek zich zou moeten voelen. Je zou het 'collectieve emotie creëren' kunnen noemen. Ook het voorlezen van hun eigen verhaal in mijn bewerking van Adam en Eva is een manier van collectieve kennis creëren tijdens de voorstelling.

Na de voorstelling

Hierbij kun je denken aan een epiloog of een nagesprek. Eigenlijk is dit geen vorm van collectieve kennis creëren, omdat het begrip pas achteraf komt. Ik zou er altijd voor pleiten om de kennis zoveel mogelijk vooraf te geven, zodat de voorstelling tot z'n volste recht kan komen.

Open kaart

Een mooi voorbeeld van een tekst die heel open is over de intertekstualiteit en de manier waarop de schrijver heeft bewerkt, is het stuk *Medea* van den Bosch. Het stuk begint met een introductie waarin de schrijver, via het personage Kreon, open kaart speelt met het publiek.

Kreon Er zijn ooit woorden geschreven om het meest onbegrijpelijke te beschrijven. Een handjevol woorden, het is geen lang stuk. Ze beschrijven een vrouw die haar kinderen, twee jongens, vermoordt. In eerste instantie lijkt het om wraak te gaan.²⁷⁶

De introductie begint meteen met het benoemen van het verhalende karakter. Dit is een verhaal, het is niet nieuw. Het is lang geleden geschreven en het gaat over kindermoord. Dit begin doet denken aan hoe de middeleeuwse stukken begonnen.

Kreon Als je gevallen van kindermoord bekijkt gaat het om een veelvoud aan factoren, maar het gaat altijd om liefde en wanhoop. In alle woorden van Medea klinkt door: hou me tegen. Ze heeft alle argumenten en alle pijn in twee open handen en laat ze aan ons, de personages, en u, het publiek zien.²⁷⁷

Dit is ongeveer de catharsis van het stuk van Euripides. Die wordt gewoon aan de toeschouwers gegeven, ze hoeven daar niet meer zelf achter te komen. Vervolgens wordt er kort uitgelegd wat er in het verhaal gebeurt. Van den Bosch geeft hiermee de kennis over de architectst aan het publiek. Hij gaat er blijkbaar niet vanuit dat het publiek *Medea* paraat heeft.

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.²⁷⁸

²⁷⁵ Zou Job de architectst van Goethes *Faust* kunnen zijn?

²⁷⁶ Bosch, Ko van den. *Medea*. 2009. Amsterdam: De Nieuwe Toneelbibliotheek, 2011, p. 7.

²⁷⁷ Idem, p. 7.

²⁷⁸ Idem, p. 8.

Er wordt verteld met welk materiaal er is gewerkt. Ook dat hoeft het publiek niet zelf uit te zoeken of te weten, die informatie wordt ze gegeven. Een aantal delen tekst komt uit de twee architeksten en een aantal delen is nieuw. In dit stuk zijn dus zowel de architeksten als de fenotekst aanwezig en vanaf nu het is het publiek daarvan op de hoogte.

Kreon De stelling van Seneca naar aanleiding van zijn Medea is: niemand die liefheeft kan ervoor instaan dat het met hem of haar niet zover zal komen als in het verhaal van Medea. Seneca zet zich af tegen de aanhangers van Aristoteles die menen dat wij in ons leven een plaats kunnen geven aan hartstochtelijke liefde terwijl we toch goed en deugdzaam blijven handelen. Het probleem van Medea is geen probleem van de liefde als zodanig, maar van onjuiste buitensporige liefde, die wanneer het fout loopt anarchistisch en vernietigend wordt. Waar de woorden niet meer toereikend zijn, gaat het fout. Ook hier en nu.²⁷⁹

Ook de visie achter de tweede architekst wordt besproken, waarmee al een ontwikkeling van de verschillende versies te kennen wordt gegeven. Medea is een verhaal en de visie daarop verandert. Wat niet wil zeggen dat de visie ondertussen zo vaak is veranderd dat het verhaal nu niet meer herkenbaar is. Er wordt juist een brug geslagen tussen toen en nu. En ook daarover wordt niet geheimzinnig gedaan. Er wordt zelfs nog een schepje bovenop gedaan door Kreon.

Kreon Ik ben bestuurder, politicus, ik ben Kreon. Ik ben de man die jullie sturen. Mijn taak is: bijsturen voordat het fout gaat, zodat het goed gaat. Bijsturen voordat het fout gaat is makkelijk, maar daarmee is nog niet gezegd dat het dan goed gaat. Als het fout gaat houden we pas in. Houden we elkaar vast. Staan we met gebogen hoofden. Als het fout gaat proberen we tijdens verhalen met zoveel mogelijk details in elk detail een mogelijkheid van het verhaal te veranderen. Om terug te

gaan naar het moment dat de ramp zich nog niet heeft voltrokken. Het moment dat alles nog alles was.²⁸⁰

Kreon zegt hier zelfs dat hij de rol heeft van bestuurder. Dat het zijn taak is om bij te sturen. Dit gaat over zijn personage, die koning is van Korinthe, maar ook over zijn rol ten opzichte van het publiek. Hij noemt niet alleen het bijsturen als koning, maar ook het bijsturen van een verhaal; ook al weten we dat het slecht afloopt, we zoeken toch naar een mogelijkheid waarop het anders kan, door terug te gaan naar het moment dat het anders had kunnen gaan. Hiermee gaat het niet alleen over de inhoud van het verhaal, maar ook over het bewerken. We weten wat Medea overkwam en het gebeurt nog steeds. Er wordt uitgelegd waarom er bewerkt is. En dan komt de volgende stap:

Kreon Misschien is dat ook het doel van theater: te kijken naar vóór het einde. Vóór de fout. In die twee open handen, waar de voor de hand liggende oplossingen liggen, vlak náást de voor de hand liggende fouten. Naar de wirwar van mogelijkheden. En bedenken dat in die andere hand alle andere wegen te vinden zijn, die ook genomen hadden kunnen worden. Die twee handen zijn het heden. Met dat boeltje moeten we het doen. Het verschil tussen besturen, beleid maken en theater, is die twee handen. Het theater heeft de twee handen en u kunt kijken naar wat erin ligt. Open. In het heden waarin de beslissingen nog niet zijn gemaakt. Waar u alle mogelijkheden ziet, kunnen de personages alleen de helft zien.²⁸¹

Hier praat Kreon over het theater zelf. Wat Van den Bosch hier via zijn personage doet, is open kaart spelen met zijn publiek. Dit is het, hier komt het vandaan, hier wil ik naartoe, dit wil ik van jullie. Enerzijds is het kenmerkend voor de deconstructieve esthetica om theater over theater

²⁷⁹ Idem, p. 8.

²⁸⁰ Idem, p. 9.

²⁸¹ Idem, p. 9.

te maken. Wat echter niet kenmerkend is, is om dat te benoemen aan het begin van het stuk, om de bevinding dat theater over theater gaat alvast aan het publiek te geven. Dit lijkt experimenteel en vernieuwend. Het lijkt alsof Van den Bosch een stap verder gaat, maar eigenlijk doet hij een stap terug. Het inleiden van een toneelstuk, het aan de hand nemen van het publiek, het publiek begeleiden in wat het ziet en gaat zien, dat is een typisch klassieke strategie.

De twee esthetica's staan bij Van den Bosch' *Medea* naast elkaar, maar sluiten elkaar niet uit. Ze werken samen om een stap vooruit te doen. Het prettige gevolg daarvan is dat het publiek alle elementen krijgt toegevoerd om zowel de experimentele als de klassieke elementen in het stuk op waarde te kunnen schatten, en dus in staat is om er de juiste betekenis aan te geven. En blijkbaar is daar best veel voor nodig.

Kreon **Het zelfonderzoek dat deze tragedie van ons verlangt is een pijnlijke aangelegenheid. Ons wordt gevraagd onze diepste gevoelens onder ogen te zien en te beseffen dat zij een permanent risico van kwaad en chaos inhouden. Hier in het theater spelen we kwaad, spelen we liefde, spelen we dood. U kunt er vergif op innemen dat de slachtoffers die er vallen terugkomen voor applaus. Daarbuiten vallen de echte slachtoffers. Voor hen is er geen applaus. Ik vraag u hier en nu, in het theater waar geen doden vallen, de dapperheid op te brengen om te kijken naar wat Medea in die twee handen legt.²⁸²**

In het laatste stuk van de introductie wordt zelfs letterlijk gezegd wat er van het publiek verwacht wordt. Er wordt niet geheimzinnig gedaan en het publiek hoeft niet te raden waar het over gaat. Dat hoeft ook niet, want het is een bewerking. Het is bekend waar het over gaat, alleen misschien niet bij iedereen. Door deze introductie gaat iedereen met dezelfde kennis het stuk in. Kortom: er wordt ter plekke collectieve kennis gecreëerd. Ongetwijfeld zijn er mensen in het publiek die zich onderschat zullen voelen of die het moraliserend vinden, maar aan de andere kant zullen heel veel mensen het wel prettig vinden om even bijgepraat te worden. Ze hoeven zich de rest van het stuk geen zorgen te maken dat ze iets niet weten

wat anderen in het publiek wel weten. De kans om het stuk te begrijpen wordt voor iedereen gelijk gesteld. En daarmee de kans om geraakt te worden.

Er wordt in deze introductie niet gevraagd om het oplossen van een raadsel of het begrijpen van een thema, het snappen van de inhoud, het volgen van de plot. Al die dingen zijn namelijk op te zoeken op internet, al die dingen zouden bekend kunnen zijn, maar om er zeker van te zijn dat ook iedereen met dezelfde kennis het stuk in stapt, wordt er open kaart gespeeld. Er wordt gevraagd om met openheid naar het stuk te kijken en met dapperheid om echt te begrijpen wat de pijn en de daad van Medea betekenen. Wellicht levert dit een effect op dat in de buurt komt van de immersie waar Artaud zo hard naar zocht. Misschien gaat het om onderdompeling in herkenbaarheid in plaats van onderdompeling in onherkenbaarheid, om gevoel in plaats van de ratio.

PROLOOG

- 1 Kies een stuk uit dat je hebt geschreven.
- 2 Schrijf een proloog waarin je alle collectieve kennis creëert die nodig is om het stuk te begrijpen. Zie het publiek als een kind dat nog bijna niets weet. Denk aan de cultuurkringen. Uit welke cultuurkringen zou je publiek kunnen bestaan? Heeft elke cultuurkring de juiste vaardigheden om alle tekens goed te kunnen interpreteren? Zouden er kinderen in het publiek kunnen zitten? Begrijpen die alles?

Dit levert natuurlijk geen mooie proloog op, maar het laat wel goed zien waar er misverstanden zouden kunnen ontstaan.

- 3 Onderstreep de delen uit de monoloog die echt belangrijk zijn voor het begrijpen van je stuk.
- 4 Herschrijf de proloog tot een onderdeel van je stuk. Zoek een vorm voor de proloog die past bij je stuk. Maak je bijvoorbeeld gebruik van een verteller of wordt de proloog gespeeld door één van de personages?

Zelfs als je geen proloog wilt gebruiken voor je stuk, kan het toch handig zijn om er één te schrijven. Het geeft je inzicht in de kennis die je van je publiek verwacht.

Vlaggen en pijlen

Als je gebruik wilt maken van verwijzingen, moet je zorgen dat deze zichtbaar zijn. De mate van zichtbaarheid hangt af van de collectieve kennis van je publiek. Stel je wilt een bewerking maken van *Adam en Eva*, dan zijn symbolen als een slang en een appel wellicht genoeg. Ook de titel kan hierbij helpen. Noem je het Adam en Eva, dan zal niemand denken dat het over een willekeurige Adam en een willekeurige Eva gaat. Kies je als titel *Het Paradijs*, dan is het al diffuser. Veel mensen zullen het associëren met het Bijbelverhaal, maar het zou ook kunnen gaan over een tropisch zwemparadijs.

Als je een toneeltekst schrijft wil je je boodschap zo goed mogelijk overbrengen. We weten nu dat een tekst opgebouwd is uit tekens die allemaal ergens naar verwijzen. Als elk teken en dus elke verwijzing even belangrijk zou zijn, zouden we door de bomen het bos niet meer zien. Het is dus belangrijk om de belangrijkste tekens zichtbaar te maken. Hoe doe je dat?

Ook hiervoor gebruik ik een schema van Claes. In *Echo's echo's* reikt hij de lezer een schema aan om intertekstualiteit te herkennen. Het teken dat de intertekstualiteit aangeeft wordt hier de indicator genoemd. Claes benoemt daarin de vier stadia van identificeren.²⁸³

- 1 HET HERKENNEN VAN DE INDICATOR
- 2 HET IDENTIFICEREN VAN DE GECITEERDE TEKST
- 3 HET WIJZIGEN VAN DE OORSPRONKELIJKE INTERPRETATIE
- 4 HET VORMEN VAN INTERTEKSTUELE PATRONEN TUSSEN BEIDE TEKSTEN IN HUN GEHEEL

Neem bijvoorbeeld een monoloog waarin het citaat 'Te zijn of niet te zijn. Dat is de vraag' is verwerkt. De eerste stap voor de lezer in dit schema is het herkennen van het citaat als zijnde een citaat. De tweede stap is het herkennen van het citaat als de opening van de beroemde monoloog uit *Hamlet*. Hierna dient de lezer zich af te vragen wat het betekent dat de schrijver dit citaat heeft gekozen. Wil de schrijver iets vertellen over de dood? Over gekte? Of over wereldliteratuur? Wat heeft het betekenen als dit citaat in een monoloog over het fokken van huskyhonden in Groenland wordt gebruikt? Van de lezer wordt verwacht dat hij een intertekstueel patroon tussen de beide tekst vormt.

Het identificeren van intertekstualiteit is in dit schema dus de opdracht van de lezer en daarmee is het ook zijn probleem als hij niet in staat is één of meerdere van de stadia te doorlopen. Wat betekent dit schema voor een schrijver of maker? Voor de schrijver geldt hetzelfde schema, maar dan gelden de stappen in eerste instantie voor de architectst en niet voor de fenotekst. Het herkennen van de architectst kan hier opgevat worden als het bewust zijn van de architectst. Dit kan bijvoorbeeld een oermythe zijn of een basisplot, maar het kan ook een bewust gekozen verhaal zijn dat de schrijver bewerkt of als inspiratie gebruikt.

- 1 HET HERKENNEN VAN DE ARCHITEKST (DE OERMYTHE)
- 2 HET IDENTIFICEREN VAN DE ARCHITEKST
- 3 HET INTERPRETEREN VAN DE ARCHITEKST
- 4 HET VORMEN VAN EEN INTERTEKSTUEEL PATROON DOOR MIDDEL VAN EEN TRANSFORMATIE ²⁸⁴

Met dit schema ligt de opdracht nog steeds bij het publiek. Hoe kan de schrijver of maker ervoor zorgen dat de lezer het intertekstuele patroon herkent (de transformatie)? Als we het probleem bij de maker neerleggen en daarmee ook de opdracht, dan kunnen we de stadia min of meer omdraaien. Hierdoor beginnen we bij de laatste stap van het vorige schema en eindigen we met het plaatsen van de indicator in de tekst.

- 1 HET VORMEN VAN EEN INTERTEKSTUEEL PATROON DOOR MIDDEL VAN EEN TRANSFORMATIE
- 2 HET GEVEN VAN DE OORSPRONKELIJKE INTERPRETATIE (ARCHITEKST)
- 3 HET GEVEN VAN DE GECITEERDE TEKST (FENOTEKST)
- 4 HET HERKENBAAR MAKEN VAN DE INDICATOR

Uitgaande van dit schema heb je om een indicator herkenbaar te maken zowel de architectst als de fenotekst nodig. Dat de geciteerde tekst (dus bijvoorbeeld 'te zijn of niet te zijn') gegeven wordt is vanzelfsprekend, maar ik wil hier ook pleiten voor het geven van de architectst (monoloog uit *Hamlet* van Shakespeare). **Wat hier nu alleen nog ontbreekt is een antwoord op de vraag hoe je die indicator herkenbaar maakt.** Paul Claes probeert zijn lezers de kennis bij te brengen om indicators te herkennen, maar hoe kan een schrijver ervoor zorgen dat de indicator herkenbaar is voor de lezer? Je kunt er moeilijk een vlaggetje bij zetten.

²⁸³ *Echo's echo's*, p. 67.

²⁸⁴ Punt 3 en 4 hebben we hiervoor behandeld.

In *Everything Bad is Good for you* beschrijft Steven Johnson hoe bepaalde informatie in een film duidelijk gemaakt wordt met 'flashing arrows'. Hij bespreekt dit aan de hand van de film *Student Bodies*, een parodie op horrorfilms als *Scream*. In deze film wordt daadwerkelijk gebruik gemaakt van zichtbare, knipperende pijlen.

In one scene the nubile teenage babysitter hears a noise outside a suburban house; she opens the door to investigate, finds nothing, and goes back inside. [...] And then a flashing arrow appears on the screen, with the text that helpfully explains: "Door unlocked!".

That flashing arrow is parody, of course, but it's merely an exaggerated version of a device popular stories use all the time. It's a kind of narrative signpost, planted conveniently to help the audience keep track of what's going on.²⁸⁵

Johnson meent dat deze pijlen eigenlijk altijd ingezet worden in films, alleen dan niet letterlijk als pijl. De informatie die het publiek nodig heeft om het plot te volgen wordt bijvoorbeeld belangrijk gemaakt door close-ups, muziek of herhaling.

When the villain first appears in a movie emerging from the shadows with ominous, atonal music playing – that's a flashing arrow that says: "bad guy". [...] These hints serve as a kind of narrative handholding. They focus the mind on relevant details: "Don't worry about whether the babysitter is going to break up with her boyfriend. Worry about that guy lurking in the bushes." They reduce the amount of analytic work you need to make sense of a story. All you have to do is follow the arrows.²⁸⁶

Natuurlijk is dit, net als de letterlijke pijl uit *Student Bodies*, nog steeds een overdreven voorbeeld. Hoe hard de pijlen moeten knipperen of de vlaggen moeten wapperen hangt af van de (collectieve) kennis van de doelgroep. Als schrijver heb jij de taak om dit in te schatten. Dit is niet eenvoudig en er zijn geen heldere regels voor waar en hoe vaak er een pijl of vlag moet zijn. Heeft jouw publiek genoeg aan een slang en een appel om naar Adam en Eva te verwijzen? Of heb je te maken met een publiek dat nog nooit een Bijbelverhaal heeft gehoord en is het nodig om in de stijl van *Student Bodies* in knipperende ledlampen de woorden 'scheppingsverhaal uit de bijbel' op de achtergrond op het toneel te hebben staan?

Wat je kunt doen om te achterhalen welke tekens jij in je tekst gebruikt is in je tekst letterlijk pijlen zetten, zoals in *Student Bodies*. Als je alle pijlen hebt gezet kun je per pijl nagaan hoe belangrijk het is dat het publiek dit teken snapt.

PIJLEN

- 1 Lees je favoriete toneeltekst en markeer alle tekens die belangrijk zijn voor het begrijpen van de tekst en het volgen van het plot. Een teken kan ook een zin of een fragment zijn.
- 2 Teken bij elk teken dat je hebt gemarkeerd een pijl en schrijf daarin wat jij uit dit teken opmaakt, net als bij de film *Student Bodies*.
- 3 Doe hetzelfde voor een toneeltekst die je zelf hebt geschreven. Markeer alle tekens die belangrijk zijn voor het begrijpen van je tekst en het volgen van het plot. Teken de pijlen.

MOTIEVEN

Als je de pijlen of vlaggen in een tekst bekijkt kun je misschien een patroon vinden. Hebben de tekens iets met elkaar te maken? Verwijzen ze allemaal naar een bepaald thema of onderwerp? Horen ze bij een bepaald personage? Of zijn ze er om plotpunten aan te wijzen?

Hoe meer de vlaggen die je in je tekst plant met elkaar te maken hebben, hoe makkelijker het is voor een publiek om de juiste verbanden te leggen. Denk nog even aan het schema van het woord LIEFDE en ROOS. De betekenissen (doorn, blaadjes, rood, bloem, geur) kunnen ingezet worden als vlaggen. De kijker zoekt altijd naar verbanden en is dus gevoelig voor symboliek. Je kunt als schrijver verschillende tekens inzetten die met elkaar te maken hebben, die aan elkaar refereren. Eén indicator is moeilijk te herkennen, meerdere indicators maken het herkennen al makkelijker. Creëer in je tekst een netwerk van tekens die de kijker of lezer helpt bij het bepalen van de betekenis. En natuurlijk moet je nooit je publiek onderschatten of pampieren. Ze hoeven geen zwembandjes om, maar je hoeft ze ook niet volledig in het diepe te gooien. Een aantal boeien op de juiste plekken kan al een groot verschil maken. Nogmaals, het is moeilijk te zeggen hoeveel

²⁸⁵ Johnson, Steven, *Everything bad is good for you*, London: Penguin books, 2005.

²⁸⁶ idem.

vlaggen een tekst nodig heeft of waar ze moeten staan. Laat je tekst vaak aan anderen lezen. Vraag wat de tekst voor hen betekent en naar onduidelijkheden.

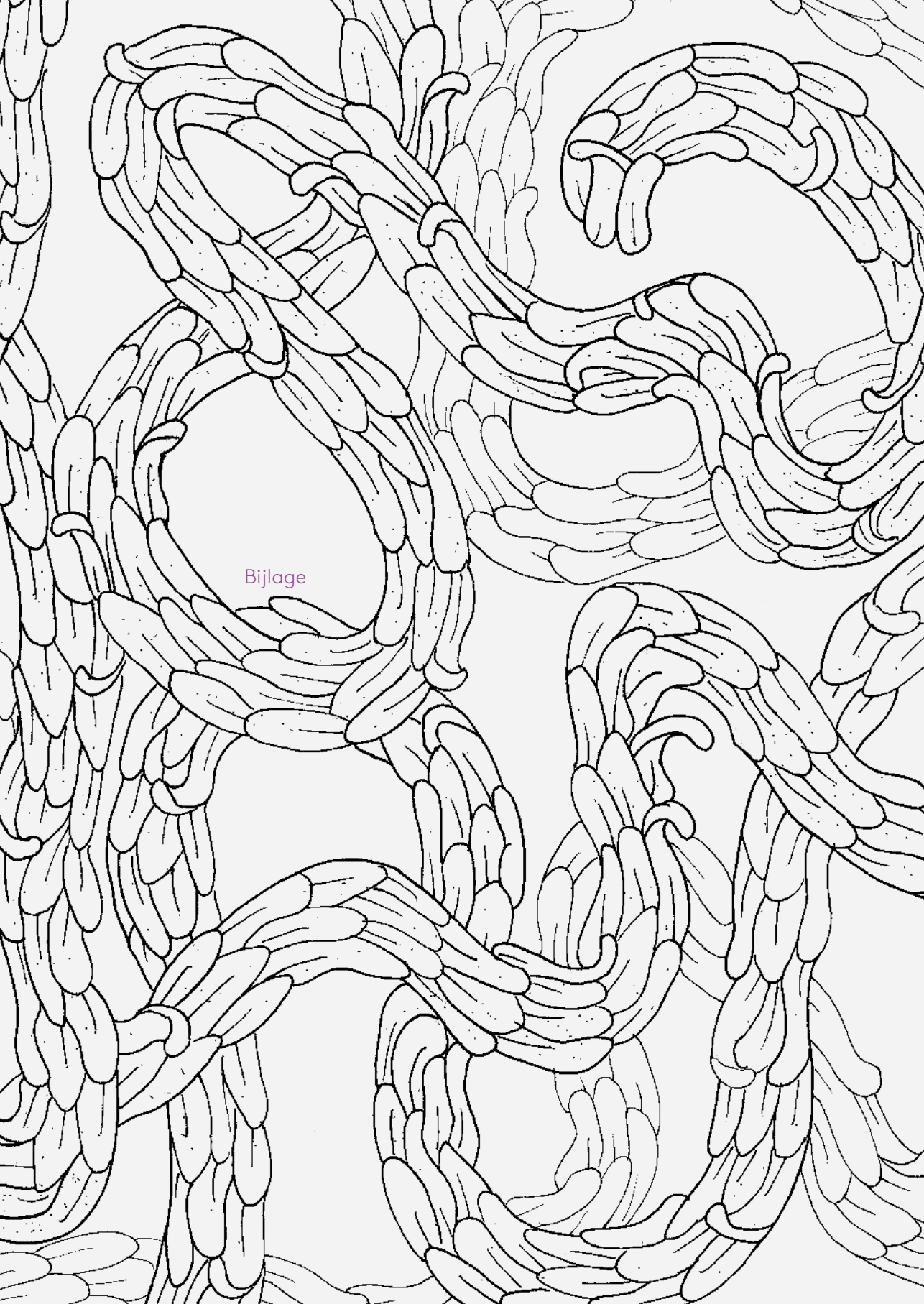
Wees je er bewust van dat een toneeltekst niet gelezen gaat worden, maar gehoord. Er is dus, anders dan bij bijvoorbeeld een roman, geen tijd en ruimte om iets op te zoeken of om even iets langer na te denken. Je kunt een toneelstuk niet stil zetten en even wegleggen.

Bewust van je materiaal

Waarom had Artaud hoofdpijn? Omdat hij theater wilde maken dat nergens naar verwees. Dit terwijl theater en taal beiden volgens het tekensysteem werken. Alles verwijst ergens naar en als het niet ergens naar verwijst, dan geven we er zelf een betekenis aan. Wij zijn geprogrammeerd om verbanden te leggen tussen wat we zien en wat we weten. Het lukte Artaud in zijn leven niet om over te brengen aan het publiek wat hij wilde. Naast alle medische mankementen die hij had, zullen zijn frustraties over theater ook hebben bijgedragen aan zijn tragische leven. Taal is representatief. Als je je bewuster bent van deze karaktereigenschap, dan is het wellicht makkelijker om de drang naar originaliteit los te laten. En natuurlijk mag je toneeltekst wel origineel zijn. We hoeven niet terug naar de klassieke oudheid. We leven nu en originaliteit is nu eenmaal een belangrijk criterium. Waar het mij om gaat is het bewustzijn van het representatieve karakter van taal en de intertekstualiteit van verhalen en teksten. Als je weet wat je architectst is, dan weet je ook beter wat je eraan verandert en wat daar mogelijk het effect van is. Op deze manier heb je meer controle over je verwijzingen en dus over je tekst en kun je veel gerichter je verhaal en je boodschap overbrengen.

Originaliteit bestaat niet. Een goede toneeltekst bestaat wel. Je hoeft niet zelf het wiel uit te vinden. Wees niet bang om te gebruiken wat er al is. Een bestaande tekst gebruiken als startpunt kan een heel goede houvast zijn. Uiteindelijk bepaal je zelf hoever je je de architectst wilt doortransformeren. Zelfs als je er voor kiest om de architectst niet zichtbaar te maken, kan het alsnog een goede basis zijn. Maar wees niet bang om je architectst(en) en inspiratiebronnen zichtbaar te maken. 'Beter goed gejat, dan slecht zelf bedacht' hoor je vaak zeggen, maar jatten geeft het een slechtere connotatie dan nodig. Ten eerste jat je het niet, maar gebruik je het. Of beter nog, je herhaalt het. En herhalen is de essentie van verhalen vertellen. Ten tweede lijkt het minder op jatten als je er gewoon open over bent.

Zoals ik in de inleiding heb gezegd is dit artikel een betoog tegen originaliteit en een handleiding voor een andere manier van denken over schrijven. Uiteindelijk zijn er geen regels en er zijn geen garanties. Daarom juist is het belangrijk om zorgvuldig met je tekst om te gaan. Wees je bewust dat je werkt met ingewikkeld materiaal met een eigen wil dat alle kanten op gaat als je het niet in toom houdt.



Bijlage

Bijlage 1

Begrippenlijst bij *Fuck cunt this shit van Annet Bremen*

Alliteratie

Medeklinkerrijm.

Gelijkheid van de medeklinkers.

Zie ook: assonantie.

Arbitraire relatie tussen vorm en betekenis

De klank van een woord heeft niets te maken met de betekenis van dat woord.

Assonantie

Klinkerrijm.

Gelijkheid van klinkers. Zie ook: alliteratie.

Discursief

Taal is een discursieve symboolvorm.

Taal wordt in eerste instantie gebruikt om boodschappen uit te wisselen: gebeurtenissen, ideeën, gedachten, emoties worden in opeenvolgende woordreeksen geuit, die in hun samenhang een vrij eenduidige betekenis hebben. Dit systeem van tekens hebben we samen afgesproken en de betekenis ervan staat omschreven in een woordenboek.

Zie ook: representatief.

Ideofonen

Het woord ideofon komt van het Griekse *ιδέα* (/idéa/vorm, beeld, idee) en *φωνή* (/phone/stem/). Een ideofon is dus een woord dat een beeld of idee oproept.

Een ideofon is een woordsoort die over de hele wereld voorkomt, vooral in niet-Westerse landen. Ideofonen kunnen klanknabootsend zijn, maar kunnen ook patronen, kleuren, smaken, gevoelens of geuren oproepen. Ideofonen roepen allerlei zintuiglijke waarnemingen op. Daarom worden ze vaak gebruikt om verhalen levendig te maken.

Ideofonen worden wel beschreven als “klankschilderingen” omdat hun vorm vaak iets verraaft over hun betekenis.

Ideofonen onderscheiden zich als een woordsoort door de plek die ze innemen in een zin, hun woordstructuur en vorm/klank. Ze staan bijvoorbeeld vaak relatief los van de rest van de zin en kunnen voorafgegaan worden door een pauze. Verder worden ze doorgaans o.a. niet vervoegd.

Het Nederlands kent wel woorden die idefoonachtig aandoen, maar in deze strikte zin – waarbij ideofonen een aparte woordsoort zijn – kent onze taal ze niet.

Klankinventaris

Het geheel aan klanken die in een desbetreffende taal voorkomen.

Legato

Term uit de muziek die ‘gebonden’ betekent. De muzieknoden worden zo gespeeld of gezongen dat ze in elkaar overlopen, of naadloos aaneen gelast klinken.

Zie ook: staccato.

Moeder-taal

Tegengesteld aan: vader-taal.

Zoals gedefinieerd door Kusters: een taal die staat voor ‘andersheid’; een karakter dat op klank gericht is en eerder troebel dan transparant. Daarin heeft materialiteit van klank en schrift het overwicht, en niet de intentie een gefixeerde betekenis over te dragen. Moedertaal, materietaal, wordt gedreven door verlangen. Het is de taal van het gevoel, een taal die eerder intimiteit zoekt dan gedachten, ideeën, kennis communiceert. Het is een taal die *geeft* en *verlangt*.

Representatief

Naast discursieve waarde, heeft taal ook een representatieve waarde die ze met muziek gemeen heeft. Beide maken gebruik van klank, ritme, melodie of intonatie, volume, pauze en stilte. Muziek is een representatieve symboolvorm. Deze zet niet uiteen en heeft het niet over, maar representeert en geeft direct weer.

Zie ook: discursief.

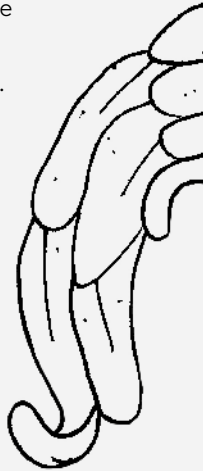
Staccato

Term uit de muziek die aangeeft dat de noten los van elkaar gespeeld moeten worden. De lengte van elke noot wordt korter. Zie ook: legato.

Vader-taal

Tegengesteld aan: moeder-taal.

Zoals gedefinieerd door Kusters: een taal die staat voor 'orde', een 'code', een taal die normatief is. Te denken valt aan: prescriptieve grammatica, canonieke wijsbegeerte en theologie, kerkelijke geboden en regels, logica, het wetenschappelijke streven naar ware kennis. Vader-taal is gericht op transparantie, op gefixeerde betekenis. Het is een juridische taal. Een taal die *eist* en *verwacht*. Hierbinnen past de zienswijze dat taal een discussieve symboolvorm is: taal wordt gebruikt om boodschappen uit te wisselen. Gebeurtenissen, ideeën, gedachten, emoties worden in opeenvolgende woordreeksen geuit, die in hun samenhang een vrij eenduidige betekenis hebben. Gesteld wordt dat de relatie tussen vorm en betekenis arbitrair is. Het systeem van tekens hebben we samen afgesproken en de betekenis ervan staat omschreven in een woordenboek.



Bijlage 2 Kijk voor de klankinventaris op pagina 312

Klankinventaris behorend bij Fuck cunt this shit van Annet Bremen²⁸⁷

In de taaltheorie worden de klanken volgens het systeem van het fonetisch schrift weergegeven. Omdat dat systeem de meeste lezers onbekend zal zijn, heb ik ervoor gekozen de klanken in de letters van het alfabet weer te geven, waarbij ik geen gebruik maak van het internationale fonetisch schrift.

De volgende zeven aspecten zijn van belang voor het articuleren van klanken: luchtstroom, plaats van articulatie, de wijze van articulatie, de stand van de stembanden, de stand van de tong, de stand van de lippen, en de lengte (duur). Deze worden hieronder toegelicht.

1 Luchtstroom

Nederlandse spraakgeluiden worden steeds bij het uitademen gevormd. Wanneer de lucht ontsnapt via de neus, noemen we deze klanken **nasaal**. Dit zijn: *n*, *m* en *ng*.

Alle andere klanken noemen we **oraal**: de lucht ontsnapt via de mond

2 Plaats van articulatie

Labialen zijn klanken die met de lippen worden gevormd. Hierbinnen is er onderscheid tussen bilabialen (met beide lippen gevormde klanken: *m*, *b* en *p*) en **labiodentalen** (klanken die gevormd worden door lip en tanden: *f* en *v*).

Alveolairen zijn klanken die gevormd worden doordat het puntje van de tong het gehemelte raakt bij de tandkassen: *d*, *t*, *s*, *z* en *n*.

Palatalen zijn klanken die gevormd worden doordat de tong zich naar het harde gehemelte beweegt, het palatum: *tj* (*Tjeerd*), *dj* (*djaksa*), *sj* (*sjouw*), *gj* (*gêne*).

Velaren zijn klanken die gevormd worden doordat het achterste gedeelte van de tong in de richting van het zachte gehemelte beweegt, het velum. Dit zijn: *k, g, ch, ng* en de *g* zoals je deze uitspreekt in het Franse *garçon*.

Glottalen zijn klanken waarbij de stembanden de enige hindernis voor de luchtstroom vormen: *h* (de beginklank van *huis*). Wanneer de stembanden tegen elkaar komen en de klank van de stem kort wordt onderbroken waarbij de trilling van de stembanden ontbreekt, ontstaat de **glottisslag**. Deze scharen we ook onder de glottalen en is bijvoorbeeld te horen wanneer een woord met nadruk wordt uitgesproken (*úier*) of in een woord als *beamen*.

3 Wijze van articulatie

Bij de stembanden ontstaat spraakgeluid, waar lucht in trilling wordt gebracht die via neus of mond naar buiten gaat. Hierbij kan al dan niet een hindernis of vernauwing ontstaan, die verschillend van aard zijn. We onderscheiden obstruenten en sonoranten.

Obstruenten zijn klanken die gevormd worden door een vernauwing van mond-of keelholte.

We onderscheiden:

Explosieven, die ook wel *plosieven* of *plofklanken* worden genoemd: de luchtstroom wordt voor korte tijd geheel tegengehouden. Dit zijn: *p, b, t, d, k* en *g* als in *garçon* of *Goethe*. Deze klanken kunnen niet worden verlengd.

Wrijfklanken, die ook wel *fricatieven* worden genoemd: de lucht ontsnapt met wrijving. Dit zijn: *f, v, s, z, ch* en *g*. Deze klanken kunnen wel worden verlengd.

Is de mond volledig afgesloten, dan spreken we over stop-klanken. Kan er voortdurend lucht ontsnappen, dan noemen we deze klanken continuanten. Een explosief is dus niet continuant.

²⁸⁷ Ontleend aan Neijt, A. 'Hoofdstuk 4: Klankkenmerken op basis van articulatie'. *Universele fonologie. Een inleiding in de klankleer*. Dordrecht: Foris Publications, 1991, p. 36 t/m 43.

Sonoranten zijn klanken waarbij geen vernauwing van de mondholte is en waarbij de luchtstroom resoneert. Deze klanken laten zich vergezellen van een melodie. We onderscheiden:

- **Vokalen:** klinkers
- Enkele medeklinkers die sonorant zijn: de **nasalen** (*n*, *m* en *ng*), de **liquidae** (*l* en *r*) en de **glijklanken** (*j* en *w*).²⁸⁸

4 Stand van de stembanden

Wanneer we spreken, komt lucht uit onze longen via de stemspleet naar boven. Deze stemspleet wordt gevormd door de stembanden.

Stemloze klanken zijn klanken waarbij de stembanden van elkaar zijn: *p*, *t*, *k*, *f*, *s* en *ch*.

Stemhebbende klanken zijn klanken waarbij de stembanden dicht bij elkaar staan. Dit zijn alle Nederlandse klinkers, de **nasalen** en bijvoorbeeld de medeklinkers *b*, *d*, *g* (*garçon*), *v*, *z* en *g*.

Alle stemloze klanken hebben stemhebbende varianten. Leg je handen langs je hals en vergelijk eens:

- *p* – *b*
- *t* – *d*
- *k* – *g* (*garçon*)
- *f* – *v*
- *s* – *z*
- *sjouwen* – *journaal*
- *ch* – *g* (*gat*)

5 Stand van de tong

De bovenstaande noties zijn vooral van belang voor consonanten (medeklinkers). Bij de sonoranten, de klinkers, ontsnapt de lucht vrij zonder vernauwingen. Verschillen tussen klinkers ontstaan vooral door de stand van de tong. Daarmee wordt het stemkanaal langer of korter gemaakt en op die manier wordt de hoogte van klanken afgewisseld.

Voorste gedeelte van de tong naar voren en naar boven

ie – i – uu

Achterste gedeelte van de tong naar achteren en naar boven

oe

tong naar achteren en naar beneden

aa – a

tong in het midden, maar de voorkant is gespannen

ee – e

tong in het midden, maar het midden is gespannen

u

uh

tong in het midden, maar het achterste gedeelte is gespannen

oo – o

Voor de tweeklanken *ei/ij*, *au/ou* en *ui* geldt dat hun articulatie gedurende het spreken verandert: de beginklank is een andere dan de eindklank.

De *ei/ij* eindigt met de tong hoog. De *au/ou* begint met de tong laag en eindigt met de tong hoog; de tong is steeds achter. De *ui* begint met de tong laag en eindigt met de tong hoog.

6 Stand van de lippen

Bij sommige klinkers zijn de lippen gerond. Deze klinken noemen we **ronde vokalen**: *oe*, *u*, *uu*, *oo* en *o*. Voor de tweeklank *au/ou* geldt dat deze rond eindigt. De tweeklank *ui* begint juist rond.

7 Lengte

Klinkers kunnen variëren in duur, ofwel in lengte. We maken onderscheid in **gespannen klinkers**, die we doorgaans ‘lang’ noemen en **ongespannen klinkers** die we doorgaans ‘kort’ noemen.

De eindklank van de tweeklanken *ei/ij*, *au/ou* en *ui* kan verlengd worden.

²⁸⁸ Daarnaast zijn er affikaten en aspiraten. Het ABN kent deze niet, en daarom laat ik ze hier buiten beschouwing.

312 De klankinventaris

	LUCHTSTROOM		PLAATS VAN ARTICULATIE		
	NEUS (NASAAL)	MOND (ORAAL)	LIPPEN (LABIAAL)		TONG - TANDKASSEN (ALVEOLAIR)
			BEIDE LIPPEN (BILABIAAL)	LIP EN TANDEN (LABIODENTAAL)	
A		X			
AA		X			
AU/OU		X			
B		X	X		
D		X			X
E		X			
EE		X			
EI/IJ		X			
F		X		X	
G (GAT)		X			
G (GARÇON)		X			
CH		X			
H		X			
I		X			
IE		X			
J		X			
K		X			
L		X			X
M	X		X		
N	X				X
NG	X				
O		X			
OO		X			
OE		X			
P		X	X		
R		X			(X)
S		X			X
T		X			X
U		X			
UU		X			
EU		X			
EH (TAFEL)		X			
UI		X			
V		X		X	
W		X	X		
Z		X			X
TJ (TJONGE)		X			X
DJ (DJAKSA)		X			X
SJ (SJOUWEN)		X			X
GJ (GÊNE)		X			X
GLOTTISLAG (AHA, BEAMEN)					

			WIJZE VAN ARTICULATIE	
TONG - HARD GEHEMELTE (PALATAAL)	TONG - ZACHT GEHEMELTE (VELAAR)	STEMBANDEN (GLOTTALEN)	VERNAUWING VAN MOND- OF KEELHOLTE (OBSTRUENTEN)	
			LUCHTSTROOM STOPT (EXPLOSIEF)	LUCHTSTROOM WRIJFT FRICATIEF)
			X	
			X	
				X
	X			X
	X		X	
	X			X
		X		
X				
	X		X	
	X			
			X	
				X
			X	
				X
				X
X				
X				
X				
X				
		X		

		WIJZE VAN ARTICULATIE (VERVOLG)				STAND VAN DE STEMBANDEN	
		GEEN VERNAUWING (SONORANTEN)				VAN ELKAAR (STEMLOOS)	BIJ ELKAAR (STEMHEBBEND)
		KLINKERS	NASALEN	LIQUIDAE	GLIJKLANKEN		KLINKERS
A	X					X	
AA	X					X	
AU/OU						X	
B							
D							
E	X					X	
EE	X					X	
EI/IJ						X	
F					X		
G (GAT)							
G (GARÇON)							
CH					X		
H					X		
I	X					X	
IE	X					X	
J				X			
K					X		
L			X				
M		X					
N		X					
NG		X					
O	X					X	
OO	X					X	
OE	X					X	
P					X		
R			X				
S					X		
T					X		
U	X					X	
UU	X					X	
EU	X					X	
EH (TAFEL)	X					X	
UI						X	
V							
W				X			
Z							
TJ (TJONGE)					X		
DJ (DJAKSA)							
SJ (SJOUWEN)					X		
GJ (GÊNE)							
GLOTTISLAG (AHA, BEAMEN)							

		STAND VAN DE TONG				LENGTE
		HOOG	LAAG	ACHTER	ROND	LANG
NASALEN	OVERIGE MEDEKLINKERS					
			X	X		
			X	X		X
				X		
	X					
	X					
		X				
		X				X
						X
	X					X
	X					X
						X
			X			
			X			X
	X		X			X
	X					X
X						X
X						X
X						X
				X	X	
				X	X	X
		X		X	X	X
	X					X
						X
					X	
		X			X	X
		X				X
		-X	X-		X-	-X
	X					X
	X				X	X
	X					X
		X				
	X	X				
		X				
	X	X				

Bijlage 3

Innerlijke en Uiterlijke taal, behorend bij *De Taal als bril* van Ninke Overbeek

Locke, Wittgenstein, Lewis, Chomsky

Omdat ik in mijn hoofdstuk een aantal keer een onderscheid maak tussen taal die informeert (uitgedragen wordt) ('uiterlijke taal') en taal die meer privé is, ('innerlijke taal'), hier wat achtergrond bij deze manier van praten over taal.

In zijn inleidend artikel voor deel III van *The Philosophy of Language* (III 'The Nature of Language'), beschrijft A.P. Martinich hoe verschillende taalfilosofen zich hebben gebogen over de vraag of er zoiets bestaat als een privétaal (private language): een taal die specifiek is voor één persoon.²⁸⁹

Die vraag is relevant omdat het de mogelijkheid biedt een onderscheid te maken tussen taal die betekenis heeft alleen voor jou als privépersoon/ je innerlijke wereld, en een taal die explicieter is, omdat hij gedeeld wordt met anderen. Dat onderscheid is van belang omdat het je als schrijver een ingang biedt in een taalgebied dat eerst alleen voor jezelf betekenis heeft, en pas later de confrontatie met een publiek aan hoeft te gaan.

Bovendien is er iets dat de innerlijke taal volgens mij met de uiterlijke taal gemeen heeft; ze ontstaat vanuit zintuiglijke waarneming. En omdat de zintuigen de verbindende factor zijn, kun je, wanneer je zintuiglijk schrijft, je publiek aanspreken op meer dan alleen het informatieve niveau; je kunt ze ook aanspreken op een meer associatief, emotioneel en instinctief gebied, omdat je via de zintuigen toegang hebt tot hun 'innerlijke taal'.

Dit veronderstelt natuurlijk dat er zoiets als een innerlijke taal bestaat.

In hoeverre kan taal privé zijn: specifiek voor één persoon?

Martinich voert als eerste de ideeën van Locke op. Locke gaat uit van de veronderstelling dat alle woorden ideeën zijn. En daarop volgt de veronderstelling dat alle ideeën privé zijn. Waaruit Locke concludeert dat alle woorden privé zijn.

Minor: All meanings of words are ideas

Major: All ideas are private

*All meanings of words are private*²⁹⁰

Martinich zegt hierover:

Since people must know the meanings of the words they use, and since, according to Locke, the only things that people know are ideas, the meanings of words must be ideas.

*In coming to this conclusion, Locke had considered and rejected the possibilities that meanings were either properties (qualities) of things in the world or ideas in someone else's mind: "A Man cannot make his Words the Signs either of Qualities in Things, or of Conceptions in the Mind of another, whereof he has none in his own."*²⁹¹

Locke gaat ervan uit dat de betekenis van woorden ideeën zijn, en dat die ideeën alleen bestaan in de gedachten van de persoon die de woorden gebruikt. Onze woorden kunnen geen tekens voor de kwaliteiten van dingen in de fysieke wereld zijn, of concepten in de gedachten van andere mensen, omdat we niet uit ons eigen hoofd kunnen stappen.

Aldus Locke:

*A word cannot signify both an idea of the speaker and an idea in someone else's mind, according to Locke; for then the word would both immediately signify the speaker's idea and not immediately signify the speaker's own idea (because it signifies an idea in another person's mind). Implicit in this argument is the premise that a word can immediately signify only one thing.*²⁹²

²⁸⁹ A.P. Martinich, ed., *The Philosophy of Language*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1996, p. 493.

²⁹⁰ Idem, p. 493.

²⁹¹ Idem, p. 493.

²⁹² Idem, p. 494.

Locke verwerpt dus het idee dat iemand iets kan zeggen, dat tegelijkertijd iets betekent in zijn eigen hoofd en in het hoofd van iemand anders, omdat hij (impliciet) veronderstelt dat een woord niet tegelijk twee verschillende betekenissen kan hebben. Volgens deze definitie wordt communicatie vrij lastig.

Een andere denker die zich over dit probleem heeft gebogen, is Wittgenstein. Wittgenstein komt met een verklaring over taal die even absurd als onweerlegbaar is. Hij zet zijn theorie uiteen aan de hand van het voorbeeld van iemand die aan een ander probeert te vertellen dat hij pijn heeft. Pijn wordt hier gezien als een privébeleving bij uitstek: het is onmogelijk om andermans fysieke pijn op dezelfde manier te voelen. Wittgenstein beweert vervolgens het volgende; hij gaat ervan uit dat het mogelijk is om over pijn te praten, én dat, wanneer de betekenis van 'pijn' een privébeleving is, dat het dan onmogelijk is erover te praten. Wittgenstein concludeert dat de betekenis van het woord 'pijn' geen privé-beleving van pijn is.

Hij gaat ervan uit, dat pijn-taal wordt gebruikt om te communiceren en probeert dan te laten zien dat de betekenis van het woord 'pijn' geen verwijzing kan zijn naar een pijn waar niemand anders dan de spreker weet van heeft. Er moet een soort consensus tussen mensen bestaan over de betekenis van het woord pijn, die los staat van de privé-beleving van pijn van de spreker.

Wittgenstein maakt dus onderscheid tussen het feit dat we allemaal dezelfde pijn kunnen voelen wanneer we dat zo voelen, en het feit dat we nooit exact dezelfde pijn kunnen bedoelen, wanneer we erover proberen te communiceren met het woord pijn.²⁹³

De gedachte die hier achter ligt, is dat woorden meer dan één ding tegelijk kunnen betekenen. Ze kunnen tegelijkertijd een idee representeren in het hoofd van de spreker én in het hoofd van de toehoorder, en dat idee ziet er waarschijnlijk niet hetzelfde uit. Locke doet deze observatie ook, en concludeert hieruit dat taal altijd privé is. Wittgenstein gaat ervan uit dat de ideeën niet hetzelfde zijn, maar dat de manier waarop we erover spreken wel overeenkomsten vertoont, waardoor we elkaars ideeën herkennen.

Dat laatste suggereert dat we in elk geval gedeeltelijk in staat zijn te communiceren over onze ideeën via taal.

David Lewis, de volgende die Martinich in deze discussie aanhaalt, vertrekt vanuit de communicatie. Hij veronderstelt dat taal een sociaal fenomeen is, waarbij een set van regels voor de manier waarop we taal gebruiken ervoor zorgt dat ze bruikbaar is voor communicatie. Lewis combineert deze theorie met die van Wittgenstein: mensen hebben inderdaad privébelevissen en de taal representeert die niet één op één, maar dankzij de set van regels en conventies die we hebben over het gebruik van taal, kunnen we tóch met elkaar communiceren. Lewis ziet de taal als een set van zinnen, die correleert met een set van betekenissen op een systematische manier. Er zit systeem achter wat we zeggen, en daarom kunnen we communiceren.²⁹⁴

*According to this latter view, language is a social phenomenon, in which utterances initiate behavior and allow people to understand the beliefs and desires of each other.*²⁹⁵

Taal is in deze definitie een sociaal gegeven, waarmee we elkaar tot gedrag aan kunnen zetten, en waarmee we de overtuigingen en verlangens van anderen kunnen begrijpen.

Noam Chomsky ten slotte, beschrijft taal als een component van het menselijk brein. Martinich noemt dat 'I-language'. Ik begrijp I-language als een taal die vanuit de mens komt: een activiteit van het menselijk brein. Taal is in deze definitie iets dat onze hersenen genereren, meer dan een communicatiesysteem dat ontstaat tussen mensen. Martinich zet deze 'I-language' tegenover de theorie van Lewis, die gaat over 'E-language', 'extensieve taal'; taal als sociaal gegeven. In dat laatste geval is taal een oneindige hoeveelheid mogelijke grammatica's die tussen mensen ontstaan: taal als een wiskundig systeem.

Omdat Chomsky taal als een component van het menselijk brein ziet, is het voor hem ook niet noodzakelijkerwijs verbonden met communicatie. Talige communicatie ziet hij slechts als één van de vele manieren waarop taal kan worden gebruikt: het kan ook worden gebruikt om dingen te herinneren, om privéanalyses te maken, en om persoonlijke poëzie te schrijven.²⁹⁶

²⁹³ A.P. Martinich, ed., *The Philosophy of Language*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1996, p. 494.

²⁹⁴ Idem, p. 498.

²⁹⁵ Idem, p. 498.

²⁹⁶ Idem, p. 499.

Dansende tongen is een uitgave van HKU Press
in samenwerking met International Theatre & Film Books Publishers.

**HKU
PRESS**



www.itfb.nl

© HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht & IT&FB Amsterdam

Eerste druk 2016

Tweede (ongewijzigde) druk 2022

Redactie: Marjolijn van den Berg, Ninke Overbeek, Nirav Christophe

Tekst: Marjolijn van den Berg, Annet Bremen, Eva Gouda, Ninke Overbeek, Rick Steggerda,
Nirav Christophe

Tekstredactie: Jelmer Soes

Illustraties: Marjolijn van den Berg

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 828 0

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



DANSENDE TONGEN; TALIGE SCHRIJFSTRATEGIEËN VOOR HEDENDAAGS THEATER

is een handboek voor schrijvers, over taal als materiaal. Dit boek maakt een einde aan het cliché van de schrijver die uren uit het raam staart, wachtend op inspiratie. Vijf theaterschrijvers ontleden hun eigen schrijfproces en kijken naar wat voor hen de basis van het schrijven is. Wat gebeurt er nog voordat je een plot hebt verzonnen of zelfs een personagenaam op papier hebt gezet? Wat is nu werkelijk het startpunt?

Elk hoofdstuk is een combinatie van taaltheorie, persoonlijke inzichten van de schrijvers en prikkelende, onorthodoxe schrijfoopdrachten. Het brengt schrijvers samen in de liefde voor taal en het plezier in het schrijven. In het spel, het niet weten en de inspiratie door het experiment.

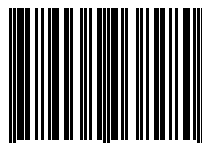
DANSENDE TONGEN is geschreven door vijf inmiddels afgestudeerde studenten van de opleiding Writing for Performance van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht. Hun artikelen zijn voorbeelden van praktijkgericht onderzoek: door kunstenaars over hun eigen en andermans maakpraktijk.

Deze vijf theaterschrijvers combineren taaltheorieën met directe schrijfpraktijk. Dat maakt dit boek niet alleen informatief maar ook aanstekelijk. Wie met schrijven bezig is, kan veel baat hebben bij **DANSENDE TONGEN**.



**HKU
PRESS**

www.itfb.nl



9 789064 038280