

het
naakte
schrijven

Nirav Christophe **OVER DE MYTHEN
VAN HET SCHRIJVERSCHAP**

Het naakte schrijven

Colofon

Dit is een uitgave van International Theatre & Film Books Publishers in samenwerking met HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht.

HKU
PRESS



www.itfb.nl

Copyright © 2022 Nirav Christophe en International Theatre & Film Books Publishers
2003 L.J. Veen 1e druk
2007 IT&FB en HKU 2e druk
2010 IT&FB en HKU 3e druk
2022 IT&FB en HKU 4e druk

Ontwerp omslag en binnenwerk: Anton Feddema, www.afeddema.nl

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt op enigerlei wijze zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Isbn 978 90 6403 946 1

HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht
Nieuwekade 1
3511 RV Utrecht
030 209 1509
<https://www.hku.nl>

International Theatre & Film Books Publishers
Meer en Vaart 290
1068 LE Amsterdam
www.itfb.nl/info@itfb.nl

Nirav Christophe

OVER DE MYTHEN VAN HET SCHRIJVERSCHAP

Het **naakte** schrijven

Lectoraat Performatieve Maakprocessen

de kunst van **HKU** nieuwe verbindingen
nieuwe toepassingen

Eerder verschenen bij Lectoraat Performatieve Maakprocessen

- 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 & Anoeke 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



Omslagfoto: De zittende schrijver. Beschilderd kalkstenen beeldje gevonden bij Sakkara, Egypte, uit de vierde dynastie (tussen ongeveer 2620 en 2500 voor Chr.)

Inhoud

Voorwoord 9

- 1 **Voorschrijven** 11
De mythen van het schrijverschap

- 2 **Inschrijven** 25
Beginnen met schrijven

Tussenscène 38 Oom Hein leert zijn neefje schrijven (1)

- 3 **Overschrijven** 43
Lezen als basis van schrijven

- 4 **Zegge en schrijf** 69
Luisteren als basis van het schrijven van dialogen

Tussenscène 85 Oom Hein leert zijn neefje schrijven (2)

- 5 **Op je buik schrijven** 89
Schrijven zonder planning

- 6 **Veelschrijverij** 105
Stemmen in je hoofd als basis van monologen

- 7 **Van je af schrijven** 119
Kunstmatigheid als basis van schrijven

Tussenscène 125 Oom Hein leert zijn neefje schrijven (3)

8 **Bijschrijven** 129
Nieuwe media en schrijven

9 **Uitschrijven** 137
Schrijven zonder auteur

Tussenscène 145
Oom Hein leert zijn neefje schrijven (4)

Opleidingen en literatuur 150

Literatuur over dramaschrijven 154

Literatuur over schrijven 159

Naamregister 165

Dankwoord 168



om het ik aan stukken te slaan

Voorwoord

Schrijvers zijn geniaal. Een rijk gevoelsleven wordt omgezet in een authentiek spannend verhaal met een heldere stijl, een complexe meerlagige structuur en een wijze hedendaagse thematiek.

Vanuit deze romantische opvatting creëren schrijfopleidingen, -cursussen en -boeken mythen over het schrijverschap, die een auteur opzadelen met de meest onmogelijke opdrachten: een beetje schrijver is natuurlijk volstrekt origineel, gaat subtiel en vakmatig te werk en is zeker niet oppervlakkig of flauw, maar wijs en onpeilbaar diepzinnig.

De afgelopen dertig jaar heb ik beginnende en gevorderde auteurs lesgegeven in literair schrijven. Dat liep van een individuele begeleiding van een paar uur via een cursus van acht avonden tot een opleiding van vier jaar. Tot mijn verbijstering bleken veel schrijfblokkades, -beperkingen of -problemen op alle mogelijke niveaus terug te voeren op deze mythen. Het centrale idee van dit boek is dat veel schrijvers gehinderd worden door de mythen van het schrijverschap en dat hun teksten beter worden wanneer ze zich daarvan bewust zijn. Mijn gedachten, voorbeelden en oefeningen zullen allemaal deze mythen stelselmatig trachten te ontcrachten om zo de auteur te deconditioneren.

Een hoofdstuk over hoe je bij andere teksten jat, sprokkelt en plundert voor je eigen teksten pakt bijvoorbeeld de mythe van originaliteit aan, en een hoofdstuk waarin technieken aan de hand worden gedaan om te schrijven zonder planning veegt de mythe van wijsheid en rationele genialiteit van tafel.

Het leeuwendeel van mijn voorbeelden komt uit de theaterpraktijk, maar mijn ideeën gelden voor alle literaire genres, aangezien in dit boek eerder het schrijfproces dan het schrijfproduct centraal staat en mythen, blokkades en mogelijkheden de genres overstijgen. Ik richt me daarbij wel nadrukkelijk op de schrijf- en theaterpraktijk van de laatste vijftig jaar. Tussen de hoofdstukken treft u ook enkele dramascènes aan, waarin oom Hein zijn neefje Jan leert schrijven. Ik probeer met deze scènes de voorafgaande hoofdstukken te illustreren, te nuanceren en te relativeren. Daarmee wil ik vooral voorkomen dat een andere mythe kans krijgt post te vatten, namelijk de mythe van de theorie, de mythe dat het schrijven

eenvoudig terug te brengen is tot een serie vaste wetten of regels.

Bovendien geldt in mijn opvatting voor theorie en didactiek hetzelfde adagium als voor literair schrijven: *Don't tell them, show them.*

Dit is een boek voor diegenen die het schrijven professioneel willen aanpakken en beoefenen. Het richt zich op literaire schrijvers op alle niveaus en van alle genres, die bereid zijn om zich als schrijver los te koppelen van hun geschreven tekst, om 'het ik aan stukken te slaan', zoals Bert Schierbeek het noemt.

In deze vierde druk is de oorspronkelijke tekst uit 2003 op enkele plaatsen aangepast en uitgebreid met recentere voorbeelden. Vooral de literatuur over schrijven is bijna verdubbeld.

1

Voorschrijven

De mythen van
het schrijverschap

Onder ons gezegd
 ik behoor tot de klassieken
 weldra zal
 wat tot nu toe alleen ons geheim is
 wereldwijd bekend zijn
 Mijn god
 wat is Goethe mijn kind
 weet je
 dat ik alleen aan de Metternichscène
 acht maanden heb gewerkt
 Agathe heeft nooit begrepen
 waarom ik me min of meer
 acht maanden in mijn kamer heb opgesloten
 gedurende deze tijd mij haar ontzegt heb mijn kind
 Acht maanden alleen voor de Metternichscène
 Kunst met een grote K
 is een verschrikkelijk proces mijn kind¹

Hoe schrijf ik een succesvolle roman? Hoe schrijf ik een filmscript *and sell it too*? Boeken die leren hoe je literaire teksten kunt schrijven, zijn 'in'. De titels buitelen in pretentie over elkaar heen. De ene belooft Hét Geheim van Dé Schrijver te onthullen, de andere legt zonder enige schroom een relatie tussen zen en de Kunst van het Creatief Schrijven. Tien tegen een dat binnenkort de *Tao van Toneelschrijven* het levenslicht zal zien. Tegelijkertijd lijkt het idee dat je literair schrijven helemaal niet kúnt leren onuitroeibaar te zijn. Zelfs nu er in Nederland al zeker dertig jaar

¹ Thomas Bernhard, *De Theatermaker*, Uitgave Balie/Theatercollectief Els Inc. Amsterdam 1992, vertaling: Jacques Peeters en Nirav Christophe, p. 50-51.

opleidingen en vakscholen voor bestaan,² komt regelmatig als een oprisping de discussie naar boven of schrijven wel te leren valt. Die vraag wordt merkwaardig genoeg bij andere scheppende kunsten als componeren, schilderen, dansen of beeldhouwen zelden gesteld.

Het lijkt wel alsof juist het schrijvend kunstenaarschap een speciaal karakter heeft, waardoor het zowel een pedagogisch betuttelende (je kunt het leren) als ook een romantisch superieure houding (het is een van God gegeven talent) uitlokt. Terwijl schrijfboeken literair schrijven als een techniek kenschetsen, die natuurlijk te leren valt, worden in de media échte schrijvers aan ons gepresenteerd als kometen in het heelal van de geest, als sjamanen van onze tijd.

Wanneer de Servische oorlogsmisdadiger Karadjic een toneelstuk heeft vervaardigd, prijkt dat op de voorpagina. Ook paus Johannes Paulus II, de Tsjechische president Havel en dictator Benito Mussolini hebben drama geschreven. Dit is niet zozeer een bewijs voor de connectie tussen toneel schrijven en machtswellust (hoewel die hypothese niet bij voorbaat verworpen moet worden), maar eerder voor de buitensporige waarde die aan literair schrijven en fictieauteurs wordt toegekend.

Deze dubbele houding tegenover literair schrijven – ‘jij kunt het óók; iedereen kan schrijven’ én ‘je kunt het níét; de echte schrijver verricht een wonder’ – vertoont godsdienstige trekjes. Ook religie vertelt je vaak in één adem wat je moet doen om te leven zoals bijvoorbeeld Jezus dat deed én dat je dat natuurlijk nooit zult bereiken, want niemand kan zijn zoals Hij. In oosterse religies lost men deze kwestie al eeuwen op door een duidelijk onderscheid te maken tussen leraren en meesters: de meester toont je een glimp van het goddelijke en de leraar vertelt je wat je moet doen om het te bereiken. In het Westen verwarren we deze beide zaken en belanden we in een hopeloze paradox.

Net als godsdienst houdt ook de schrijfwereld met zijn interviews, recensies en cursussen die dubbele houding in stand door middel van een aantal vaste mythen, rituelen, en uitsluitingmechanismen.

Allereerst is er de mythe van de *genialiteit*: een béetje schrijver is briljant; hij is een schepper van bovenmenselijke proportie. Deze mythe kent twee uitingsvormen: enerzijds bestaat die genialiteit uit een rationeel vakmanschap. Niet zelden wordt het schrijven dan met schaken vergeleken:³ een proces van zoveel mogelijk vooruitdenken en gecompliceerde planning. De schrijver brengt op bijzonder doordachte en doorwrochte wijze themata en motieven aan in zijn werk. Het is een lang, taai proces. Edward Albee schreef in zeven jaar dertien totaal verschillende versies van zijn toneelstuk *The Zoo-story*, voordat hij zag dat het goed was.

² Voor een kort overzicht zie het begin van het slothoofdstuk over opleidingen en literatuur.

³ Zie bijvoorbeeld de tekst (en het omslag!) bij Thomas Rosenboom, *Aanvallend spel*; vier lezingen over schrijven (Querido, Amsterdam 2002, p. 43-61) en Rudolf Geel, *Volmaakte schrijvers schrijven niet; Over het schepingsproces van literaire en andere teksten* (Amsterdam University Press, Amsterdam 1995, p. 7-10). Het gebruik van die parallelie wijst ook nog eens op een totaal onbegrip van het schaakspel. Het ‘snuffelende, graaiende zien’, zoals grootmeester Donner het schaken omschreef, past helaas niet in het clichébeeld van strenge logica dat Rosenboom en Geel bij het spel proberen op te roepen.

Veel aspirant-schrijvers kijken zo de systeemkaarten van Harry Mulisch en de schema's van A.F.Th. van der Heijden aan, en de moed zakt hun in de schoenen: dit is te hoog voor mij, ik ben er te dom voor, ik kan niet schrijven.

Aan de andere kant kenmerkt genialiteit zich voor velen juist door de vondst, de inspiratie, de plotselinge inval. Als je werkelijk talent hebt, komt het er in één keer uit, als een golf. Gerardjan Rijnders schreef het vermaarde toneelstuk *Liefhebber* in één nacht – dát is het echte werk. *Een hart van steen* van Renate Dorrestein was 'een heerlijk boek om te schrijven, een boek dat me zogezegd kwam aanwaaien'.⁴ En zo ontstaat bij de schrijver die in deze mythe gelooft het idee van het witte papier dat maar wacht en wacht op het aanwaaien. En als er niets komt aangevaaid of je te binnenschiet, dan moet er wel sprake zijn van een writer's block, die de stroom van het échte schrijven tegenhoudt. Ik heb geen inspiratie, geen ideeën, ik heb niet genoeg passie, ik heb geen talent. Er bestaan aanwijsbare voorbeelden waar het romantische idee van het 'aanwaaien' door een schrijver zelf valselijk in de wereld is gebracht.

Ik weet niet meer van welk beroemd gedicht Lamartine schreef dat het in hem opgeborreld was op een onweersnacht in een bos. Toen hij stierf werden de manuscripten ervan teruggevonden met de correcties en varianten, en ontdekte men dat dat gedicht misschien het meest 'doorwrochte' was van de hele Franse literatuur.⁵

Naast genialiteit is er de mythe van het *lijden*, de doorleefdheid. Hier wordt schrijven vaak vergeleken met baren: er moet voor het kunstwerk een pijnlijk offer worden gebracht. Het kost de schrijver zijn nachtrust, zo niet zijn relatie, maar hij kan niet anders.

En als het even kan, moet ook de jeugd van de schrijver een lijdensweg geweest zijn. De tekst wordt dan gezien als de weerslag van een doorleefd lijden. Dit leidt tot de curieuze opvatting dat je als danser of violist meteen in je kinderjaren moet beginnen, maar dat je literair schrijven maar beter niet op te vroege leeftijd kunt gaan beoefenen of leren. Ik herinner me een schrijfdocent die een schrijfopleiding op hbo-niveau met achttienjarigen na hun middelbare school stuitend vond, aangezien je voor fatsoenlijk schrijven toch aan minimaal één sterfbed moest hebben gezeten. Ik heb niets meegemaakt, ben niet misbruikt in mijn jeugd, noch gebukt gegaan onder een dictatoriaal buitenlands regime – ergo: ik ben geen schrijver, geen echte.

De derde mythe is *wijsheid*. Op de middelbare school vragen we de leerlingen jarenlang na het lezen van literatuur wat de schrijver eigenlijk bedoelde. 'Er staat niet wat er staat,' wordt ons met de dichter Martinus

⁴ Renate Dorrestein, *Het geheim van de schrijver* (Contact, Amsterdam/Antwerpen 2000, p. 39).

⁵ Umberto Eco, naschrift bij *De naam van de Roos* (Bert Bakker, Amsterdam 1990 (1980), p. 528).

Nijhoff ingeprent. Bij een goede schrijver zit er altijd nog iets achter, een laag onder, en onder, en dáár weer onder, en onder die alleronderste laag zit dan vast en zeker nog een laag. Daarom vinden we ‘veelbelovend’ bij een schrijver ook een compliment en geen kritiek: er zit nog iets in, maar het is nog niet aan de oppervlakte gekomen. Een goede literaire tekst is dan ook meerlagig en veelomvattend tegelijk:

De slinger van Foucault is een filosofisch bouwwerk, een boek over boeken, over taal en geschiedenis, het is een zeer fijnzinnige psychologische roman met soms verbazingwekkend frivole erotische passages, daarbij vaak ook nog heel humoristisch en heel spannend.⁶

Onder dit juk van diepzinnigheid gaat menig schrijver gebukt. Platte, oppervlakkige, melige ideeën of teksten worden al verworpen nog voordat ze op papier staan, en grote delen van het geheugen worden als onbruikbaar voor het schrijven beoordeeld omdat ze te triviaal lijken te zijn. Maar in de nacht kriebelt de Nietzscheaanse gedachte: misschien, heel misschien is diepte óók een mythe en bestaat er niets dan oppervlakte. Vervelend gevolg van de mythe van wijsheid en diepzinnigheid is in elk geval dat een tekst niet te vermakelijk mag wezen, want vermaak is plat. We vergeten dan maar al te graag dat vermaak een van de pijlers was waarop al volgens de antieke retorica het succes van een taaluiting berust.

De vierde grote mythe is *originaliteit*. Een echte schrijver verzint iets totaal nieuws. Van Cicero tot Stephen King wordt weliswaar al sinds mensenheugenis benadrukt hoe belangrijk het is om goede voorgangers stilistisch te imiteren,⁷ maar bij beginnende schrijvers kom ik daar, juist door de mythe van originaliteit, vooral panische angst voor tegen. Ook het letterlijk gebruiken van andermans teksten voor en in je eigen schrijven stuit op weerzin. Het wordt dadelijk synoniem met plagiaat, en dat is zo ongeveer de ergste zonde in het literatuurbedrijf, zoals Adriaan van Dis, Ilja Leonard Pfeijffer en vele anderen mochten ervaren. Deze mythe leidt tot een overidentificatie van de schrijver met wat hij of zij geschreven heeft: het is mijn idee, het is mijn tekst. Dat laatste zou wel eens de reden kunnen zijn waarom schrijvers zo moeilijk objectief, ‘belangeloos’⁸ (of bij dramateksten ‘dramaturgisch’) naar hun eigen tekst kunnen kijken of kritiek kunnen verwerken. Blijf van mijn tekst af, hij is van mij.

Naast deze vier mythen – genialiteit, lijden, wijsheid en originaliteit –, die het fundament vormen voor de stelling dat schrijven niet te leren is, bestaat er uiteraard ook de mythe dat schrijven wél te leren is, en dan op een rechtlijnige, logische, lineaire, bijna wiskundige manier. In die mythe spreekt men over basisprincipes, handboeken⁹ en ‘Vuistregels voor boven

⁶ Henk Pröpper in *NRC Handelsblad* over de roman *De slinger van Foucault* van Umberto Eco. Met dit citaat wordt het boek op de achterflap ook aanbevolen.

⁷ Stephen King in *On Writing*; zie David Rijser, ‘Spoken is goud’, *NRC Handelsblad*, 13 april 2001.

⁸ De term is van Stephen King.

⁹ In elke taal en elk genre wordt het begrip ‘handboek’ gebruikt om de leerbaarheid van het schrijven te benadrukken. Er bestaan bijvoorbeeld in Nederland een *Handboek voor schrijvers* door Maaike Molhuizen en Louis Stiller (Uitgeverij Augustus, Amsterdam/Antwerpen 2006), een *Handboek voor het schrijven van gedichten* van Ankie Peypers en Kathinka van Dorp (Kathinka, Stichting IVIO, Lelystad 1996), en een *Handboek Scenarioschrijven* van Patrick Cattrysse (Leuven/Apeldoorn 1995). Ook het recent verschenen boek van Ger Beukenkamp, *De verborgen schrijver; schrijven voor toneel, film en televisie* (IT&FB, Amsterdam 2003) afficheert zich als handboek. In Duitsland is er het boek *Schule der Autoren; ein Handbuch der Dicht- und Schreibkunst* (Reclam, Leipzig 2000). In Engeland heeft uitgeverij A&C Black in Londen een heel fonds van schrijfboeken in de serie *Writing Handbooks*. Je kunt er horror leren schrijven, thrillers, reisverhalen of erotische verhalen, het wordt steeds een ‘handboek’ genoemd.

de schrijftafel'.¹⁰ Schrijven kent dan een aantal vaste toverformules,¹¹ die aan de basis liggen van Het Geheim¹² van De Schrijver. Het creatieve proces krijgt aldus de mythe van een IKEA-bouwpakket, het invullen van een format. Veel van de cursussen *creative writing* aan Amerikaanse universiteiten zijn op deze mythe gebaseerd.

Met al deze mythen wordt het literair schrijven dus zorgvuldig in één overkoepelende religieuze mythe geplaatst: de schepper/schrijver is de eerste en enige god (hij is volstrekt origineel), hij lijdt voor zijn schepping, heeft macht over de materie (hij gaat subtiel en vakmatig te werk) en zijn wegen zijn ondoordringelijk (hij is niet oppervlakkig, maar onpeilbaar diepzinnig).

Begrijp me goed, ik wil niet beweren dat een tekst niet doorleefd, geniaal, doorwrocht, wijs of origineel kan zijn, maar alleen dat de aanname dat een goede tekst al die kenmerken moet bezitten de schrijver snel doet verkrampen in zijn aanpak, zijn ideeën en zijn stijl. Mijn ervaring is dat iemand het schrijven beter en sneller leert door consequent deze mythen en de identificatie met zijn of haar tekst af te breken dan door wetten, weetjes en wijsheden tot zich te nemen.

Bovenstaande mythen hebben natuurlijk niet alleen directe invloed op het literaire schrijven, maar ook op de manier waarop dat wordt onderwezen en overgedragen. De meeste cursussen, boeken en opleidingen doen nogal geheimzinnig over hoe schrijvers eigenlijk te werk gaan wanneer ze schrijven, hoe het zogeheten schrijfproces in hun hoofd plaatsvindt. Je kunt wel opdrachten geven en de teksten die daaruit komen met elkaar bespreken, maar je kunt blijkbaar nauwelijks iets zeggen over hoe die teksten tot stand komen.

Er wordt gedaan alsof er over dat proces van het schrijven weinig bekend is, maar dat is helemaal niet zo. Er is enorm veel onderzoek gedaan naar hoe schrijvers ideeën verzamelen, hoe ze hun tekst woord voor woord opbouwen, van versie naar versie verbeteren, en wat er gebeurt als ze vastzitten,¹³ maar bij de mythe van het schrijven schijnt nu eenmaal te horen dat het helemaal niet opgevat wordt als een proces. Zoals de Franse filosoof Roland Barthes al zei: de geschiedenis van het boek is in onze hedendaagse cultuur altijd een schrijver. De auteur is de oorsprong, de oorzaak en het verleden van het boek.

We zien tegenwoordig in interviews dat de schrijver bij het uitkomen van zijn of haar boek voornamelijk vragen krijgt over de persoon (de mythe van het lijden: Connie vertelt wel over Ischa, maar niet over haar roman *I.M.*), af en toe over de tekst zelf (mythe van de diepzinnigheid: Harry praat over de lijnen en lagen in zijn oeuvre), en zelden over zijn of haar schrijfproces.

¹⁰ Claire Hülsenbeck, *Rhett Foley het gereedschap; dertien lessen voor beginnende schrijvers*, (Gottmer, Bloemendaal 1997), p. 3.

¹¹ Dorothea Brande, *Schriftsteller werden; der klassiker über das Schreiben und die Entwicklung zum Schriftsteller* (Autorenhausverlag, Berlin 2002 (1934!)), p. 117 vv.

¹² Jon Franklin, *Writing a Story* (Penguin Books, New York 1994 (1986)), p. XV, en natuurlijk *Het geheim van de schrijver* van Renate Dorrestein.

¹³ Dat kan variëren van een zwaar wetenschappelijke verhandeling (*Understanding Writing Blocks* van Keith Hjortshoj, Oxford University Press, New York/Oxford 2001) tot een kubusvormig hebeddingetje met 786 oefeningen om weer aan het schrijven te komen (Jason Rekulak, *The Writer's Block*, Running Press Philadelphia 2001). Zie voor een overzicht van de literatuur over schrijven achter in dit boek.

Boeken over schrijven zijn vanuit deze gedachte in twee categorieën in te delen.

De eerste groep kenmerkt zich door de dubieuze didactische aanname dat je, wanneer je weet hoe iets in elkaar zit, het dan zelf ook kunt maken. Talloze boeken over scenarioschrijven, toneelschrijven en prozaschrijven zijn daar voorbeelden van. Er wordt voorgeschreven hoe een goede plot is opgebouwd (meerlagig!) of waaraan een goed personage voldoet (diepte!), maar zelden staat beschreven hoe je dat moet doen, op welke wijze je bijvoorbeeld diepte aanbrengt bij een personage. Men verwacht dat je door producten te analyseren automatisch leert hoe een proces in elkaar zit. Wel kunnen sommige van deze productanalyses bijzonder verhelderend en nuttig zijn. Op prozagebied is *The Art of Fiction* van David Lodge (1993) onovertroffen, en toneelschrijvers gebruiken nu nóg Lajos Egri's heldere *The Art of Dramatic Writing* uit 1946, en op poëziegebied vind ik *Versvormen; Leesbaar handboek* van Drs.P (2000) een aanrader. Deze boeken liggen eigenlijk meer op het gebied van de literatuurbe-schouwing en zijn voor schrijfdidactiek wellicht iets te beperkt. Dat is met name merkbaar waar de analyse overgaat in aanwijzingen, regels en tips voor het schrijven. Niet zelden ontstaat er dan opeens een toon die ik ook bij slechte theaterregisseurs en dramaturgen heb aangetroffen: je geeft in je aanwijzing het doel aan en nooit het middel om er te komen. De regisseur zegt: 'De scène moet leuker, je personage heeft nog geen kloten', maar geeft niet aan hoe je dat dan doet. Het wordt dan snel een naïeve didactiek met cirkelredeneringen en nietszeggende tips:

Voor de ideale lengte van een geschrift geldt de basisregel: een tekst die zich met plezier laat lezen, moet zijn *natuurlijke* lengte hebben. Die lengte ontstaat vanzelf als je niets overbodigs schrijft, maar ook niets weglaat van wat voor de lezer onmisbaar is.¹⁴

Hoe bepaalt een mens de natuurlijke lengte, hoe bepaal ik in een tekst wat overbodig dan wel onmisbaar is?

De ideale zin – ik heb het al gezegd – is die waarin elk woord het enige juiste is.¹⁵

Natuurlijk is in de ideale zin elk woord het enige juiste, maar hoe selecteer ik dat juiste woord?

Tips voor het schrijven van een hoorspel:

1. Kies een onderwerp dat geschikt is om in geluid te vertellen (...)
2. Gebruik niet te veel tekst (...)¹⁶

¹⁴ Bert Reesinck, *Schrijven voor je plezier* (SDU, Den Haag 1996), p. 19.

¹⁵ Bert Reesinck, *Schrijven voor je plezier* (SDU Den Haag 1996), p. 50.

¹⁶ Kitty Peetom, 'Luister-schrijven', in *Schrijven*, jrg. 4, nr. 6, dec. 2000/jan. 2001, p. 23.

Ja, dank je de koekoek. Niemand wil te veel tekst gebruiken, maar ten opzichte van wat? Moet ik van elke vijf zinnen er vier schrappen of maar één? En welke dan? En waarom?

Vuistregel voor boven de schrijftafel:

7. Als de personages leven, schrijft het verhaal zichzelf.¹⁷

Ja, ik wil ook wel dat mijn personages leven, maar hoe doe ik dat? Hoe laat ik ze levend een trap af lopen? Hoe bestellen ze levend koffie? Hoe? Hoe?

De tweede categorie boeken over schrijven is die waarbij de mythe van de geniale schrijver alle ruimte krijgt: er wordt een mysterieus proces gepresenteerd dat nauwelijks aangeleerd kan worden, maar naar het geheim waarvan wij ademloos op kunnen kijken. De auteur, zelf een ingewijde in dit esoterische gebeuren, plaatst zich dan prominent op de cover, met het corpus delicti in de hand geklemd: géén computer, maar een kroontjespen, icoon van eeuwenoude wijsheid.

Deze categorie boeken spreekt te pas en te onpas over wat een 'echte' of 'goede' schrijver 'moet' doen om een 'goede tekst' te schrijven, en gebruikt veelvuldig het woord 'talent' of synoniemen ervan,¹⁸ met name daar waar het proces de auteur boven zijn pet gaat, of waar teksten prachtig zijn, terwijl ze helaas niet beantwoorden aan de door hem of haar opgestelde regels:

Things must happen. In fact, every scene must move the action on. To fail to observe this rule is to put intolerable strain upon the dialogue. If nothing happens, (...) all we are left with is the dialogue. (...) There are, in fact, examples of exactly that. In Alan Bennett's *Talking Heads*, all we are given is the talking heads of the title, but the characterisation and story-telling are so brilliant that we need nothing more. In Dylan Thomas' *Under The Milk Wood*, too, there is very little development – it is little more than a great picture of a village... but what a picture! The fact is, though, that few of us have the abilities of an Alan Bennett or a Dylan Thomas, yet to write succesful scripts in which almost nothing happens requires nothing less. *Mere mortals* are far safer with other approaches.¹⁹

Toegegeven, ook deze categorie boeken kent voorbeelden die stimulerend en inspirerend zijn. In de Nederlandse taal zijn de essays van Gerard Reve over schrijven een schitterend voorbeeld. Zijn stijl is zo weergaloos ironisch dat wanneer hij de mythe van de schrijver hanteert, die in elke regel weer ontkracht wordt. Zo grijpt ook hij vaak terug op het begrip

¹⁷ Claire Hülsenbeck, *Rhett Foley het gereedschap; dertien lessen voor beginnende schrijvers* (Gottmer, Bloemendaal 1997), p. 3.

¹⁸ Zie bijvoorbeeld Dorothea Brande in haar boek *Schriftsteller werden; der klassiker über das Schreiben und die Entwicklung zum Schriftsteller* (Autorenhausverlag, Berlin 2002 (1934)). Zij schrijft: 'Het bewuste schrijven kan veel, maar het kan je noch genialiteit geven, noch talent, dat zo nauw met genialiteit verwant is' (p. 114, vertaling van mij, NC). Aan de ene kant houdt ze voortdurend een terecht pleidooi om niet te veel te denken en bewust te plannen tijdens het schrijven, maar in plaats van het alternatief daarvoor te onderzoeken, gaat ze het mystificeren en noemt ze het 'talent' en 'genie'.

¹⁹ Rib Davis, *Writing Dialogue for Scripts* (A&C Black, Londen 1999 (1998)), p. 58. De buitenlandse citaten heb ik laten staan in hun oorspronkelijke taal. Ik geef alleen een Nederlandse vertaling wanneer dat mij voor de begrijpelijkheid van de tekst noodzakelijk lijkt.

'talent', die 'geschonken en niet te verwerven gegevens van het schrijverschap',²⁰ maar als hij daarover schrijft:

Het leven kan hard zijn. Wonen er in hart en hoofd van de Godheid alleen maar liefde en gerechtigheid? Ik wil die vraag liever niet beantwoorden. Er zijn mensen zonder talent die als ware duivels of duivelinnen een levenslange terreur in de wereld van de kunst weten uit te oefenen, het eigen leven maar meestal uitsluitend het leven van anderen tot een lijdensweg en een puinhoop makend, en er zijn ook lieve, gulle, barmhartige mensen die het zonder talent blijven proberen en volhouden, en die men gaarne dat talent zoude gunnen...²¹

dan durft
geen mens
het woord 'talent'
nog serieus
in de mond
te nemen.

²⁰ Gerard Reve, *Zelf schrijver worden* (OKW, Leiden 1986), p. 29.

²¹ Gerard Reve, *Zelf schrijver worden* (OKW, Leiden 1986), p. 27.

Ik wil niet meteen over schrijven hetzelfde beweren als wat Herman Brood over rock-'n-roll zegt, namelijk dat je het iedereen in vijf minuten kunt leren. Schrijven is misschien niet eenvoudig, maar wie zegt dat het een mysterieus proces is, heeft het mis.

Een manier om het mysterie in stand te houden is de gewoonte om over de tekst als geheel te spreken, en niet over onderdelen ervan. Elke tekst, elk meesterwerk is opgebouwd uit de kleinste eenheden, uit 'zandkorrels die uitgroeien tot een universum'.²² Het verbaast me dat boeken over schrijven vrijwel altijd gaan over hele romans, volledige toneelstukken of voltooide gedichten. Bij mijn bezoek aan toneelschrijfopleidingen in de Verenigde Staten viel me op dat de studenten bij de start van hun opleiding de opdracht kregen direct binnen zes weken een afgeronde eenakter te schrijven – hoe langer, hoe beter. Nog voordat ze de dramatische kracht van een zin, een handeling of een stukje dialoog beheersten, werden ze al geacht een heel stuk te kunnen schrijven. Die teksten werden dan ook altijd op overkoepelende aspecten nabesproken. Het ging voortdurend in het algemeen over de hele spanningsboog of het hele personage, maar zelden over momenten of zinnen. De discussies over de tekst werden op die manier eerder een gesprek over psychologie of wereldbeeld dan over concrete dramatische techniek. Aanwijzingen voor een volgende versie gaven dan automatisch het doel aan en nooit het middel om er te komen.

Ik zal in dit boek werken vanuit de kleine eenheden, de gebeurtenis, het moment, het gesprek, de monoloog. Mijn ervaring is dat bespreking daarvan veel concreter en tastbaarder is dan bij overkoepelende aspecten, met name omdat heel direct de werking en het effect van een moment kunnen worden aangeduid. Het is relatief eenvoudig om te zien waarom een grap niet werkt, maar praktisch ondoenlijk aan te geven waarom een conference of een cabaretier niet leuk is.

Deze werkwijze vanuit de kleine eenheden kan ook ingezet worden om grotere structuren, verhalen en personages te 'bouwen'. Ik zal vooral de werkwijze in zijn kortste en eenvoudigste vormen uiteenzetten.

Dit boek over schrijven richt zich op levende taal. Op gevaar af een leeg begrip te introduceren – niemand wil géén levende taal; is het niet gewoon het zoveelste synoniem voor 'goede teksten'? – bedoel ik met 'levende taal' directe taal, vaak spreektaal, waarvan de dramatische en literaire werking vrijwel onmiddellijk getoetst kan worden. Voor die keuze bestaat een aantal redenen, die het begrip 'levende taal' wellicht zullen verduidelijken.

Als we de retorica van het schrijven in onze tijd bekijken, de manier waarop teksten geschreven en gewaardeerd worden, valt het op dat daarin schijnbare improvisatie en spontaniteit de doorslag lijken te geven voor

²² Salman Rushdie over zijn 'beslissende boek', *Ulysses* van James Joyce, in *NRC Handelsblad*, 17 augustus 2002.

succes. Dit was tot nog toe het terrein van het gesproken woord, maar sluipt de laatste jaren duidelijk en onweerstaanbaar het schrijven en de literatuur binnen.

Een van de redenen daarvoor is de invloed van de nieuwe media. In hoofdstuk 8 laat ik zien hoezeer ons schrijven door de computer steeds meer het karakter van spreken heeft gekregen. Het duidelijkste voorbeeld is het verschil tussen de brief en de e-mail. In e-mails doen we bijna alsof we praten: we laten spelfouten staan en vergeten aanhef of opbouw. Vaak sturen we de tekst die ons werd gezonden mee terug naar de afzender, niet zelden voorzien van commentaar. We reageren voortdurend op elkaar, en juist dat laatste is een typische eigenschap van spreken. In het spreken ontstaat, in tegenstelling tot schrijven, een betekenis of samenhang niet door iets te poneren, maar door te reageren op een ander. Als iemand mij in een gesprek mijn mening vraagt over een probleem, heb ik die zelden, maar ontstaat ze tijdens het praten en het luisteren, en niet vooraf.

Toen Jan Blokker 'de fluim van Fortuyn', het beruchte *Puinhopen van acht jaar paars*, besprak, zei hij:

Ik trok de conclusie dat we hier niet zozeer met een schrijver als wel met een spreker te maken hebben. Niet dat je het ene hoger hoeft aan te slaan dan het andere natuurlijk. (...) Maar er is wel een verschil.²³

Spreken is in dit geval volgens Blokker achter elkaar dingen roepen, en schrijven een veel bedachtzamer proces.

Schrijven is pas letterlijk een blad voor je mond nemen, en om die reden misschien een stuk verstandiger of defensiever of voor mijn part zelfs bangelijker dan achter mekaar dingen roepen.²⁴

Het gaat er niet om het spreek-schrijven van Fortuyn te propageren, maar het is mijns inziens nuttig voor iemands schrijfontwikkeling om te zien hoe inzicht in de retorica van de levende taal kan helpen bij het literair schrijven, hoe we in het schrijven de verworvenheden van het spreken met de bedachtzaamheid van het schrift kunnen combineren.

Die retorica van levende literatuur beschouwt taal in de eerste plaats als een lichamelijke uiting. In een schitterend artikel over virtual reality en literaire verbeelding geeft de Engelse cultuurfilosoof George Steiner aan dat volgens hem de romancultuur op zijn einde loopt, maar dat het schrijven zich juist vanuit zijn directe lichamelijkeheid met de kenmerken van vroegere mondelinge overlevering verder zal ontwikkelen.

²³ Jan Blokker in *de Volkskrant*, 25 maart 2002.

²⁴ Jan Blokker in *de Volkskrant*, 25 maart 2002.

Dit is een tijd van grote dichters, en er zullen er nog vele komen, die zullen werken met muziek, toneel, dans en nog ongedachte vormen die teruggrijpen op de oorsprong van de poëzie in het oude Griekenland, voor zover wij die kennen. Poëzie impliceert alle mogelijke vormen van theater (...) en dat wil ik graag meemaken.²⁵

Het is niet verrassend dat deze ontwikkeling juist bij veel hedendaagse theaterschrijvers, zoals Peter Verhelst, Ramsey Nasr en Arne Sierens, duidelijk terug te vinden is.

Een mooi prozavoorbeeld van levende taal is de roman *Een soort Engeland* van Robert Anker, winnaar van de Libris-literatuurprijs 2002. Het boek handelt weliswaar over een toneelspeler, maar het valt op dat het bijna als spreektaal geschreven is. Sommige monologen en dialogen zijn direct als dramateksten weergegeven en bij veel teksten is de spreektaal helemaal in de vertelstijl opgenomen:

Plekker moet meteen weg, hij zal schrijven. En Maria, wat vond Maria ervan? Maria, waar ben je? Wat vond je? Maria vond het geweldig, echt geweldig jongens, ik ben trots op jullie en zij omhelst ze alle vier. Jij ook geweldig, stompt ze Adje aan. Oké, maar nu echt Maria, wat was er niet goed? Geen Stanislavski, toch?²⁶

Hetzelfde procédé zien we ook in de roman *City* van de Italiaanse schrijver Alessandro Barrico uit 1999: hoofdstukken proza die zich als monologen of directe dialogen laten lezen. De psychologische thriller *Onderhuids* van Nicci French uit 1997 bestaat uit drie monologen, waarin drie slachtoffers van bedreiging en moord hun verhaal vertellen. Het is uitermate bevreemdend een verhaal te horen verteld door mensen waarvan je weet dat ze het niet meer kunnen návertellen.

Deze schrijvers hebben die stijl natuurlijk niet uitgevonden – denk maar aan de romans van Louis Ferdinand Céline of Thomas Bernhard –, maar we zien desondanks steeds vaker dat schrijven doordrenkt raakt van levende spreektaal.

Het zal u niet verbazen dat vanuit deze gedachte over de ontwikkeling van het hedendaagse schrijven dit boek vooral zijn heil zal zoeken bij voorbeelden die betrekking hebben op dramatische teksten. 'Dramaschrijven' is de verzamelnaam van het schrijven van al die teksten die pas bestaan wanneer ze uitgesproken of opgevoerd zijn, zoals toneelstukken, televisiedrama's, hoorspelen (ja, ze zijn er nog!), interactieve scenario's enzovoort. Het zijn zogeheten 'halfproducten', die nog afgemaakt moeten worden door acteurs, regisseurs, vormgevers en anderen.

²⁵ George Steiner, 'Talent en technologie', in *NRC Handelsblad*, 18 mei 1996.

²⁶ Robert Anker, *Een soort Engeland* (Querido, Amsterdam 2001), p. 53.

Het grootste deel van mijn voorbeelden is afkomstig uit dramatische teksten, niet alleen omdat dat mijn eigen schrijfpraktijk is, maar ook omdat juist daar de spreektaal en levende taal centraal staan. Bovendien hebben juist dramaschrijvers, die elke dag meemaken dat anderen aan hun teksten zitten, ze veranderen, ze interpreteren en vormgeven, wellicht de nodige ervaring en inzicht in het loslaten en afstand nemen van de eigen tekst, en daarmee van de mythen van het schrijven. Dit laatste zou wel eens de reden kunnen zijn dat van schrijfopleidingen in binnen- en buitenland dramaschrijfopleidingen een onevenredig groot deel uitmaken: alsof het makkelijker is om over dramaschrijven en het proces ervan te spreken dan over proza of poëzie. Het is in dit kader ook niet verrassend dat de mythe van het schrijverschap er de laatste decennia voor zorgt dat juist theaterteksten vaak niet als échte literatuur worden beschouwd.²⁷

In mijn denken over schrijven ben ik vooral schatplichtig aan de Franse filosofen Michel Foucault en Roland Barthes. Foucault inspireert me steeds weer met zijn inaugurale lezing *De orde van het spreken*,²⁸ waarin hij mijns inziens op briljante wijze uiteenzet hoe er in onze maatschappij in de praktijk van het schrijven en het spreken (hij maakt daar geen onderscheid tussen) een dwang wordt uitgeoefend, waardoor de praktijk ervan (dat wat ik het schrijfproces noem) beknot wordt. Immers, nog voordat we een woord gezegd of geschreven hebben, voelt het al alsof we sommige dingen niet mógen schrijven, of bepaalde uitspraken taboe zijn, of bepaalde teksten al gecensureerd zijn voordat ze geschreven worden. De door Foucault opgesomde dwang en verboden sluiten nauw aan bij de in deze inleiding door mij genoemde mythen, die het schrijfproces vervormen en de schrijver in spe doen verkrampen.

Foucault noemt drie soorten uitspraken die de maatschappij verbiedt:

1. zinloze uitspraken

We accepteren alleen teksten die 'bij volle verstand' geschreven zijn. De uitroepen van Nietzsche in het gesticht beschouwen we niet als onderdeel van zijn filosofie, en teksten van geesteszieken geven we liever niet uit.

2. uitspraken zonder wil tot waarheid

We mogen niet 'zomaar wat' zeggen of schrijven. We horen serieus en consistent te zijn. Het kan niet dat Rutte verklaart dat wat hij gisteren in de regeringsverklaring geschreven heeft eigenlijk deels een grapje was.

²⁷ Zie het artikel van Stefan Hertmans, 'Acteur versus auteur', in *Het putje van Milete* (Meulenhoff, Amsterdam 2002), p. 211-230.

²⁸ Michel Foucault, *De orde van het spreken* (Boom, Meppel/Amsterdam 1988). De lezing is van 1971.

3. toevallige uitspraken

Elk woord is een schepping van een auteur en moet voldoen aan de 'eis' van de discipline of van het genre. Hoe vaak hoor ik niet: 'Zitten er geen personages in je stuk? Ja, sorry hoor, maar dát is geen toneel!'

In die drie verboden zijn mijn mythen van diepzinnigheid, rationele genialiteit en wijsheid te herkennen. Zijn boeken over schrijven wellicht daarom zo pretentius en gewichtig, vol wetten en vuistregels: om maar vooral geen zinloze, toevallige uitspraken te doen?

Foucault noemt drie manieren om deze verboden te lijf te gaan en te ontmaskeren, om op die manier 'vrijer' te kunnen schrijven en praten. Deze manieren klinken nogal ingewikkeld en abstract, en ze zijn naar mijn mening nooit eerder concreet in een schrijfdidactiek vertaald. Dat zal ik in dit boek proberen te doen.

Allereerst wijst Foucault op de *gebeurtenis*. Wanneer je wilt ontkomen aan de dwang om iets waars en iets betekenisvol te moeten schrijven of zeggen, kan dat het best door veel meer aandacht te schenken aan 'toevallige' gebeurtenissen.

In mijn werkwijze is de kern van de gebeurtenis het korte moment. Het moment van de klap, de keuze, de omslag, de pointe, de dood; het moment dat precies aan te wijzen is en direct effect sorteert. Het moment is nadrukkelijk níét het voorbeeld van een groter geheel.

Als een personage sterft, kun je je afvragen waarom. Die vraag richt zich op de geschiedenis van het personage, maar niet op de gebeurtenis van dat moment. Daarvoor dien je niet te vragen 'waarom?' maar 'waarom nu?'. Waarom op dat moment, waarom op die plek? Dat verlegt de focus van de geschiedenis naar de gebeurtenis, van de psychologie naar het moment. Dit is nog een reden waarom ik met korte teksten, kleine eenheden en direct effect werk.

Verder noemt Foucault *reeks en regelmaat*, als bijna ritmische principes, die ons los kunnen maken van de verboden die we onze taaluitingen opleggen. Reeks en regelmaat verwijzen mijns inziens niet alleen naar een aantal bijna lichamelijke, talige aspecten als klank, ritme en herhaling, maar ook naar het hele idee van verwachting, en het spel van uitstel en inlossing dat met verwachting samenhangt.

Verwachting ontstaat alleen maar door een reeks. Wie kent niet de moppen van een man die een café binnenkomt en de dag erna weer, en weer? Pas bij de derde keer kan de pointe van de mop komen, omdat de verwachting die we door de regelmaat van de reeks binnenkomsten hebben gekregen, doorbroken wordt.

Klank, ritme, herhaling, verwachting en uitstel zijn begrippen die juist bij dramaschrijven en spreektaal horen. Mijn nadruk in dit boek op levende taal en dramaschrijven kan ook op deze manier worden verklaard.

Tot slot noemt Foucault de *mogelijkheidsvoorwaarde* van een tekst. Met dit eigenaardige begrip doelt hij volgens mij op de verschillende effecten of mogelijkheden die een tekst zou kunnen hebben. Hierin volgt hij eigenlijk de taal filosofische idee van Wittgenstein, die aangeeft dat de betekenis van een woord in zijn gebruik ligt. Een acteur, bijvoorbeeld, kan door zijn interpretatie een tekst steeds een heel verschillende betekenis geven. En als dat voor alle teksten geldt, heeft een geschreven tekst dan nog wel een vaste betekenis?

Juist dramaschrijvers zijn gewend om zich eerder met mogelijke effecten van een tekst dan met betekenissen in een tekst bezig te houden, en inzicht in de manieren waarop je effecten kunt toetsen en variëren kan mijns inziens het schrijfproces van een auteur zeer bevorderen. Maar ook al zullen veel voorbeelden uit het dramaschrijven komen, dit boek richt zich op levende taal binnen het geheel van literair schrijven: proza, poëzie en drama.

Het zal inmiddels wel duidelijk zijn dat dit boek niet vol staat met wetten of vuistregels over literair schrijven. Het is een verzameling gedachten, ervaringen en voorbeelden, die schrijvers wil inspireren zich te verdiepen in het schrijfproces.

Eerder dan iets te leren probeer ik iets te laten proeven. Niet hoe een tekst in elkaar zit, maar hoe schrijven als proces in zijn werk gaat. Hoe het werkt als je schrijft zonder de mythen van het schrijverschap, ontdaan van de identificatie met je tekst. Ik toon je het naakte schrijven.

2

Inschrijven

Beginnen met schrijven

De moeilijkheid is te beginnen. Voor de sukkel is dat geen probleem, die kent geen problemen. Die maakt kinderen of maakt boeken, hij maakt een kind, een boek – onafgebroken kinderen en boeken. Het maakt hem allemaal niets uit, hij denkt niet na. De sukkel kent geen probleem, hij staat op, wast zich, gaat de straat op, wordt overreden, is gehakt, het kan hem niet schelen. Het zijn louter weerstanden van begin af aan, waarschijnlijk altijd al geweest. Weerstanden, wat is weerstand? Weerstand is materiaal. De hersenen hebben weerstand nodig. Door weerstanden te verzamelen hebben ze materiaal. Weerstand als je uit het raam kijkt, weerstand als je een brief moet schrijven – dat wil je allemaal niet, maar je krijgt een brief, opnieuw weerstand. Je smijt dat allemaal opzij, niettemin antwoord je op een keer.²⁹

²⁹ Thomas Bernhard, uit: *Drei Tage*, een in 1970 door de cineast Ferry Radax gemaakt televisieportret bestaande uit een vijftig minuten durende geïmproviseerde monoloog van de Oostenrijkse auteur. Vertaling: Hans W. Bakx.

³⁰ Op prozagebied bestaat er het boek van Michael Seidman, *The Complete Guide to Editing Your Fiction* (Writer's Digest Books Cincinnati 2000), en voor drama is vooral het boek van Michael Wright, *Playwriting Master Class; the Personality of Process and the Art of Rewriting* (Heinemann, Portsmouth 2000), zeer duidelijk en praktisch. Op het gebied van poëzieschrijven ken ik geen enkele uitgave die zich specifiek richt op het herschrijven.

Als er al over het schrijfproces geschreven wordt, dan is het met name over het beginnen met schrijven. Er bestaan honderden zeer uiteenlopende oefeningen en manieren om van niets tot schrijven te komen, terwijl er nauwelijks kennis bestaat over hoe bijvoorbeeld een eenmaal vervaardigde versie herschreven kan worden.³⁰ Zelfs wanneer ervaren schrijvers lesgeven, valt het op dat ook zij vaak eindeloze aandacht besteden aan hoe je tot een eerste idee komt, tot een eerste zin, tot een juiste starthouding. Blijkbaar ligt er bij het begin van het schrijven een drempel, alsof het een bezigheid betreft waar je niet zomaar mee begint, maar die met enige schroom en eerbied dient te worden aangevangen. Mogelijk komt dat doordat alledaagse teksten als kattebelletjes, boodschappenlijstjes en e-mails zo weinig moeite kosten dat we het idee hebben dat het werkelijke, echte schrijven wél een gecompliceerd proces moet zijn. Veel beginnende, startende schrijvers zijn begenadigde, soepele vertellers, die wanneer je hun vraagt hetzelfde verhaal op papier te zetten plotseling

geblokkeerd raken. Het lijkt dan alsof het spreken vrij was en het schrijven ineens menens werd, iets belangrijks, waar je op afgerekend kunt worden. Die plechtige drempel van het begin maakt het schrijven tot een soort 'inschrijven'. We schrijven ons ergens in wanneer we lid willen worden van een vereniging of een genootschap. Schrijven wordt zo een belangrijke beslissing, waarbij we een inwijding ondergaan en bedacht moeten zijn op ontgroening. Met dit idee van inschrijving en inwijding creëren we de mythe van de gevorderde schrijver – een mythe die zegt dat je wanneer je begint met schrijven natuurlijk onmogelijk een gevorderde kunt zijn. Ik zie menig schrijver slechte teksten produceren, omdat hij probeert zo'n ingewijde, zo'n gevorderde, ervaren schrijver te zijn. De mythe van de gevorderde schrijver verklaart de strikte scheiding die wordt aangebracht tussen amateurschrijvers en professionals, tussen uitgegeven en niet uitgegeven worden, tussen wel of geen uitnodiging ontvangen voor het Boekenbal. Automatisch gevolg hiervan is de heroïek van de inwijding. Het blad *Schrijven* staat vol met interviews over hoe moeilijk het is of was een manuscript uitgegeven te krijgen, hoe je het moet opsturen, wat je in het begeleidende briefje schrijft, en wat je doet wanneer het afgewezen wordt. Allemaal energie die ten koste gaat van het schrijven zelf.

Er zijn talloze oefeningen om met schrijven te beginnen, maar het probleem van veel van die oefeningen is dat ze een opdracht geven om vanuit het niets iets te creëren. Of het nou een inhoudelijke oefening is – schrijf een verhaal dat begint met het vinden van een losgeldbrief³¹ –, of een technische – schrijf een verhaalfragment zonder bijvoeglijke naamwoorden of bijwoorden erin³² –, je moet vanuit het niets iets gaan verzinnen, een idee hebben. Het werpt nog vóór de eerste letter een drempel op, want een gevorderd schrijver weet natuurlijk wat bijvoorbeeld bij zo'n opdracht een 'verhaal' überhaupt is, en jij bent geen gevorderde schrijver. Maar er bestaat helemaal geen verschil tussen gevorderden en beginners. Een gevorderde is een beginner die al zo lang beginner is dat hij gevorderd is in het beginner-zijn. Het is voor ieders schrijfproces bijzonder handig het voortdurende beginnen, het niet-aflatende aanvangen tot kunst te verheffen. Dit lijkt een makkelijk zen-filosofietje, –zen-mind, beginners-mind –, maar het is een zeer praktische eerste stap om te beginnen met het schrijven.

Het overkomt me steeds weer dat ik bijvoorbeeld aan een hoorspeltekst begin te werken en er weken niet mee verder kom, tot het moment dat ik ten volle besef: ik heb geen flauw idee hoe je dat ook al weer deed, een hoorspel schrijven. Ik doe het al vijftien jaar, maar hoe gaat het eigenlijk in zijn werk? Misschien is het vergelijkbaar met het gevoel dat actrice Simone Signoret haar hele professionele leven had, namelijk dat ze geen idee van acteren had, maar zich een charlatan voelde, die er tot dan toe goed mee was weggekomen.

³¹ Jason Rekulak, *The Writer's Block; 785 Ideas to Jump-Start Your Imagination* (Running Press, Philadelphia/Londen 2001). Het boek heeft geen paginanummering.

³² Bert Jansen en Pim Wiersinga, *Het proza-boek* (Meulenhoff/Stichting Schrijven, Amsterdam 2000), p. 248.

Het gaat hier niet om valse bescheidenheid. Je kunt wat mij betreft net als James Joyce zeggen dat je ‘alles met de taal kunt’, of als Friedrich Nietzsche je autobiografie hoofdstuktitels meegeven als ‘Waarom ik zo knap ben’, ‘Waarom ik zo wijs ben’ en ‘Waarom ik zulke goede boeken schrijf’,³³ maar dan nog train je voortdurend het starten, het beginnen. Een goede manier om het starten met schrijven tot kunst te verheffen, is steeds opnieuw oefeningen te doen om je te laten beseffen dat je in feite allang met schrijven begonnen bent.

Je leest al lang – iedere schrijver is begonnen als lezer³⁴ –, en je gebruikt al lang je zintuigen. Je vervormt elke dag je herinneringen, je kleurt ze in en past ze aan. In de volgende twee hoofdstukken laat ik zien hoe al deze activiteiten direct onderdeel kunnen zijn van schrijven.

Je bent ook allang begonnen met schrijven. Je kunt op die manier ‘in-schrijven’ ook gebruiken zoals je ‘inrijden’ gebruikt met een auto: je oefent een beetje met je instrument, je ‘probeert je pen’ en maakt je pols los. Het opmerkelijke is dat de fysieke daad van het schrijven zelf dan vaak plotseling ideeën oplevert die je vóór het schrijven niet had. We weten dat de enige zin die in het Oudnederlands is overgeleverd, ontstaan is toen een monnik in de kantlijn van een manuscript zijn pen uitprobeerde en zo die prachtige versregel neerschreef:

Hebban olla vogala nestas hagunnan hinase hic anda thu.

³³ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo; hoe iemand wordt wat hij is* (Arbeiderspers, Amsterdam 1978 (1908)), hoofdstuk 2, 3 en 4.

³⁴ Zie bijvoorbeeld het bijzonder aardige essay-boek *Zuerst bin Ich immer Leser; Prosa schreiben heute* (Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000), waarin verschillende Duitse schrijvers, en vooral Ingo Schulze, het belang van lezen voor het schrijven benadrukken. Het boek duidt dan niet in de eerste plaats op de noodzaak om voorafgaand aan het schrijven veel gelezen te hebben, – eerst lezen (lire) en dán pas schrijven (écrire), zoals de formule van Sartre luidt –, maar op het idee lezen als essentieel onderdeel van het schrijfproces te beschouwen. Ik ga daar in hoofdstuk 3 verder op in.

³⁵ Dennis Potter, *Potter en Potter*, (interviews door Graham Fuller), Faber and Faber, Londen 1994.

Sommigen denken dat hij gewoon een regel neerschreef die hij kende uit een lied dat in die tijd door velen gezongen werd. Als dat zo was, had hij er dan geen probleem mee niet origineel te zijn? En als het een zin van hemzelf was, kreeg hij daar misschien het idee voor terwijl hij schreef en niet vooraf? Technieken om zonder planning vooraf ‘zomaar wat’ te schrijven zal ik in hoofdstuk 5 behandelen.

Blijft bestaan dat we moeite en wellicht enige weerzin hebben om te starten met schrijven. De Engelse dramaschrijver Dennis Potter verwoordt wat vele schrijvers zullen ervaren:

Het voelt als iets wat je allang wist, maar waarvan je nog niet wist dat je het wist. Soms heb je het gevoel van een *déjà vu*. Dat is schrijven. Ik heb nooit een plot, ik heb geen schema. Ik wil weten wat er gebeurt. Maar ik weet niet waarom. Ik heb een hekel aan het beginnen. Ik haat het proces.³⁵

Met ‘hekel aan het beginnen’ bedoel ik niet het drukke leven en de vele afleidingen, maar het is in het schrijven het starten zelf dat ons tegenstaat. Ik wil niet eerst niet-schrijven, dan hard nadenken en dan plotseling wel-schrijven. Ik zou vanzelf ongemerkt in een tekst willen binnenglijden,

zoals je snel een aantekening maakt in de kantlijn van een boek dat je leest. Ik wil geruisloos een tekst binnensluipen, erop inhaken zoals je op een gesprek inhaakt, waarbij je al pratende merkt wat je wilde zeggen. Ik wil ineens in een tekst zitten die samenvalt met mijn ervaring en er niet een keurig gestileerd, bedacht gevolg van is.

Als je 'literatuur' wilt schrijven is de eerste stap angstaanjagend, intimiderend. Een sprong in een ijskoud meer. Dan komt het warme gedeelte, wanneer je al iets hebt waar je mee aan het werk kunt gaan, iets wat je kunt verbeteren, redigeren.³⁶

Dit verlangen om van meet af aan al midden in de tekst te zitten, om maar niet het eigenaardige, angstaanjagende en misschien wel onheilspellende dat in het schrijven ligt van buitenaf binnen te moeten gaan, is volgens mij een steeds sterker wordend verlangen van schrijvers.

Je ziet het veel bij dramaschrijvers, die de laatste decennia met hun teksten niet meer aan een voorstelling vooraf willen gaan – een schrijver schrijft thuis een stuk dat later door een gezelschap wordt uitgevoerd –, maar die willen schrijven in directe samenwerking met de andere disciplines; ze willen schrijven als reactie op improvisaties van acteurs of op ideeën van de vormgeving.³⁷

Niet alleen in het creatieve proces, maar ook in artistieke producten wordt die plechtigheid van het begin steeds verder aangetast. Wanneer we naar het theater kijken, zien we dat de makers proberen ook ons, het publiek, geruisloos de voorstelling in te laten glijden. Vaak is het voordoek niet neergelaten of niet eens meer aanwezig en zijn sommige acteurs bij onze binnenkomst al begonnen met hun tekst.

En waarom toch zou de tekst van de roman van Dave Eggers, *U zult versted staan van onze beweeglijkheid*,³⁸ al beginnen voor op de harde kaft, en niet pas keurig op pagina 5?

Wanneer we proberen het schrijfproces, in elk geval het begin ervan, te zien als een ongemerkt binnenglijden in een tekst, klopt dat niet met de heersende gedachte dat aan het schrijven zelf veel denken en planning voorafgaat, iets wat ik eerder de mythe van het geniale, rationele vakmanschap noemde.

In Nederland schnabbelen veel gerenommeerde schrijvers van alle genres lustig bij in het geven van schrijflessen. Zeer velen van hen presenteren dan aan hun leerlingen of cursisten het schrijfproces als een uiterst chronologisch proces: eerst bedenk je personages, kies je een thema en dokter je een verhaal uit, daarna ga je schrijven, en vervolgens lees je het geheel

³⁶ Susan Sontag, in *Vrij Nederland*, 24 augustus 2002, p. 62.

³⁷ Het schrijfproces en de werkwijze van dat soort dramaschrijvers is uitgebreid beschreven in het boek van Daniela Moosmann, *De toneelschrijver als theatermaker*, IT&FB in samenwerking met het Lectoraat Theatrale Maakprocessen van de HKU, Amsterdam 2007.

Een prachtig heden-daags voorbeeld van zo'n toneel auteur is de Belgische toneelschrijver Arne Sierens. Zijn werkwijze is ooit als volgt omschreven: 'Het idee dat tekst en voorstelling ontstaan tijdens het repetitieproces wordt geradicalseerd. (...) onder het motto "Iedereen gelijk aan de meet" nodigen ze de acteurs uit iets te vertellen over groot en klein leed, over de herinnering aan de kindertijd via flarden tekst, dialogen, monologen, foto's en beelden. Al dit materiaal wordt door Sierens gesampled en gemonteerd tot er een tekstcolage overblijft voor vijf mensen op een canapé die om beurten een verhaal vertellen.' Erwin Jans en Geert Opsomer, inleiding bij *Sierens & Co* (IT&FB, Amsterdam 2000), p. 8-9.

³⁸ Dave Eggers, *U zult versted staan van onze beweeglijkheid* (Vassallucci, Amsterdam 2002).

terug en herschrijf je het. Een lineair proces dus van achtereenvolgens plannen, schrijven en herschrijven.³⁹

Vroeg ik die schrijfdocenten dan op de man af of ze zelf zo werkten als ze schreven, dan bleek dat helemaal niet het geval te zijn. Er werden aan het begin een paar mooie zinnen op een oude envelop geschreven of wat foto's uitgeknipt met beelden die de schrijver in een tekst wilde verwerken, terwijl er nog geen idee was waar die over zou gaan of wie de personages waren. Ze schreven eerst wat en kregen dan pas ideeën, of als ze wel vooraf gepland hadden, veranderden ze hun eerdere planning omdat het schrijven zelf het verhaal weer een andere kant uit stuurde.

Een opmerking als die van Dennis Potter hierboven, dat hij schrijft om erachter te komen welke kant het verhaal op gaat, laat ook zien dat het schrijfproces helemaal niet zo lineair verloopt als het door schrijfdocenten en schrijfboeken gepresenteerd wordt.

Het lijkt er veel op dat plannen, schrijven en herschrijven wel plaatsvinden, maar niet keurig achter elkaar in deze volgorde. Het gaat kriskras door elkaar heen, steeds weer razendsnel verspringend van het een naar het ander. Dat springen is eigenlijk dat wat ik bedoelde met het 'inglijden' in een tekst: je leest ergens een zin die je mooi vindt, je krijgt daardoor een idee voor een personage, je schrijft de zin over, maar herschrijft hem alvast omdat hij dan beter klinkt; terwijl je de herschreven zin overleest, verandert je idee voor het personage en het verhaal enzovoort. Dit niet-lineaire proces, waarbij de onderdelen van het schrijfproces door elkaar heen lopen en net zo goed niet kunnen beginnen met plannen, wordt een 'recursief schrijfproces' genoemd.

In de jaren zeventig hebben twee Amerikaanse taalbeschouwers, Linda Flower en John Hayes, de gedachte van het recursieve schrijfproces aangetroffen in hun uitgebreide onderzoek naar hoe ervaren schrijvers te werk gaan.⁴⁰ Toen ze probeerden te beschrijven wat er in zo'n verspringend, recursief proces eigenlijk gebeurt, kwamen ze tot het schrijfprocesmodel op pagina 30.⁴¹

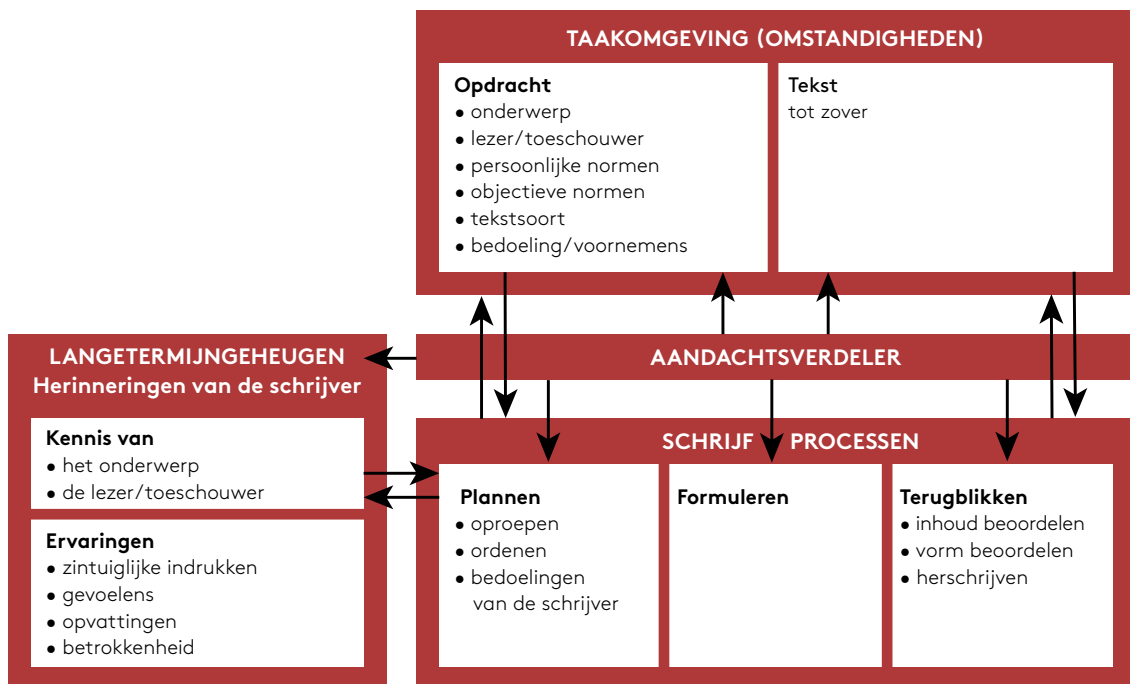
Schrik niet, ik laat dit model niet zien om je een receptuur te geven voor je creatieve proces en je daarmee te zeggen hoe je moet schrijven, maar omdat het model nuttig is om de mythen te ontcrachten waarmee het beginnen met schrijven omgeven is.

De onderdelen plannen, schrijven en herschrijven staan in het blok rechts onder in het model. Tijdens al die drie onderdelen schakel je ook voortdurend even naar je geheugen (het blok links) voor anekdotes en beelden, woorden en weetjes, en ook naar de opdrachten die je jezelf hebt opgelegd (het blok boven). Dat opdrachtblok bevat de opdracht van buiten – bijvoorbeeld: schrijf een toneelstuk voor jongeren van acht tot twaalf jaar voor de kleine zaal met maximaal drie personages –, maar ook je eigen

³⁹ Schrijfboeken, en vooral scenarioschrijfboeken, zijn vrijwel zonder uitzondering gebaseerd op dit concept van een lineair schrijfproces. Zie ook hoofdstuk 5.

⁴⁰ Het is wel grappig dat in het schrijfprocesonderzoek aanvankelijk juist teruggegrepen werd op het onderzoek dat professor A.E. de Groot uitvoerde naar de denkprocessen van... schakers. De Groot liet schakers hun gedachten uitspreken tijdens het spelen, en die methode is ook bij schrijvers gebruikt. Ook het schaken bleek overigens veel minder logisch en rationeel te verlopen dan men dacht. Het herkennen van patronen bleek veel belangrijker dan het berekenen van varianten.

⁴¹ Voor een uitgebreidere beschrijving van dit schrijfprocesmodel zie Daniela Moosmann, *De toneel-schrijver als theatermaker*, IT&FB i.s.m. Lectoraat Theatrale Maakprocessen van de HKU, Amsterdam 2007, pag. 141-164; Cocky van Bokhoven, *Je weet niet wat je schrijft* (Stichting Schrijven, Amsterdam 1999), p. 42-48; Daniël Janssen, 'Schrijven en schrijfprocessen', in *Schrijven aan beleidsnota's* (Groningen 1991), p. 13-41; John Hayes, *A New Framework for Understanding Cognition and Affect in Writing* (Carnegie Mellon University, Pittsburgh 1996). Er is wel kritiek op dit model mogelijk – zo veronachtzaamt het de sociale invloeden tijdens het schrijven –, maar dat voert in deze context te ver.



Schrijfprocesmodel van Flower en Hayes 1980

normen, die we bij de mythen in het vorige hoofdstuk al tegenkwamen: het moet diep en wijs zijn, origineel en vakmatig.

In dit model gaat het niet zozeer om de onderdelen of ingrediënten als wel om de pijlen die er tussen die onderdelen staan. Het blijkt dat bij ervaren schrijvers niet één van de onderdelen geweldig ontwikkeld is of zo, maar dat het schakelen tussen de onderdelen heel snel gaat en voortdurend plaatsvindt. Het inglijden in een tekst is als het ware hetzelfde als razendsnel surfen van onderdeel naar onderdeel.⁴²

Wanneer iemand bij het schrijven geblokkeerd raakt, of zelfs wanneer iemand aan het vermaledijde writer's block lijdt, is er niets anders aan de hand dan dat hij of zij vastzit in een van de onderdelen van het schrijfproces en niet meer kan 'glijden' of 'springen' naar een ander onderdeel.

⁴² Zoals Roland Barthes al schreef: 'De tekst komt niet tot stand door een organisch rijpingsproces, maar eerder door de seriële beweging van verplaatsingen, verdichtingen en variaties.' ('De dood van de auteur', in *Raster*, nr. 17 (1981), p. 43.

Iedereen kent daarvan zonder twijfel de voorbeelden. Er zijn schrijvers die zodra ze tijdens het werk in hun geheugen duiken, daar nauwelijks meer uit komen en zwelgen in hun herinnering.

Het vergaat hun zoals de persoon die tijdens het opruimen van zijn kamer een doos oude brieven en foto's vindt, waar hij drie uur later nog in verdiept is, zodat van opruimen geen sprake meer is.

Een ander voorbeeld komt uit mijn eigen schrijfpraktijk. Al ruim vijftien jaar werk ik aan een grote historische roman over het Franse dorp Rennes-le-Château, maar helaas heb ik het stadium van research nooit achter me gelaten. Ik zit als het ware al een decennium vast in het onderdeel plannen. De verwachting van mij (en de hoop van velen) is dat het werkelijke schrijven er niet van zal komen.

Een laatste voorbeeld is het juk van de opdracht, die ons schrijven lamlegt. We komen niet tot schrijven omdat we voortdurend blijven denken aan de opdracht die ons gesteld is. Ook tijdens het schrijven bezoedelt de opdracht dan onze blik. De opdracht is bijvoorbeeld een sollicitatiebrief; die mag tijdens het schrijven niet ineens een scheldmonoloog blijken te worden. Geobsedeerd door de opdracht overzien we de werking en mogelijkheden van dat wat we wél geschreven hebben, en constateren slechts waarin de tekst níét voldaan heeft aan wat we onszelf opgelegd hadden. De mythen van het schrijverschap die ik in het vorige hoofdstuk noemde zijn stuk voor stuk te zien als pogingen om het schrijfproces vast te houden op één plek, en om één pijl uit het model te blokkeren. Dat komt doordat elke mythe één onderdeel van dat schrijfproces overwaardeert, zodat je daarin blijft hangen. Zo houdt de mythe van geniaal rationeel vakmanschap je vast in het plannen en houdt de mythe van doorleefdheid en lijden je vast in je geheugen en herinneringen. En alle mythen samen worden enorme eisen aan jezelf, waardoor je het opdrachtblok zelden meer uit komt.

Wanneer we beginnen met schrijven, is het van belang ons erin te trainen tussen de onderdelen te schakelen en zo te leren een tekst in te glijden. De vraag is nu, zeker na al deze theorie, hóé je die beweeglijkheid concreet traint.

De basis van de beweeglijkheid is om schrijven niet als het scheppen van uit niets, maar als een reactie te zien. Beweging in het schrijfprocesmodel is in feite reageren op wat er gebeurt: wat er gebeurt in je herinnering, in je ervaring, tijdens het schrijven, tijdens het terugkijken enzovoort. 'Schrijven als reactie' bevordert de beweeglijkheid van het schrijfproces. Een handige metafoor voor dit schrijven als reactie is het te zien als een gesprek. In een gesprek ontwikkel je een gedachte door te reageren op een ander, eigenlijk zelfs samen met een ander. Een gesprek begin je niet door te praten, maar door te luisteren.

Eén manier om zo te schrijven is om radicaal per zin te reageren: je hoort een zin, of leest een zin, en probeert daar schrijvend direct op te reageren, er iets aan toe te voegen of er iets aan te veranderen. Dat kan alleen wanneer je voelt wat voor jou de belangrijkste eigenschap van die zin is. Het is mogelijk dat de zin bijvoorbeeld zwanger is van verwachting.

Een aantal jaren geleden was de kersverse wereldkampioen dammen Jannes van der Wal te gast in het praatprogramma van Sonja Barend.⁴³

De allereerste vraag van Sonja luidde: 'Hoe oud ben je?' Jannes gaf hierop een opmerkelijk antwoord: hij bleef minutenlang zwijgen. Hij doorbrak de verwachtingen die zo'n zin oproept: op een vraag verwacht je een antwoord; op televisie verwacht je geen grote stiltes; als gast word je geacht mede voor een soepel, snel gesprek te zorgen. Hoe langer Jannes zweeg, hoe duidelijker de leegheid van de vraag zelf werd.

Een schrijfoefening om een dialoog zin voor zin reagerend op te bouwen, is het schrijven van een gesprek waarin elke vraag met een wedervraag beantwoord wordt. Zie voor deze techniek bijvoorbeeld het slot van scène 27 uit het toneelstuk *En/Of* van Judith Herzberg:

VROUW 2 Zal ik het je vertellen? Ik kan je alles vertellen en je zou niets begrijpen, ik kan je niets vertellen en je zou alles begrijpen.

MAN Denk je dat het iets toevoegt?

VROUW 2 Wil je niet alles van me weten?

MAN Wil je dat?

VROUW 2 Wil jij dat?

MAN Ik?⁴⁴

Elke keer wanneer een vraag niet beantwoordt wordt, ontstaat er spanning bij de toeschouwer; die vraagt zich af waarom er geen antwoord volgt. En we worden nieuwsgierig naar de motieven van degene die niet direct antwoordt.

Vaak wordt een dialoog interessant doordat er per zin een verwachting wordt gecreëerd die niet wordt ingelost. Dat hoeft natuurlijk niet per se door een wedervraag te gebeuren. In de film *Billy Eliot* zit een scène met een schitterende dialoog van drie regels. Billy van dertien vraagt voor het slapengaan aan zijn oudere broer van twintig:

Denk je wel eens over de dood?

De broer reageert zonder aarzelen:

Fuck off.

⁴³ Of was het Mies Bouwman en niet Sonja Barend? Onze herinnering bestaat uit weinig anders dan mythevorming.

⁴⁴ Judith Herzberg, *En/Of* (Toneelgroep Baal/De Harmonie, Amsterdam 1985), p. 57.

Waarop Billy heel rustig antwoordt:

Oké, welterusten.

Meer wordt er in deze scène niet gezegd. Alleen doordat in feite elke zin een onverwacht antwoord is op de vorige, vragen we ons af wie deze twee jongens zijn en wat ze eigenlijk denken en voelen. Had de broer op Billy's vraag 'ja' geantwoord, dan was er een beleefd gesprek gevolgd, waarin je hoogstens geïnteresseerd was geraakt in de argumenten, maar niet in de personen.

Je kunt ook schrijvend op een zin reageren door te kijken welke zin eraan vooraf zou kunnen gaan. Dat kan een prozatekstje zijn als inleiding op die eerste zin of een spreekzin, die in een mogelijke dialoog aan die zin voorafging. Neem bijvoorbeeld de volgende willekeurige uitspraak:

Ik zou wel graag een laptop willen hebben, liefst met draadloos internet.

Herhaal de zin een paar keer en bedenk wat voor mens in 's hemelsnaam zo'n zin zou zeggen. Dan kun je de zin vervolgens vooraf laten gaan door iets onverwachts wat die figuur aan het doen is. Misschien zit hij wel in bad.

Terwijl ze zijn rug inzepte, vroeg ze: 'Wat wil je dat ik doe?'

Hij zei: 'Ik zou wel graag een laptop willen hebben, liefst met draadloos internet.'

Nu werkt de zin vooral door de situatie, waarin de uitspraak toch weer een beetje onverwacht is.

Bij het schrijvend reageren op een zin kun je niet alleen letten op de verwachting, vooraf of achteraf, maar ook op het ritme. Vaak is een zin juist bijgebleven door zijn ritme.

We weten allemaal hoe James Bond zich voorstelt, en dat herinneren we ons door het ritme van die zin. Stel, we horen iemand zeggen:

Ik was met Katja op vakantie, Katja Schuurman.

De herhaling van 'Katja' suggereert meer over de relatie van de spreker met Katja dan zonder die herhaling. Het zegt iets in de trant van: 'Ja, voor jou is het de bekende Nederlander, maar voor mij is het gewoon Katja, zonder achternaam. Maar als ik alleen Katja zeg, dan wil ik wel dat jij weet dat het om Katja Schuurman gaat.' De plaats in de zin waar je de woorden neerzet, bepaalt dus het ritme en daarmee de directe werking.

Je kunt nu ook schrijvend op de zin reageren door hem steeds te variëren en er op die manier achter te komen wat jij als schrijver eigenlijk wilt zeggen.

Ik was met Katja Schuurman op vakantie.

Ik was met Katja op vakantie, Schuurman.

Ik was met Katja op wintersport, Katja Schuurman.

Ik was met Katja in Kazachstan. Eindeloos! Katja Schuurman.

Elke zin roept een ander mens op (niet een andere Katja, maar een andere spreker of ik-figuur), en een andere reden of motivatie om die woorden te zeggen. Door het zinnetje steeds op verschillende manieren uit te spreken en te variëren, ben ik in feite aan het herschrijven en zo een personage aan het verzinnen. Ik schrijf als reactie op een zin. Welke zin dat is, maakt daarbij nauwelijks wat uit. Een zin kan bijvoorbeeld opvallen door de stijlstructuur:

Welke angst vergt deze nacht

Je kunt dan kijken wat voor iemand op die manier zou kunnen praten, maar je kunt ook gewoon reageren op de zin door er zinnen achter te zetten met dezelfde structuur:

Welke angst vergt deze nacht

Welke vernedering deze waan

Welke leegte deze vergelding.⁴⁵

Deze vorm is heel bruikbaar juist bij genres zoals operalibretto's, waar door de muziek ritme en structuur snel vastliggen.

Soms kan herhaling heel letterlijk zijn, op de manier zoals we dagelijks eigen en andermans woorden eindeloos herhalen zonder er erg in te hebben. Elke herhaling geeft de luisteraar een mogelijkheid om een nieuwe motivatie te zoeken, een reden waarom het nu *nóg* een keer gezegd wordt, en vaak *nét* even anders.

Zie bijvoorbeeld de volgende dialoog van Thomas Bernhard tussen twee oude broers, die vertolkt door Ton Lutz en Johnny Kraaykamp tot een schrijnende komedie werd:⁴⁶

KARL *(neemt pose aan)*
Ik heb nog nooit
een zo elegant kledingstuk bezeten
excellent
nietwaar

⁴⁵ Friso Haverkamp, *Noach; een opera naast Genesis in vijf akten* (De Nederlandse opera, Amsterdam 1994), akte II.5.

⁴⁶ Thomas Bernhard, *De schijn bedriegt* (Publiekstheater/IT&FB, Amsterdam 1985 (1982)), p. 79-81.

ROBERT Excellent
ongetwijfeld excellent

KARL Ongetwijfeld
(bukt)
Is hij niet iets te lang
de broek
Voor mijn gevoel is hij net iets te lang
Korter laten maken
Korter

ROBERT De broek is niet te lang

KARL Niet te lang
Te lang
Net iets te lang

ROBERT De broek is niet te lang
niet te lang

KARL Niet te lang
de broek is te lang
een te lange broek

ROBERT De broek is niet te lang

KARL Ik moet hem korter laten maken
dacht ik

ROBERT Nee
de broek is niet te lang
(Karl komt overeind, gaat rechtop staan.)
De broek is niet te lang

KARL *(bukt zich weer)*
Niet te lang

ROBERT In geen geval
is de broek te lang

KARL *(richt zich weer op, staat rechtop)*
Ik dacht
ik laat hem korter maken
korter maken
korter
(buigt weer naar voren)
lets

ROBERT De broek is niet te lang

KARL *(richt zich weer op)*
Hij is niet te lang
Je zegt dat hij niet te lang is

Hierboven zijn slechts een paar manieren genoemd om direct met schrijven te beginnen door te reageren op een zin die al bestaat, die je hoort of

leest. Het schrijven als reactie, als het inhaken in een gesprek.

Tot slot is er ook nog een andere manier om te schrijven als een gesprek, als een reactie: je kunt ook met meerdere mensen aan één tekst schrijven. Er bestaan talloze voorbeelden van schrijvers die met elkaar een boek schrijven. Soms gebeurt dat door als een estafette elk hoofdstuk door een ander te laten schrijven, zoals *Heb mij lief* van het Engelse schrijverspaar Josie Lloyd en Eryn Rees, en in ons eigen land jaren geleden *De schrijver*, waar onder anderen Mulisch, Claus en Komrij aan meeschreven.⁴⁷ In vroeger tijden werd dit veel gedaan met behulp van de briefroman: twee schrijvers schrijven elkaar brieven, ieder vanuit een gefingeerd personage, en zo wordt het verhaal opgebouwd.⁴⁸

Bij deze voorbeelden is het schrijven een reactie op de ontwikkelingen die de andere schrijver in gang heeft gezet, maar ik bedoel met 'samen schrijven' ook werkelijk samen tegelijkertijd een tekst vervaardigen. Voor scenarioschrijvers, bijvoorbeeld, met name die van series en soaps, is het heel gebruikelijk om met meer schrijvers aan één tekst te schrijven, maar dan nog is ieders deel van het proces wel vaak afgescheiden van de rest. De een verzint de overkoepelende verhaallijn, de ander werkt die lijn uit in een synopsis per scène, en de derde werkt dan de scènes concreet met teksten en handelingen uit. Wanneer je samen schrijft, als het ware aan één computer, wordt niet alleen de mythe van originaliteit aangetaast – op een gegeven moment weet je niet meer van wie welke zin of welk idee kwam –, je bent ook voortdurend in beweging, want meestal bevindt de een zich in een ander onderdeel van het schrijfproces dan de ander.

De tegenwerping dat samen schrijven tot bloedeloze compromissen leidt, komt meestal van diegenen die nooit de ervaring van een gedeeld schrijfproces hebben meegemaakt en nog geloven in de romantiek van de individuele, originele expressie.

Het gemeenschappelijk schrijven van teksten is daarmee niet alleen een literair, maar ook een politiek statement. Enkele jaren geleden is er in Italië een historische roman, *Q*, verschenen onder het pseudoniem Luther Blisset.⁴⁹ Achter deze naam van een Somalische voetballer bleken zich vier politiek geëngageerde schrijvers te verschuilen, die in één kantoor deze vuistdikke roman hadden geschreven. Inmiddels noemen de schrijvers zich Wu Ming en hebben ze de naam Blisset laten vallen. In een interview met de Italiaanse krant *La Repubblica* vertelt een van de auteurs Ernesto Assante over hun collectieve werkwijze:

We blijven experimenteren met het concept, we rekken de regels en gaan verder dan onszelf. Er zijn verschillende gemeenschappelijke projecten rond Wu Ming en *Giap*, ons e-zine. Experimenten met online collectief schrijven hebben andere collectieven doen ontstaan, zoals Kai Zen (www.kaizenlab.it) en Emerson Krott. (..) Dan zijn er ook nog de samen-

⁴⁷ *De Schrijver; een literaire estafette* (De Bezige Bij, Amsterdam 2000). Het boek bestaat uit acht hoofdstukken, elk geschreven door een andere auteur.

⁴⁸ Bekend is *Sara Burgerhart* door Betje Wolff en Aagje Deken uit 1782, maar ook een schrijver als Simon Vestdijk schreef ze: een met Hendrik Marsman, *Heden ik, morgen gij* (Van Oorschoot, Amsterdam 1935), een met Jeanne van Schaik Willing, *De overnachting* (Querido, Amsterdam 1947), en een met Henriëtte van Eyk, *Avontuur met Titia* (Querido, Amsterdam 1949).

⁴⁹ Wereldbibliotheek, Amsterdam 2001 (1999). De roman ontving de belangrijkste Italiaanse literatuurprijs Premio Strega 1999.

werkingsprojecten die voortdurend de grenzen van Wu Ming veranderen. We schreven mee aan *Asce di guerra* (Oorglogsbijlen) samen met Vitaliano Ravagli. We schreven mee aan het script van de film *Lavorare con lentezza* (Werk Langzaam) samen met regisseur Guido Chiesa. We werkten samen met de rockband Yo Yo Mundi aan hun album *54*, dat gebaseerd is op ons boek. Dat is allemaal zeer wel in overeenstemming met het idee van een open gemeenschap dat aan de basis stond van het Luther Blissett Project. Meer in het algemeen is Wu Ming bezield door een strategie gericht op het van onderop hervormen van de cultuurindustrie.⁵⁰

Het schrijfproces bij het samen schrijven is nog het best te vergelijken met het improviseren dat acteurs, dansers of jazzmusici met elkaar doen. De creatie is gebaat bij een sparringpartner, bij het elkaar beweeglijk houden in het schrijf- of scheidingsproces. In het theater vindt dat steeds meer plaats, ook tussen verschillende disciplines. Romanschrijver Arthur Japin schrijft een literaire tekst voor een dansvoorstelling, *terwijl* hij in de repetitieruimte de bewegingen voor zich ziet; bij de opera ontstaan muziek en libretto in directe wisselwerking met elkaar.

Al die zaken waarop je kunt reageren als je schrijft – zoals zinnen, medeschrijvers – kun je zien als een weerstand. Dat is ook wat Thomas Bernhard in het citaat aan het begin van dit hoofdstuk met ‘weerstand’ bedoelt: je zoekt iets om op te reageren – een brief of een blik uit een raam –, en op die wijze is schrijven als reactie in feite al herschrijven, omdat het voortborduurde op iets wat er al is of was.

Schrijven is altijd herschrijven. Zelfs beginnen met schrijven is herschrijven:

Zo zit toneel in elkaar: alles reageert op alles. Ik steek niet onder stoelen of banken dat ik in het stuk *Bernhard* gebruik maak van situaties of opmerkingen uit *Am Ziel* van Thomas Bernhard, maar het is door mijn toevoegingen en weglatingen, door mijn interpretatie, wel een echte Gerardjan Rijnders-productie geworden. Zolang je maar aan bronvermelding doet, is daar niets mis mee.⁵¹

Beginnen met schrijven vanuit de reactie houdt in dat lezen als basis van schrijven niet onbelangrijk is. Vaak hoor je het pleidooi dat het voor een schrijver weliswaar goed is om literatuur te lezen, maar strategieën om door anderen geschreven teksten direct in te zetten voor je eigen schrijven bestaan er niet of nauwelijks. In hoofdstuk 3 laat ik een paar van die strategieën zien.

⁵⁰ *La Repubblica*, 24 augustus 2004.

⁵¹ Arjan Visser, ‘Ik heb altijd willen weten’, interview met Gerardjan Rijnders, in *Trouw*, 11 november 2000.

Tussenscène

Oom Hein leert zijn neefje schrijven (1)⁵²

(Een ongelukkige jeugd. Jan is achttien als er gebeld wordt.⁵³)

MOEDER Als dat oom Hein maar niet is.
Ik was al bang dat hij langs zou komen
net nu we zo gezellig bij elkaar zitten.
*Ze loopt de gang in en kijkt door het spionnetje. Op dat
moment klinkt van buiten een bulderende stem.)*

OOM HEIN Wie daar?⁵⁴
*(Moeder deinst terug van de deur en stamelt zacht voor
zich uit.)*

MOEDER Dat vraag ik u.
(Ze sluipt terug naar de studeerkamer en fluistert.)
Sst. Ik geloof dat het Hein is.

OOM JAN Weet je het zeker?
*(Ze horen hem al in de gang: het is oom Hein. Hij maakt
altijd veel lawaai, en ook is hij heel dik en groot, met
een lange baard. Hij komt de studeerkamer binnen.)*

OOM HEIN Wat zie ik?
Zijn jullie bezig dit arme schaap schrijven bij te brengen?
't Is toch een schande!
Waarom hem dan niet meteen maar aan de drank ge-
bracht of naar het bordeel afgevoerd?

JAN Oom Jan leert mij hoe ik later toneelstukken kan schrijven.

OOM HEIN Wat? Hier?⁵⁵
In deze vunzige atmosfeer?
Ik wist het wel
Studeerkamer
Mijn god
Nog niet eens om te pissen
ben ik ooit een studeerkamer binnengegaan.
En hier moet jij dramaschrijven leren.

⁵² De basisstructuur van deze scène is gebaseerd op het artikel 'Donner leest voor uit de klassieken', geschreven door de schaker Hein Donner en verschenen in *Schaakbulletin* 75/76, maart 1974. Het artikel is een geniale parodie op het truttige schaakleerboek *Oom Jan leert zijn neefje schaken* van Max Euwe.

⁵³ Dit is gejat van de bekende beginzin uit *Voer voor psychologen* van Harry Mulisch: 'Ik was achttien toen er gebeld werd'.

⁵⁴ Deze zinnen komen uit het begin van *Hamlet* van William Shakespeare, waarbij het zo verrassend en verfrissend is dat het juist de soldaat die de wacht af komt lossen is die roept: 'Wie daar?'

⁵⁵ Het beginblokje uit het toneelstuk *De Theatermaker* van de Thomas Bernhard, het beste toneelstuk uit de twintigste eeuw, vertaling: Jacques Peeters & Nirav Christophe.

- Als er ergens geen drama is
dan is het wel in de studeerkamer.
- OOM JAN Ik stond op het punt neef Jan te leren wat een beetje
toneelschrijver allemaal moet weten voordat hij begint
met het schrijven van drama.
- OOM HEIN Kut kut kut kut kut
nooit meer
nooit meer
kut kut kut kut kut.⁵⁶
- MOEDER Hein...
- OOM HEIN Ja?
- MOEDER Niet waar Jan bij is.
- OOM HEIN Niet waar Jan bij is?
- Dit zijn de beginregels van *Liefhebber* van Gerardjan
Rijnders
Wanneer Rijnders kwam kijken naar mijn stukken
zei ik tegen de acteurs:
'God zit in de zaal.'
Als je die jongen íéts moet bijbrengen,
dan is het dát:
Ritmisch kut zeggen
Kut kut kut kut kut.
- OOM JAN Dat kan allemaal wel waar wezen,
maar wat weet die jongen van ritme?
Hij dient te beginnen bij het begin.
- OOM HEIN Beginnen?
Hij moet juist ophouden,
onmiddellijk ophouden nou het nog kan.
De studeerkamer uit lopen
en de deur niet achter zich dicht dichttrekken
maar dichtslaan.⁵⁷
- MOEDER Hein...
- OOM HEIN Jan,
even geen gelul.
Wat wil je nou eigenlijk?
- OOM JAN Hij wil schrijver zijn.
En hij wil weten hoe hij moet beginnen.
- OOM HEIN O, had dat dan meteen gezegd.
Dan heb ik de ideale oplossing voor je.
(*Oom Hein pakt uit zijn binnenzak een beduimd pak
papier.*)
Dit waarde Jan
is een meesterwerk.

⁵⁶ De eerste zinnen uit
Liefhebber, een toneelstuk
van Gerardjan Rijnders.

⁵⁷ Deze zin werd door
Thomas Bernhard uitge-
sproken in het beroemde
televisie-interview *Monolog
auf Mallorca*.

Een manuscript van een nooit opgevoerd toneelstuk,
 gejat uit de Lada van een groot toneelschrijver,
 een beroemd toneelschrijver.
 Je hoopt op een autoradio,
 je krijgt een toneelstuk.
 Wat een fiasco wat een succes.
 Hier, voilà,
 Jij krijgt dit toneelstuk van mij cadeau.
 Zet er je naam onder en succes verzekerd.
 Hoef je geen avonden in een godvergeten studeerkamer
 rond te hangen.

JAN En de schrijver dan?

OOM HEIN Die is al lang en breed dood.

Eerst jarenlang de theaterdepressie,
 te lang in het theater gewerkt zonder gasmasker
 en dus voortdurend blootgestaan aan oplosmiddelen
 en het allerergste oplosmiddel van allemaal:
 de psychologie.

Vervolgens de trein,
 zelfmoord.

Dus uit die hoek
 is geen gevaar te duchten.

Niemand kent deze tekst.

Je kostje is gekocht.

OOM JAN Onverantwoordelijk.

Onethisch ook.

MOEDER Maar het zou de schoorsteen wel weer doen roken.

OOM HEIN Nou, wat vind je ervan?

Zó moet je beginnen.

Ben je ineens klaar.

Alleen mensen die met iets klaar willen zijn
 gaan zich met zoiets stompzinnigs bezighouden als
 beginnen.

Nou?

(*stilte*)

OOM JAN Jan?

(*stilte*)

JAN Ik wil dat stuk niet.

OOM HEIN Waarom niet?

Het is diepgaand en vederlicht.

Wereldschokkend, origineel, doorleefd en avondvullend.

Het is vernieuwend en klassiek

Tegelijkertijd.

JAN Ik wil het geloof ik niet nu al af hebben,
mijn eigen stuk.

OOM HEIN Ik wil geloof ik nu nog niet klaar zijn.
Aha,
Je wilt dus niet klaar zijn,
je wilt klaarkómen.
(Het is een van oom Heins opvallendste eigenschappen dat hij altijd vreselijk moet lachen om zijn eigen grappen, en ook ditmaal buldert hij het uit, wat geleidelijk overgaat in een rochelend hoesten. Maar nu wordt het moeder te veel.)

MOEDER Als jij je niet weet te gedragen,
dan moet je maar weggaan Hein.
En ik heb je al eens eerder gezegd
dat als je mijn zuster Renate zo schandalig blijft bedriegen
je hier niet welkom bent,
of je nou kunt schrijven of niet.
(Een lange stilte. Dan begint oom Hein te praten alsof hij de woorden in een grafzerk kerft.)

OOM HEIN Ik?
Ik kan helemaal niet schrijven.
Ik heb een manuscript gejat uit een Lada,
maar dan kun je nog niet schrijven.
Ik zou niet weten hoe ik moet beginnen.
Ik kan een autoraampje inslaan,
meer niet.
(Hij staat op en sloft de gang in. Vlak bij de deur draait hij zich om.)

OOM HEIN Jan?

JAN Ja, oom?

OOM HEIN Doe me een lol:
zie ervan af.
Geen schrijven,
geen beginnen.
En als je dan toch naar theater wilt,
dan alleen met een gasmasker op.
Maar geen schrijven,
En al helemaal geen beginnen met schrijven.

JAN Maar...

OOM HEIN Ssst!
Hoor je?
Twee mannen lopen er buiten
Op en neer

JAN
OOM HEIN

Ik hoor niets.
Ze zijn met z'n tweeën
en lopen buiten op en neer.
Eeuwig
Diepe stemmen,
hoor je?
Waanzin.
Zou beter zijn om er niet naar te luisteren.
Als ik straks de deur opendoe
zijn ze verdwenen.
(Hij opent de deur en loopt weg de nacht in.)
Zie je wel?
Zij zijn verdwenen
en wij zijn begonnen.
Ik wist het wel!
(Jan is hem achternagelopen de gang in en kijkt naar hem tot hij hem niet meer ziet. Hij slaat de deur dicht en loopt terug. Maar vlak voor de studeerkamer, waar zijn moeder en oom Jan zitten te smoezen, slaat hij links af de trap op. En bij elke tree zegt hij:)

JAN
Kut kut kut kut kut.

3

Overschrijven

Lezen als basis van schrijven

Ik gebruik alles. En ik ken nogal wat stukken en stijlen en schrijvers. Maar Shakespeare jatte ook alles. Iedereen jat, behalve Ibsen, maar die jatte uit het dagelijks leven.⁵⁸

Jatten is van alle tijden en van alle kunsten. Het is net zo normaal dat in een klassiek muziekstuk melodielijnen en patronen uit een ander werk terugkomen als dat in de hedendaagse muziek bestaande nummers worden gesampled tot een nieuw geheel.

In de literatuur lijkt het gebruik van andere teksten, van zinnen tot verhalen, minder voor te komen dan bij muziek. Meestal blijft het bij een beleefde verwijzing, een allusie of een echo. Het lijkt niet meer dan een aardigheidje voor literatuurbeschouwers dat de laatste woorden van *Opwaaiende zomerjurken* van Oek de Jong en *Ulysses* van James Joyce toch wel erg veel op elkaar lijken.

Teksten staan weliswaar vol met verwijzingen naar andere teksten – het begrip ‘intertekstualiteit’ is hierop gebaseerd –, maar de toespeling moet wel op een herkenbare manier vermomd zijn. We voelen ons slim als we de verwijzing wél herkennen, maar niet te snel.

Het direct overnemen van andere teksten ligt, wanneer het verder gaat dan een zinnetje hier of daar, heel gevoelig. Een verhaalstructuur overnemen mag nog nét als het een mythe of een sprookje betreft en als je het voor de jeugd doet. Dat wordt dan een ‘navertelling’ genoemd, zoals bij de prachtige boeken van Imme Dros.

Dat gebruik van andere teksten voor je eigen schrijven een heikel punt is, heeft wellicht te maken met de mythe van originaliteit, die een grote invloed heeft op de literatuur en het schrijven.

⁵⁸ Toneelschrijver en theatermaker Gerardjan Rijnders in *Theatermaker, tijdschrift over theater, muziek en dans*, jrg. 4, nr. 8, oktober 2000, p. 22.

Ik wil laten zien hoe juist het gebruik van andermans teksten een handige werkwijze kan zijn om in het schrijven te glijden door op een bestaande tekst te reageren. Daarbij richt ik me op dat genre binnen literatuur waar bewerken, gebruiken en jatten de dagelijkse praktijk zijn: het schrijven van toneel.

Tweeënhalfduizend jaar geleden, als met de Griekse tragedies het westerse theater een aanvang neemt, wordt al niet een origineel verhaal bedacht, maar een bestaande mythe op een eigen manier naverteld. Iedere tragedieschrijver schreef zijn eigen *Oedipus*, *Medea* of *Orestes*. De moedermoord van *Electra*, bijvoorbeeld, wordt door elke tragicus anders belicht. Voor Aeschylus is die het gevolg van een noodlottige vloek, voor Sophocles de vervulling van het goddelijke recht, voor Euripides de uitkomst van een menselijk drama. En of het nu William Shakespeare is, die rond 1600 alle verhalen voor zijn koningsdrama's ontleent aan oude geschiedkronieken, of Bertold Brecht die in de twintigste eeuw Chinese verhalen plundert voor zijn leerstukken, het lijkt wel alsof het juist bij toneelschrijven volstrekt normaal is om wat men leest direct te gebruiken bij wat men schrijft.

Works of art beget works of art.

(Kunstwerken brengen kunstwerken voort)⁵⁹

Met deze regels verdedigt William Butler Yeats aan het eind van de negentiende eeuw de Engelse toneelschrijver Oscar Wilde, wanneer die ervan beschuldigd wordt in zijn toneelstuk *Salome* andere literaire werken geplagieerd te hebben. Men kan beweren dat Wilde bij het schrijven van *Salome* het gedicht *Herodias* van J.C. Heywood, de roman *A Rebours* van Huysmans of Flauberts *Hérodias* als directe inspiratiebron heeft gebruikt,⁶⁰ maar als we de morele vraag achterwege laten of het overnemen van materiaal geoorloofd is of niet, blijft de vraag over wát Wilde dan eigenlijk gedaan heeft en hoe dat in zijn werk is gegaan.

Hoewel de tendens om bij dramateksten teksten van anderen te gebruiken, te citeren en te jatten onafhankelijk lijkt te zijn van tijden en stromingen, zien we in het postdramatische theater van de laatste veertig jaar zelfs nog een verheviging plaatsgrijpen.

In het postmodernisme wordt de mythe van originaliteit ontkracht. Het postmodernisme zegt dat elk beeld dat we van de werkelijkheid hebben bepaald wordt door taal, zodat dé werkelijkheid in feite niet bestaat. Er is slechts taal. We kunnen nooit origineel zijn en een nieuwe wereld schep- pen, maar slechts reageren op al bestaande teksten. Dat lijkt misschien erg theoretisch, maar ieder van ons zal bij het uitspreken van de woorden 'ik hou van jou' wel eens de frustratie hebben gevoeld dat hij eigenlijk nazei wat hij ooit gehoord had en onmogelijk origineel kon zijn.

⁵⁹ Geciteerd door Rita Geys in haar inleiding bij de vertaling van Oscar Wildes *Salome* (Houtekiet, Antwerpen/Baarn 1992), p. 46.

⁶⁰ Ook dit heb ik niet zelf uitgevonden. Het is door Rita Geys beschreven in haar inleiding bij de vertaling van Oscar Wildes *Salome* (Houtekiet Antwerpen/Baarn 1992), p. 44.

Postmoderne teksten zijn om die reden vaak eclecticisch, dat wil zeggen: de schrijver gebruikt uit andere teksten wat hij nodig heeft.

Een tekst schrijven is verzamelen. Een schrijver mag alles jatten wat hij kan gebruiken, als hij het maar slim in zijn installatie inbouwt,

zegt de postmoderne Oostenrijkse psycholoog en publicist Eisendle.⁶¹ In essays als *Jenseits der Vernunft oder Gespräche über den menschlichen Verstand* (1976), *Der Narr auf den Hügel* (1981) en *Die Gaunersprache der Intellektuellen* (1986) schrijft hij dan ook hele stukken van andere auteurs over. Soms – maar niet altijd – geeft hij door voetnoten aan waar vreemde teksten zijn gebruikt. Hij vergelijkt de schrijver met een installateur van een ingewikkelde machinerie.

Menigeen vindt zo'n plagiërende literaire stijl het werk van een warhoofd. Zelf zegt Eisendle van zijn eclecticische manier van doen dat hij zoekt naar fantasierijke combinaties en alleen wil zorgen voor een aantrekkelijke verbindende tekst. Hij voelt zich thuis bij de literatuurcollages en montageliteratuur, de visuele poëzie, de surrealisten, de concrete poëzie en de happenings, pop-art en actiekunst van een literaire avant-garde in Oostenrijk en Duitsland.⁶²

Een minder extreem voorbeeld is de schrijver en uitgever Roberto Calasso, die beroemd is geworden door zijn hervertellingen van Griekse en Indiase mythen. In het tijdschrift *Raster* nr. 114 uit 2006⁶³ laten verscheidene auteurs zien hoe Calasso het lezen gebruikt als beginfase van het schrijven. Calasso vloeit samen met degeen over wie hij schrijft of wiens tekst hij hergebruikt.

In-lezen wordt bij Calasso in-schrijven en in het resultaat daarvan lopen bron en commentator onontwarbaar dooreen. (...) Dode en afgekoelde woorden worden door de stroomstoot van het lezen herbezield.⁶⁴

Maar waarom zien we het gebruik van al bestaande teksten nu juist zo duidelijk bij toneel? Waarom zijn er niet veel prozawerken die romans als *Don Quichotte* of *Les Misérables* opnieuw vertellen of gebruiken, maar wel tientallen versies van *Oedipus* of *King Lear*, en zelfs verschillende toneelversies van *Don Quichotte* en *Les Misérables*? Waarom zijn er duizenden toneelbewerkingen van romans en nauwelijks prozabewerkingen van theaterstukken? Waarom altijd de verfilming van het boek en zelden het verhaal van de film?

Misschien komt dit doordat theater en drama eerder dan de roman altijd al een kunstvorm waren waarbij de schrijver een halfproduct levert, dat door de regisseur en spelers steeds opnieuw geïnterpreteerd wordt. De toneelschrijver weet vanaf het begin dat zijn tekst, ook al is het een meesterwerk – nee, júíst als het een meesterwerk is – bij elke encensering

⁶¹ in een interview in *NRC Handelsblad*, 8 maart 1985.

⁶² Uit: Tom Tak, 'Wittgenstein en de postmoderne romankunst van U. Eco', in: Etienne Kuypers (red.), *Wittgenstein* (Kok- Agora, Kampen 1991), p. 163.

⁶³ Bezige Bij, Amsterdam 2006

⁶⁴ Ger Groot, 'Laboratorium', in: *De Groene Amsterdammer*, 18 augustus 2006, p. 45.

anders voor het voetlicht zal komen. De regisseur zal woorden, zinnen en zelfs scènes naar hartenlust wijzigen en mogelijk schrappen; acteurs zullen woorden verbasteren, verzwijgen of in het gunstigste geval van een onvoorziene betekenis voorzien.

Bij mijn toneelstuk *Uitzicht* voor het RO-theater (1993) maakte het hoofdpersonage een ontwikkeling door van fatsoenlijk huisvader naar ultrarechtse nationalist. Van 'vaders stoel' naar 'vaderland' zogezegd. Op het moment dat de stoppen doorslaan, fulmineert hij tegen de buitenlanders en schreeuwt dan:

Een volk dat voor allochtonen zwicht
zal meer dan lijf en goed verliezen,
dan dooft het licht.

Dit is een variatie op de prachtige versregels van Hendrik Mattheus van Randwijk op het oorlogsmonument op het Weteringscircuit in Amsterdam, waarin niet voor allochtonen, maar voor tirannen gezwicht wordt. Hoewel de hoofdrolspeler begreep dat het stuk de verrechtsing wilde analyseren en aanklagen, weigerde hij categorisch bovenstaande versregels uit te spreken. Die wilde hij – als acteur? als personage? – niet voor zijn rekening nemen. Ondanks vermanende woorden van de regisseur bleek hij bij de première de regels helaas plotseling toch te zijn 'vergeten'. De toneelschrijver weet niet alleen dat iedereen aan zijn teksten zit en ze verandert, hij is er zich in zijn schrijven ook van bewust en gebruikt tegenwoordig dan ook steeds meer de inbreng van de andere theatermakers al tijdens het schrijven van zijn stuk.

Sierens citeert een 'samplet' volop uit de massacultuur en de kritische literatuur, documentaire of film. (...) Het materiaal dat spelers, makers en vertellers meebrengen wordt verknipt en bewerkt. Soms blijft er van het origineel maar een 'zucht' over in de nieuwe schrijftuur.⁶⁵

Het mag dan gebruikelijk zijn om bij dramaschrijven tekstmateriaal 'van buiten' op alle mogelijke manieren direct te gebruiken voor je eigen teksten, maar voor we gaan kijken op welke manieren je dat kunt doen, moeten we ons nog de vraag stellen: is het ook nodig?

Het is van belang om bij die vraag stil te staan, omdat wanneer je meent dat goed schrijven synoniem is met origineel zijn, het gebruik van andere verhalen en teksten makkelijk als een zwaktebod wordt gezien. Wie teksten jact, heeft geen ideeën; wie verhalen overneemt, heeft geen talent. Konden Shakespeare, Brecht en Wilde niet zelf iets verzinnen? Was het gemakzucht om te jatten, of misschien wel noodzaak? Waarom zou het de uiteindelijke tekst ten goede komen?

⁶⁵ Erwin Jans en Geert Opsomer over de Vlaamse toneelschrijver Arne Sierens, 'Tien pogingen om de teksten van Arne Sierens te kraken', inleiding bij: Arne Sierens, *Sierens & Co* (IT&FB Amsterdam 2000), p. 13.

- Ik schrijf een scène die zich afspeelt op een operatiezaal. Moet ik weten hoe men daar praat, wat de medische termen zijn?
- Ik wil dat mijn monoloog van paus Leo xiii precies de opbouw van een katholieke mis heeft. Moet ik dan nauwkeurig onderzoeken hoe zo'n katholieke mis in elkaar zit?
- Ik schrijf een verhaal voor kinderen tussen de vier en de acht jaar. Moet ik onderzoek doen naar thema's en woordenschat van die leeftijd en die overnemen?

Wanneer we onszelf bovenstaande vragen stellen, begeven we ons op het gladde ijs dat onderzoek heet, of – nog indrukwekkender – 'research'.

Alles wat je gaat schrijven moet kloppen. Je mag zoveel verzinnen en fantaseren als je wilt, maar de lezer mag je nooit op onjuistheden kunnen betrappen. Beschrijf je een bepaalde tijd, een bepaald land, een bepaalde buurt, een bepaald gebruik, een bepaalde cultuur, een godsdienstuiting of wat dan ook: alles moet juist zijn. Gebruik je woorden of zinnen in een vreemde taal (Latijn bijvoorbeeld), dan mag daar niet de geringste fout in zitten. Is alles juist, dan geeft dat de lezer een vertrouwd en dus veilig gevoel.⁶⁶

Ik heb ze gezien: de schrijvers die maandenlang in de universiteitsbibliotheek zaten, alles wisten over het zoutgehalte van de Zuiderzee net na de hongerwinter, want dáár wilden ze een stuk over schrijven, maar die desondanks geen pen op papier kregen. 'Ik doe research,' zeggen ze, en ze denken dat ze schrijven.

Ik heb ze gesproken: de toneelregisseurs die je, wanneer je in je stuk een bom uit de Tweede Wereldoorlog liet ontploffen, bloedserieus aanraadden om de brandweer te bellen om te vragen hoe dat dan gaat, zo'n evacuatie, en dat je dat dan zou kunnen gebruiken voor je stuk. 'Doe dan toch ook research,' zeggen ze, en ze denken dat ze je helpen bij het schrijven. Het gebruiken van teksten en materiaal voor je schrijven is echter iets wezenlijk anders dan het onderbouwen of verantwoorden van je tekst.

Mijn eerste raad is dan ook volledig te stoppen met alle research. Research doen berust op een betreurenswaardig misverstand, namelijk dat je tekst beter wordt naarmate die de werkelijkheid beter nabootst. Niets is minder waar. Je schrijven wordt er eerder minder van. De werkelijkheid is immers een nabootsing van de tekst, en niet omgekeerd. Het klinkt ingewikkeld, maar is heel eenvoudig. Stel, je schrijft een verhaal over een MPS-patiënt (Multiple Personality Syndrome), een mens met een aantal verschillende persoonlijkheden. Nu kun je over MPS van alles lezen en bekijken, maar dat kun je op twee verschillende manieren doen.

De eerste manier is dat je erachter probeert te komen hoe 'zo iemand' is.

⁶⁶ Bert Reesinck, *Schrijven voor je plezier* (SDU uitgevers, Den Haag 1996), p. 46.

Je probeert je door te lezen en te studeren voor te stellen hoe het is om een mps-patiënt te zijn. Je leeft je als het ware in, om de werkelijkheid zo getrouw mogelijk na te bootsen. Je schrijft dan ongeveer zoals de acteur Dustin Hoffman speelt, die voor elke rol als gevangene minimaal een halfjaar 'meeloopt' in een gevangenis. Hij rende bij de opnames van *The Marathon Man* vlak voor een scène drie blokjes om de studio omdat zijn personage uitgeput moest zijn. 'Why don't you try a little bit acting?' vroeg tegenspeler Lawrence Olivier hem.

De schrijver die op die manier research doet voor zijn mps-patiënt, maakt van zo'n mens een cliché, een blauwdruk, een geval. Tien tegen een dat het een medisch, moreel en politiek correct verhaal wordt, maar dat drama en levensechtheid zullen ontbreken.

De tweede manier is om in de boeken en artikelen over mps (en natuurlijk de talloze videobanden van Catharine Keyl en Oprah Winfrey) niet op zoek te gaan naar wat een mps-patiënt is, maar naar wat je zelf bent. Je zoekt terwijl je leest naar momenten waarop je plotseling denkt: dat ben ik. Zo lees je bijvoorbeeld dat een mps-patiënt vertelt hoe hij de keuken in loopt en dan plotseling niet meer weet wat hij daar ook al weer kwam doen. Dan denk je niet: dat kan ik me voorstellen, maar je denkt: dat ben ik. Dit gaat over mij. Dat is mijn vorm van mps. Je leeft je dus niet in in de mps-patiënt, maar trekt hem als het ware jouw wereld in, jouw verhaal binnen. De werkelijkheid bootst dan jou en jouw verhaal na, en niet andersom. Je leeft je niet in, je leeft je uit. Het verhaal wordt dan niet cliché of algemeen, maar persoonlijk en actueel. Ook wordt voor jou als schrijver het motief duidelijk waarom je een dergelijk personage überhaupt gekozen hebt.

De eerste manier van research doen zoekt naar historische correctheid en de tweede naar een interne geloofwaardigheid. Die tweede manier nu, interne geloofwaardigheid creëren door jezelf te herkennen in bestaand materiaal, vormt een ideale basis voor een werkwijze waarbij je anderen teksten voor je eigen schrijven gebruikt.

Maar hoe doe je dat: jezelf herkennen in het materiaal? Hoe leef je je uit? Schrijven is in de eerste plaats de werkelijkheid gebruiken en misbruiken bij het vinden van materiaal.

Je zoekt niet, je vindt. (gejat van Picasso)⁶⁷

Je pikt woorden op die misschien afgrijselijke betekenissen hebben, maar die je stiekem toch lekker vindt klinken, zoals *kalimijn*, *silicone*, *vleesboom*, *Karachi*, *kierewiet*, *ramptoerist*, *smegma*, *lekvlek*. Ze nodigen je uit om ze in je hoofd te herhalen, en herhalen is al een vorm van reactie, van schrijven. Je hoort de klanken, die bij elke herhaling vreemder worden. Het is materiaal.

⁶⁷ En weer geciteerd in: Sybren Polet, *De creatieve factor; kleine kritiek der creatieve (on)rede* (Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1996 (1993)), p. 40.

Je hoort in de coupé achter je een ruzie over lichtekooien in Zierikzee: materiaal. Bij de kapper toont een vrouw naast je haar halve arm en sist ze vanonder de droogkap: 'Trein. Zelfmoord.' Materiaal! Het accent van tante Roos gaat steeds meer op een typetje van Kees van Kooten lijken: materiaal.

Het dagelijks leven is een onuitputtelijke bron van materiaal. De werkelijkheid souffleert ons als het ware. Wanneer we schrijven, lenen we van de werkelijkheid. Het is handig te leren dat zonder enige scrupules te doen, zonder aanzien des persoons, en desnoods zonder bronvermelding. We zouden de werkelijkheid kunnen beschouwen als een soort burgeroorlog van woorden, zinnen en ideeën, waarin je als een rechtgeaarde anarchist een straatsteen door de ruit van de warenhuizen gooit en uit de etalages plundert wat je nodig hebt voor je noodruftige gezin.

Schrijven als plunderen van de werkelijkheid. Dat doe je de hele dag door en al zo lang als je leeft. Waarom doen we daar dan zo moeilijk over? Waarom noemen we dat dan in vredesnaam 'research'? Behalve als je ademen en zuchten research noemt, wanneer lezen automatisch een vorm van schrijven is; dan zou ik het kunnen snappen.

Je staat op, je opent het keukenkastje en wat zie je: een tekst. Je loopt over straat, je schoenen stinken. Wat blijkt? Je bent in een woord gestapt. Op een zonnig terras serveert de kelner je zin na zin. Je hoeft er niet naar op zoek te gaan. De tekst vindt jou wel.

Doorgaan! Ik kan niet doorgaan. Je moet doorgaan. Er moeten woorden worden gezegd zolang er nog woorden zijn, ze moeten worden gezegd, tot de dag dat de woorden mij vinden, totdat ze tegen mij zeggen: vreemde inspanning, vreemd tekort, je moet doorgaan, misschien is het al gebeurd, misschien hebben de woorden me al tot de drempel van mijn bestaan gedragen, tot voor de poort die mijn geschiedenis ontsluit...⁶⁸

Dit is niet het romantische ideaal van de goddelijke inspiratie die ons geniale teksten inblaast; het is veeleer een diep besef dat de drang naar originaliteit een mythe is die ons belemmert om materiaal van buiten te herkennen en te gebruiken.

Als zich overal in de werkelijkheid woorden, zinnen, verhalen en ideeën aandienen is het belangrijk daaruit een keuze te maken. Het stomste dat je daarbij kunt doen is over je materiaal nadenken. Je denkt: kan ik dit gebruiken? En voor je het weet doe je weer vlijtig research.

De makkelijkste manier om materiaal uit de werkelijkheid te kiezen is te vertrouwen op je eerste directe reactie. Wanneer je ergens direct om moet lachen of als iets je ontroert, is het materiaal geschikt. Het is een impuls, een bijna fysieke reactie op wat je waarneemt, hoort of leest. Wanneer je die directe reactie volgt, kun je erop vertrouwen dat het

⁶⁸ Samuel Beckett, *The Unnamable* (1958). Laatste zinnen van de roman.

materiaal in een of andere tekst van je wel een plek zal krijgen. Dat hoeft niet noodzakelijk de tekst te zijn waar je nu aan bezig bent; het kan ook de tekst zijn die je over tien jaar schrijft. Bij zo'n selectie zul je altijd over je 'eigen' thema's schrijven, zonder dat je je er ook maar een moment mee bezig hoeft te houden wat die thema's eigenlijk zijn. Het is op die manier niet nodig onderzoek te doen naar waar je het eigenlijk over wilt hebben: jouw thema is de doorsnede van het materiaal dat je uit de werkelijkheid gekozen hebt.

Documenteren op basis van een directe reactie, zonder een speciaal doel voor ogen, houdt ook in dat je documentatie meestal niet in de eerste plaats bestaat uit universele thema's, diepe gedachten of verheven, abstracte visies, maar veel eerder uit mooie woorden, frappante beelden, flauwe grapjes. Kortom, uit concreet materiaal.

En daarmee wordt een begin gemaakt om een andere mythe over literatuur af te breken, namelijk het idee dat goed schrijven gelijkstaat aan diepzinnig zijn. Een schilder kan jaren denken over de diepte van een meer, maar uiteindelijk moet hij toch de oppervlakte ervan schilderen.

Afgaan op de eerste, primaire, fysieke reactie – tikje zweverig, toch? Laten we het anders proberen. Iedereen kent de human interest-artikelen uit de krant.

- Operazanger sterft op het toneel tijdens het zingen van de zin 'You can only live so long'.
- Bejaarde vrouw rijdt eigen man dood bij het inparkeren. De man stond aanwijzingen te geven.
- Vrouw komt om bij het uitstrooien van haar moeders as over zee.
- Meisje in katholiek Brabants dorp hult zich na de kernramp in Tsjernobyl vijf jaar in landbouwplastic uit angst voor de straling.
- Vrouw die al tien jaar in coma ligt schenkt leven aan een kind. Ze werd vorig jaar zomer door een verpleger verkracht.

Individuele tragedies die op een raadselachtige manier hun weg naar het nieuws vinden, terwijl er toch elke dag duizenden mensen sterven die niet in de krant komen (behalve misschien zwartomrand). Die berichten zijn fascinerend, omdat ze zoveel vragen oproepen.

Tijdens een les theaterschrijven aan de schrijfopleiding van de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht vertelde een student in de les eens het volgende verhaal:

Ik loop langs een zwerver in Hoog-Catharijne en als ik vlak bij hem ben, zingt hij me toe: 'Kijk eens in de poppetjes van mijn ogen.' Als mijn vriendin dat tegen mij zou zingen, oké. Maar deze man? Waarom tegen mij?

Waarom nu? Is hij knettergek of helderziend? Zingt hij dit tegen iedereen of alleen tegen mij? Is het een raad? Is het een boodschap? Ben ik homo-seksueel? Ik snap het niet.

Vraagt de zwerver je om een euro, dan snap je het helemaal en blijft de ervaring waarschijnlijk niet hangen. Zingt de zwerver in het Joegoslavisch, dan begrijp je hem helemaal niet en loop je door. Of je geeft hem een euro. Maar nu snap je hem niet helemaal en word je geraakt, en je snapt ook niet goed wat je geraakt heeft. Materiaal!

Neem het bericht van de vrouw die omkomt bij het uitstrooien van haar moeders as over zee. De moeder had zelfmoord gepleegd omdat haar ex-echtgenoot, een oud basketballer, haar niet mee wilde nemen naar een basketbalwedstrijd.

in staatshanden
schrikkelijk com-
SE-functionaris.
absoluut een ge-
nodig.
premier Hasan
arde onlangs dat
t er ook na afloop
adaat buitenland-
nië zullen blijven.
het „achterlaten
tiemacht,' beves-
diplomaat die nauw
te is betrokken.
icht krijgt een
en een nieuwe
soldaten zal veel
a, en waarschijn-
rd door de Euro-
n. De VS zullen
eun zorgen. Dat
on de kans zijn
esidentsverkie-
halen.

Het is op 26 april tien jaar geleden dat de ramp in Tsjernobyl plaats had. Ter gelegenheid hiervan geven de VS Oekraïne voor 16 miljoen gulden medische hulp, zo maakte gisteren minister Christopher van Buitenlandse Zaken in Kiev bekend.

■ **COMABABY** Een 29-jarige Amerikaanse vrouw die al tien jaar in coma ligt, heeft maandag in een ziekenhuis in Rochester het leven geschonken aan een jongen van vier pond en twee ons. De baby werd negen weken te vroeg geboren. De moeder raakte in coma na een verkeersongeluk. Ze werd vorig jaar zomer in een verpleeghuis verkracht. De dader is niet gearresteerd, hoewel de verdachte, een verpleger, wel heeft bekend een andere patiënte in het ziekenhuis seksueel te hebben misbruikt. De ouders van de vrouw willen voor de baby gaan zorgen.

TAIWAN



bezoek te brengen de Verenig-
de Staten, en d
haast" heef
van de
dan

Broer en zus brengen autoriteiten met hun zwijgen tot wanhoop

'Zo totaal onaanraakbaar geworden'

Van onze verslaggever
Sletse van der Hoek

GELDROP

Niets, eigenlijk helemaal niets valt er aan te merken op de Veldkamps te Geldrop. Ze zorgen goed voor hun paarden. En voor zichzelf - al is het zonder elektriciteit, gas, riolering en wateraansluiting. Maar wel met regelmatig vers fruit op tafel. Ze zijn geen mens tot last. Op wat eens een Brabants boerenhof was met een woonboerderij en een schuur en een kippenhok, bloeien dahlias en afrikaantjes in aangeharkte borders. Waarlijk niemand heeft reden zich aan broer Leo en zus Hanna te storen.

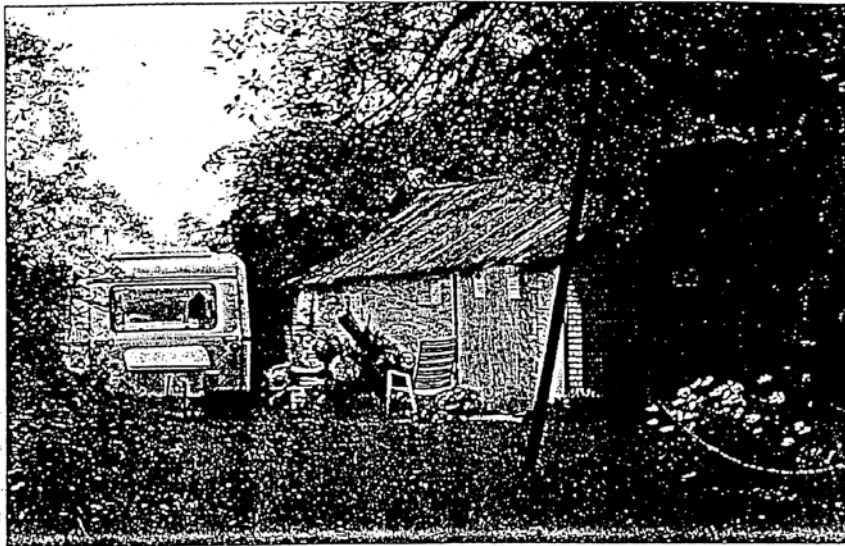
Alleen, dat ze wonen zoals ze wonen: onder een paar golfplaten sinds het kippenhok vorige week is dichtgetimmerd en verzegeld, en dus niet in de caravan die de gemeente er voor de Veldkamps neerzette. En vooral dat ze zwijgen, al jaren zwijgen en nergens op reageren, en dat niemand weet waarom. Dat ze de geordende maatschappij zo consequent verwerpen, zo totaal onaanraakbaar zijn geworden.

Het mysterie, dat is wat ze dwarszit in Geldrop, een vroegere textielgemeente en Gods eigen oorschelp volgens oud-premier Van Agt, die er geboren is.

Hoe vaak was burgemeester Leijten de laatste jaren niet op bezoek geweest op Genoehuis. Gepraat als Brugman. Uitdrukkingloos en zonder een woord zaten ze hem weer aan te kijken.

Even had hij gedacht dat hij ze had, dat ze iets zouden zeggen. Toen hij uitlegde waarom hij wilde dat ze proper zouden wonen. 'Omdat ik niet wil dat ge straks met twintig graden vorst dood gevonden wordt. Want dan komt Jan en alleman met opgestoken vinger mij verantwoording vragen waarom de overheid niks gedaan heeft.'

Toen had Leo zich voorover gebogen, de wijsvinger geheven, de mond geopend maar ook direct weer gesloten, en was het veld in gelopen.



Onder de golfplaten hebben broer en zus Veldkamp hun onderdak.

FOTO MARCEL MOLLE - DE VOLKSKRANT

Even zwijgend en uiterlijk onaangedaan was Leo vorige week met de politie meegegaan naar het huis van bewaring in Eindhoven, waar hij een dag of tien moet zitten omdat hij (uiteraard) niet reageerde op aanmaningen de boete te betalen voor het onverzekerd rondrijden in een oude Volkswagen. De Kever is in beslag genomen.

Terwijl ze geld zat hebben, Leo en Hanna Veldkamp, miljonair waren. Ontvangen voor ontgind land waarop de gemeente nieuwe wijken bouwde voor de forenzen die in Eindhoven werken. Ook zo iets: zwijgende Leo en Hanna hadden geen giro- of bankrekening gegeven voor het overmaken van dat geld. Zodat de gemeente het maar gestort had op een rekening bij het ministerie van Financiën. Enkele honderdduizenden guldens staan daar nog maar. Want al jaren legt de belastingdienst beslag op een deel van dat kapitaal, omdat Leo en Hanna geen belastingformulier invullen.

Ze zijn normaal van zinnen, niet autistisch, Hanna kwam met een mulo-diploma van school, beiden bleven ongetrouwd en zijn nu begin zestig. Ze kunnen praten; buren horen het ze doen, tegen elkaar en tegen de dieren. Na het overlijden van hun ouders zetten Leo en Hanna de boerderij voort. In 1984 zakte het dak boven de koeienstal in. Daarna begon het verval - en het grote zwijgen.

Ze kwamen te wonen in de schuur. Na een storm vorig jaar haalde de brandweer het dak eraf en de gemeente liet het slopen. Hanna en Leo gingen wonen in het kippenhok zonder ramen en deuren, wat de GGD-arts onverantwoord vond en dat vorige week door de gemeente werd dichtgetimmerd.

En nu? Burgemeester Leijten vindt dat hij, als overheid toch op de een of andere manier verantwoordelijk, iets moet doen. Hij is liberaal genoeg, zegt hij, om te erkennen dat mensen moeten kunnen leven hoe ze willen zo-

lang ze anderen of zichzelf geen kwaad doen. Maar: wat als het straks twintig graden vriest, wat als Leo onverzekerd een botsing veroorzaakt, wat als Hanna onverzekerd een niersteenaanval krijgt, wat als het zo maar doorgaat en ze straks geen geld meer hebben? 'Al wilden ze op hun erf in een hol wonen met een pijp erop voor een kachel, ik zou er vrede mee hebben als ze zeiden dat te willen.'

Hij heeft de familie gemobiliseerd. Een broer zat op zijn knieën voor Leo en Hanna en smeekte: 'Zeg wat, zeg hoe we kunnen helpen.' Geen woord van Leo en Hanna. Ook niet voor de zus die uit Canada was overgekomen.

Deze week of begin volgende week zal de rechter bepalen of op verzoek van de broers en zus een bewindvoerder een deel van het vermogen van Leo en Hanna mag beheren en besteden aan de bouw van een huis. En verdomd, hoopt burgemeester Leijten, 'misschien krijg ik ze dan wel aan het praten'.

en Galina Ivanovna Oestvolkskaja

tonie snelde ze wèl naar het podium en bedankte de musici en het waanzinnig enthousiaste publiek. En ik bed vna Oestvolkskaja Haar mocht zit

e Hartaanval tenor tijdens première

(Van onze kunstredactie)
NEW YORK - In de Newyorkse Metropolitan Opera is de première van Leoš Janáček's *The Makropulos Case* vrijdag abrupt afgebroken omdat de 63-jarige tenor Richard Versalle in de openingsscène van een drie méter hoge ladder viel na een hartaanval. Versalle overleed in de ambulance, onderweg naar het ziekenhuis.

Veel van de 3000 bezoekers dachten dat de val bij de encenering hoorde, maar toen de tenor lange tijd bewegingloos op het podium bleef liggen, was liet de meesten duidelijk dat er iets ernstigs was gebeurd.

Dirigent David Robertson kondigde aanvankelijk een onderbreking van twintig minuten aan, maar uiteindelijk werd besloten de voorstelling te staken.

Versalle zong de bijrol van de griffier Vitek. De laatste woorden die hij zong waren: 'You can only live so long.'

Gale

door JHIM LAM

"Ik ben een veridendaagse kunstgalerie ga, staat bureau, meestal van Achter dat bureau, maar me... Aan de te... hebt, knij... maar me... een blij...

Dat' bijee... het j... de ir... gale... grac... de g... jaar... wa... ces...

T... la... de... lij... Ce... m... st... we... lin...

der... ze... dit... et... n... k...

Vrouw (68) rijdt echtgenoot dood

Van onze correspondent

HILVARENBEEK, dinsdag
Een 71-jarige man uit Hilvarenbeek is gistermiddag in een ziekenhuis in Tilburg overleden nadat hij was aangereden door zijn 68-jarige echtgenote.

Het stel had boodschappen gedaan en bij het wegrijden ging de man achter de auto staan om aanwijzingen te geven. In plaats van te remmen gaf zij opeens gas en de man werd tegen een muur geplet.

► 8-daags...
► alleen boek...
► exd. toelag...

De voorde...
beginnen

Brother FAX

- Normaal par...
- functie in et...
- Compan...
- Papi...
- 25 vel...
- kiesnu...
- invoer t...

Ook leve...
Bel vo...

Tijdens het uitstrooien wordt de dochter met haar broer door een vloedgolf verrast als ze met de urn op een rots staat. De vrouw verdrinkt in de golven; haar broer kan zich redden.

Waarom haalt dit berichtje de krant? Zit het 'm in de weinig plausibel lijkende reden voor de zelfmoord van de moeder? Is het het beeld van de vrouw op de rots die door een golf wordt weggeslagen? Om een broer en een zus die met de urn van moeder liggen te spartelen in zee? Of is sterven terwijl je de as van een andere overledene aan het uitstrooien bent te cru voor woorden?

Wanneer je zoveel afvraagt bij een bericht, kun je het in vol vertrouwen toevoegen aan je voorraad. Sterker nog, het is er tijdens het vragen al deel van gaan uitmaken. Daarmee bezig zijn is een onderzoek naar wat je zelf in het materiaal net niet helemaal snapt.

Het gaat daarbij helemaal niet om de onwaarschijnlijkheid van het materiaal. Het verhaal van de comateuze vrouw die in verwachting raakt door een verkrachting, is niet materiaal omdat het wel erg vreemd en onwaarschijnlijk is, maar omdat het vragen oproept: wat is het genot voor de verpleger die haar verkracht? Wat bezielt de ouders van de vrouw die van abortus niets willen weten en het kind zelf gaan opvoeden? Op die manier kan zo'n waar gebeurd berichtje basis zijn voor een prachtige film, zoals in dit geval *Hable con ella*, van filmer Pedro Almodóvar.

Je kunt de mate waarin het materiaal je raakt en bruikbaar is ook testen door details van het verhaal te variëren en vervolgens te kijken hoe je dan op de tekst reageert.

Neem het verhaal van de bejaarde vrouw die haar man doodrijdt bij het inparkeren. Het krantenbericht meldt bovendien nog dat de man aanwijzingen stond te geven.

Ga nu variëren. Stel dat de man met zijn rug naar de vrouw toe stond. Is het dan tragischer of minder tragisch dan wanneer hij aanwijzingen stond te geven en haar aankeek? Wanneer ikzelf die variatie aanbreng, merk ik dat ik het aanwijzingen geven niet alleen tragischer vind omdat hij dan op de een of andere manier toch zelf ongewild heeft meegewerkt aan zijn eigen dood, maar ook dat ik steeds maar weer moet lachen om het beeld van die man die daar aanwijzingen staat te geven. Ik zie hem voortdurend met twee handen 'Kom maar, kom maar, ruimte genoeg'-gebaren maken, terwijl het beeld van de man zonder gebaren in één seconde weer uit mijn gedachten verdwenen is.

Je kunt allerlei andere variaties aanbrengen. Stel dat de vrouw met opzet haar eigen man overrijdt, en niet per ongeluk bij het inparkeren. Stel dat de vrouw een onbekende overrijdt bij het inparkeren. Stel dat zij haar man overrijdt bij een ongeluk.

In dat variëren maak je als het ware al de overstap van lezen naar schrijven, aangezien je je fascinatie voor het gelezene concreet maakt. Je onderzoekt met die variaties, zoals Michel Foucault het noemt, de ‘mogelijkheidsvoorwaarden’ van een tekst. Door het variëren gaat het tekstmateriaal antwoorden.

Kortom, je leest, luistert en kijkt voortdurend, je raakt verbaasd over wat je herkent en toch niet helemaal snapt, maar je doet géén research. Je vindt je eigen tekst niet door alle vragen te beantwoorden voordat je gaat schrijven. Het stuk vindt jou, doordat jij je materiaal in staat laat zijn zelf naar je toe te komen, zelf te laten reageren, zelf te bewegen.

De angst van de schrijver voor de metafoor is de angst dat het materiaal zelf beweegt.⁶⁹

Laten we nu eens kijken op welke manieren je teksten die je om welke reden dan ook hebt gekozen, vervolgens kunt opnemen in je eigen werk.

In 1996 schreef ik voor het Veemtheater in Amsterdam een toneelstuk voor drie actrices met de titel *Het liedje van verlangen*. Regisseur Mart-Jan Zegers en actrices Heidi Arts, Annelies Herfst en Ine Leytens wilden graag een stuk dat gebaseerd zou zijn op hun improvisaties en op het toneelstuk *Drie zusters* van de Russische schrijver Anton Tsjechov. Schrijven op basis van acteursimprovisaties kan ik erg aanraden als werkwijze voor startende schrijvers. Het is een uitnemende training om andermans materiaal snel en efficiënt op mogelijk gebruik voor je eigen tekst te kunnen beoordelen. Elke zin die je in het repetitielokaal hoort is een mogelijke tekst, en dat vraagt van de schrijver een heel concrete en pragmatische concentratie.

Voor dit hoofdstuk is wel van belang dat er bij deze voorstelling al in het begin voor werd gekozen om de personages van *Drie zusters* over te nemen in het nieuwe stuk. Het was aanvankelijk een vreemde gewaarwording om een stuk te gaan schrijven, terwijl je weet dat de personages al bestaan, en wel in een ander stuk.

Een dergelijke werkwijze is natuurlijk bij televisie, in series en soaps heel normaal, maar ook bij toneel is het wel voorgekomen. Een aantal jaren na *Leedvermaak* schreef Judith Herzberg een tweede deel met dezelfde personages, *Rijgdraad*, en later is in Duitsland zelfs een derde deel, *Simon*, opgevoerd. In de jaren zeventig deed Lodewijk de Boer iets soortgelijks met *The Family*.

Het overnemen van de personages heeft als voordeel dat het het repetitieproces versnelt. Ook in mijn project was dat het geval. De acteurs

⁶⁹ Heiner Müller, geciteerd in de wervingsbrochure voor de schrijfopleiding Hogeschool voor de Kunsten, Utrecht 1992.

konden al repeteren en improviseren zonder dat ik ook maar één regel had geschreven. De belangrijkste inhoudelijke reden voor een dergelijke werkwijze was het actualiseren van de thematiek. Zonder de gedateerde plot van Tsjechov te gebruiken, wilden we onderzoeken hoe de thematiek van de personages in de moderne tijd vorm zou kunnen krijgen. Voor het schrijfproces was het prettig dat ik in de tekst van Tsjechov niet alleen gegevens over ‘mijn’ personages kon vinden, maar dat ik ook zinnen en zelfs handelingen van hen kon overnemen.

Het was niet eenvoudig de plot van Tsjechov los te laten, zeker niet omdat het beeld van drie zusters die naar Moskou willen en maar niet gaan, zeer beroemd is. De regisseur en ik besloten daarom in een vroeg stadium een radicaal andere situatie dan bij Tsjechov vast te leggen: drie vrouwen zitten aan het sterfbed van één man. Dat gaf het voordeel dat Tsjechov-teksten en -personages in de nieuwe situatie een onverwachte, frisse werking kregen, en daarom makkelijker door ons te beoordelen waren op hun bruikbaarheid.

Door een bekend personage in een vreemde situatie te plaatsen, zijn we eigenlijk weer het materiaal aan het variëren, en daarmee de mogelijkheden – in dit geval van het personage – aan het onderzoeken. Dat is een werkwijze die ook bij proza kan werken: je beschrijft een geliefd romanpersonage in een andere situatie en onderzoekt op die manier waarom het personage je fascineert.

Een andere techniek is het overnemen van taaleigenheden en stijlen.

Begin 1999 kreeg ik de opdracht van het Belgische theatergezelschap De Vieze Gasten en het Zeeland Nazomerfestival om een hedendaagse versie te schrijven van de middeleeuwse verhalen van Reinaert de Vos.

Ik koos daarbij drie zeer verschillende soorten teksten: een wrede, prozaische oerversie *Ysengrimus*, in 1149 geschreven door een monnik Nivardus; een middeleeuwse rijmbewerking *Van den Vos Reinaerde*, en een schitterende, satirische prozabewerking van Louis Paul Boon uit jaren vijftig met de titel *De wapenbroeders*. Bij *Ysengrimus* vond ik vooral beelden en uitdrukkingen die zo rauw en plastisch waren dat ik ze in mijn teksten zou kunnen gebruiken, ook al omdat de grote openluchtvoorstelling enig pathos in de tekst wel kon verdragen. Zo wordt een prachtige scène beschreven waarin Reinaert de Vos kwaad wordt op zijn eigen tanden wanneer hij de kans op een lekker hapje voorbij heeft laten gaan:

Jullie zijn tanden?

Jullie bijten hanen?

Moet ik nog langer dulden dat jullie mijn mond ontsieren?

Gapen kunnen jullie, sluiten niet.⁷⁰

⁷⁰ *Ysengrimus* (Griffioenpocket, Querido, Amsterdam 1997), p. 135.

Dit blokje is bijna letterlijk zo in het stuk terechtgekomen, en de gedragen heroïek van de vragende stijl heeft veel van de andere teksten beïnvloed. In de Middelnederlandse rijmversie *Van den vos Reinaerde* fascineerde me vooral de taal. Die wilde ik af en toe letterlijk zo overnemen, hoewel ik bang was dat het publiek het Middelnederlands niet zou kunnen verstaan. Ik besloot bij zeer felle emotie de personages even in het Middelnederlands over te laten gaan. Aangezien de emotie duidelijk en helder was en de citaten kort, bleek het allemaal goed te begrijpen. Hier volgt een voorbeeld uit de scène waarin Reinaert, terwijl hij net de kinderen van de wolf Ysengrimus heeft ondergeplast, tegen de vrouw van de wolf, Hersinte, liegt dat haar man dood is:

| | |
|----------|---|
| REINAERT | Ik zal als een vader voor ze zijn. |
| HERSINTE | Een vader voor ze zijn? Je hebt ze verdomme zo-even allemaal ondergepist. |
| REINAERT | Nou, pissen pissen... Pissen is een groot woord. |
| HERSINTE | <i>(luid jammerend)</i> Ende mine kindre so mesvoert Dat hi se besekede. |
| REINAERT | Ssst. Ik ik ik heb een verklaring Ik moet dat nog leren met kinderen en zo opvoeden. Ik wist dat het iets met plassen was en met verschonen maar dat zij moeten plassen en ik verschonen, daar was ik me helemaal niet zo van bewust. |

De teksten van Louis Paul Boon waren in een sappig Belgisch gesteld waarvan acteurs en regisseur zeer gecharmeerd waren, maar waarvan ik wist dat ik nooit de hele tekst op die manier zou kunnen schrijven. Veel van de teksten van Boon hadden bovendien een vertellende stijl:

En Hermeline keek haar man aan.
En wat erger was
en haar nog groter zorgen baarde:
dat hij soms scheen te geloven
al wat hij daar declameerde.

Deze stijl bleek tijdens het schrijven bij uitstek te passen in de vertelteksten die ik wilde tussenvoegen. Twee vrouwen zouden een soort vertellende

koorfunctie vervullen, en ik wist maar niet hoe ik deze vrouwen zou laten praten. Ik wist wekenlang alleen hun eerste zin, die ik uit *Voorbij goed en kwaad* van Nietzsche gejat had: 'Stel dat de waarheid een vrouw is.' Nadat ik bij Boon allerlei zinnen en blokjes had overgeschreven, bezat ik een schat aan teksten die het koor zou kunnen zeggen, en bovendien wist ik toen precies op welke toon de vrouwen moesten praten.

In de tijd dat ik aan dit Reinaertstuk, *De republiek der negatie*, schreef, las ik niet alleen verschillende Reinaertbewerkingen, maar nam ik ook allerlei verschillende soorten teksten door, al is het alleen maar omdat ik me zittend aan een computer prettiger voel wanneer die omgeven is met boeken, kranten en kattenbelletjes. Het is alsof de objecten om te lezen helpen om steeds opnieuw het starten met schrijven eenvoudiger te maken. Het is de omtrekkende beweging die me toestaat als het ware geruisloos van het lezen in het schrijven te glijden, te sluipen. Sybren Polet noemt in zijn prachtige boek over schrijven *De creatieve factor* deze omtrekkende beweging het opzettelijk 'ernaast denken'.⁷¹

In *De republiek der negatie* was het snel duidelijk dat de sterfscène van de wolf Ysengrimus cruciaal zou zijn voor het stuk. Door toedoen van zijn neef, de vos Reinaert, krijgt Ysengrimus voortdurend de straf voor de streken die Reinaert uithaalt. Als Ysengrimus geheel ontveld in de armen van Reinaert gaat sterven, spreekt hij nog eenmaal de vos aan. Dat moest hij doen op een wat gedragen, heroïsche toon, waarover Reinaert zich verbaast.

Ik las op dat moment in de net uitgegeven nagelaten gedichten van Thomas Bernhard het volgende:

De avond is mijn broeder, want ik heb gezien
hoe de boom zich naar me omkeerde,
want ik heb gehoord
hoe de kruiken van de boeren barstten
en de wijn in hun gezichten spatte
die Jezus aan het kruis beschuldigden.⁷²

Hiervan sprak de herhaling 'want ik heb...' me aan, die een heroïsch terugblikken suggereert. Bovendien kon ik de eerste zin houden, aangezien een ontvelde wolf niet erg meer gesteld zal zijn op het brandende daglicht.

De laatste zinnen van het gedicht sloegen nergens op, maar ik herinnerde me uit *De wapenbroeders* van Louis Paul Boon dat daar vaak gesproken werd van het geluid van de brekende stokken op de rug als de verworpenen der aarde dienden te worden beschreven.

In mijn tekst werd het uiteindelijk:

⁷¹ Sybren Polet, *De creatieve factor; kleine kritiek der creatieve (on)rede*, (Wereldbibliotheek, Amsterdam 1996 (1993)), p. 39.

⁷² Thomas Bernhard, *In een tapijt van water* (Atlas, Amsterdam/Antwerpen 1997 (1991)), vertaling Menno Wigman), p. 11.

YSENGRIMUS Kijk naar me
 Kijk naar me
 Zie de zon Reinaert die ondergaat op mijn lichaam
 De zon zit me op de huid
 De avond is mijn broeder
 want ik heb gezien hoe de boom zich naar me omkeerde
 want ik heb gehoord hoe de stokken braken op mijn rug.

Nu ik dit opschrijf, begrijp ik dat die eerste zin, 'Kijk naar me/Kijk naar me', ook niet van mezelf is. Het is een variatie op een andere sterfscène, die uit *King Lear* van Shakespeare. Als Lear sterft, wil hij niet zelf aangekeken worden, maar hij wil juist dat men oog heeft voor zijn dode dochter, die naast hem ligt:

KING LEAR En mijn arme nar is opgehangen!
 Nee, nee, geen leven!
 Waarom wel leven in een hond, een paard, een rat,
 En niet één adem jij? Nooit keer je weer,
 Nooit, nooit, nooit, nooit, nooit!
 U, toe – maak deze knoop los: dank u, sir.
 Zien jullie dit? Kijk naar haar, kijk, haar lippen.
 Kijk daar, kijk daar!
 (*Hij sterft.*)⁷³

Nadat ik het blokje tekst uit *De republiek der negatie* had geschreven, las ik de zinnen over en dacht opeens: wat staat daar eigenlijk? Een boom die zich omdraait naar een mens? Ik probeerde de zin van Bernhard te begrijpen, en dacht dat dit moest slaan op momenten waarop Ysengrimus zich in harmonie voelde met de natuur. Dat de vos dit in zijn laatste uur beseft, geeft aan dat hij vlak voor zijn dood uiterst helder een belangrijke ontwikkeling doormaakt.

Door een vreemde zin uit een op een stijlmiddel uitgekozen blokje gejatte dichtregels serieus te nemen snapte ik opeens hoe de ontwikkeling van het personage in mijn stuk zou moeten zijn! Deze oplossing leidde me vervolgens weer verder op twee verschillende paden. Eerst las ik door in Bernhards bundel en vond in het gedicht op pagina 49 twee zinnen die de basis vormden voor een monoloog van de brallende koning Nobel:

O de nacht die mijn hart doorboort
 met allen die ik heb onteerd⁷⁴

Die tekst had precies de combinatie van schuldgevoel, wreedheid en koketterie die ik zocht voor mijn koning Nobel.

⁷³ William Shakespeare, *King Lear* (IT&FB, Amsterdam 1990 (1605!)), vertaling van Gerrit Komrij, akte V scène III, p. 163.

⁷⁴ Thomas Bernhard, *In een tapijt van water* (Atlas, Amsterdam/Antwerpen 1997 (1991)), vertaling Menno Wigman, p. 49.

Verder gebruikte ik het fragment uit *King Lear* later in het stuk in een scène waarin Reinaert zich tegenover zijn blinde oom Ysengrimus voor dood houdt: een pseudo-sterfscène. Wanneer de wolf triomfantelijk constateert dat zijn vijand dood is, hoort men plotseling zinnetjes uit het wanhopige *Lear*-fragment:

YSENGRIMUS Eindelijk!
 Waarom zou een rat een hond een paard moeten sterven
 en jij niet
 Eindelijk
 Het zou toch ridicuul zijn
 als uitgerekend een vos de dans zou ontspringen
 en zijn spelletjes kan spelen tot de laatste dag
 Hier is die laatste dag
 En?
 Hoe ziet die laatste dag eruit?
 Zie je de ondergaande zon

De sterfscène uit *King Lear* ken ik trouwens niet door het lezen van Shakespeare, maar doordat ik hem in schitterende dramastukken geciteerd zag. In de film *The Dresser* speelt de oude acteur in doodsnood deze scène, en in *Minetti* van Thomas Bernhard⁷⁵ citeert de hoofdpersoon, een stokoude acteur, in zijn laatste uren regelmatig *King Lear*.

Om er een idee van te geven op welke manier tekstmateriaal direct geciteerd en verwerkt kan worden in een bestaande dramatekst, druk ik hierbij het eerste bedrijf af van mijn stuk *Liedje van verlangen*, met alle verwijzingen en citaten. Het gaat me er daarbij niet om mijn eigen tekst te tonen of te verklappen waar de bronteksten vandaan komen, maar om de lezer concreet te laten zien waartoe de beschreven werkwijze kan leiden. Ik geef aan hoe ik de teksten heb gevonden en op welke wijze ze in mijn stuk terecht zijn gekomen. Mijn doel is duidelijk te maken dat deze werkwijze meer een manier van schrijven is dan een manier van lezen. Het is aan te raden eerst de scène achter elkaar door te lezen zonder mijn aantekeningen daarbij.

⁷⁵ Zonder twijfel het mooiste toneelstuk aller tijden. Zie: Thomas Bernhard, *Minetti* (Uitgeverij Perdu, Amsterdam 1988 (1976)), vertaling Jacques Peeters en Nirav Christophe).

⁷⁶ Deze zin is de laatste zin uit *De Theatermaker* van Thomas Bernhard, als zin een toonbeeld van melancholie en nostalgie. Ik moest er juist aan denken door de laatste zin van *Drie zusters* van Tsjechov: 'Als we dat maar wisten, als we dat maar wisten.'

⁷⁷ De laatste zinnen uit *Drie zusters*, tekst van Olga, p. 103-104. Alle citaten uit *Drie zusters* van Tsjechov komen uit de vertaling van Theu Boermans (IT&FB, Amsterdam 1995).

⁷⁸ *Drie zusters*, tekst van Olga, p. 98, herschreven

⁷⁹ Dit blokje is een citaat uit een eerder door mij in opdracht van het RO-theater geschreven maar nooit opgevoerde stuk *Het rad van fortuin* (1992). Vaak gebruik ik blokjes teksten uit eerdere stukken. Het dialogje A: Waar denk je aan?/B: Niets./A: Onzin, je zegt de hele tijd niets, dan moet je toch ergens aan denken./B: Als ik niets zeg, dan denk ik ook niets, heb ik al in zeker vier teksten gebruikt. Als de zinnen goed werken, waarom dan niet? Als ik de kans krijg, doe ik het weer. Zoals nu.

SCÈNE 1

(Het is nacht. Een ziekenhuisgang. Een aantal stoelen voor de wachtenden. De zussen ASTRID en MIKA zitten bij elkaar.)

ASTRID

Ik wist het wel⁷⁶
 De tijd gaat voorbij
 en we zullen voor altijd verdwijnen⁷⁷
 Ik wilde geen tekendocent worden
 maar ik ben het toch geworden
 Alles loopt altijd anders dan je denkt⁷⁸
 Je denkt op rolletjes
 je denkt
 alles onder controle
 en dan toch op een dag
 staat het raam open
 terwijl je zou zweren dat je het hebt dichtgedaan⁷⁹
 Laatst las ik de brieven van een Franse minister
 geschreven in de gevangenis
 Hij was veroordeeld wegens het Panamaschandaal
 De geestdrift
 de verrukking
 waarmee die minister de vogels beschreef
 die hij door het gevangenisraampje heen zag
 en die hij vroeger
 als minister
 nooit had opgemerkt
 Toen hij weer vrijkwam
 was hij die vogels natuurlijk direct weer vergeten⁸⁰
 Er is voor ons geen geluk
 en het zal er nooit zijn
 we verlangen er alleen maar naar⁸¹
 Ik begrijp het wel
 ik begrijp het allemaal heel goed⁸²
 Op een gegeven moment is het tijd⁸³
 Kijk
 we kunnen nu allemaal weer naar huis gaan
 we kunnen het ook uitstellen⁸⁴
 Hoofdpijn
 dat woord
 dat is het⁸⁵
 Ik ben helemaal op

⁸⁰ Dit hele blokje komt rechtstreeks uit *Drie zusters*, tekst van Versje-nin, p. 50. Alleen de laatste zin heb ik herschreven. Er stond: 'Nu hij weer vrij is, merkt hij de vogels natuurlijk niet meer op.' Ik wilde een krachtiger einde van de zin en van het blokje, wat zowel door het woord 'direct' als door 'vergeten' wordt bereikt, omdat deze woorden makkelijk benadrukt kunnen worden.

⁸¹ *Drie zusters*, tekst van Olga.

⁸² De verbitterde beslistheid in deze zin herinnerde ik me uit een tekst van Wim Sonneveld. In het lied 'Water bij de wijn' wordt een man in een treurig, burgerlijk huwelijk er voor de tienduizendste manier op gewezen dat hij niet moet sloffen. Daarop zegt de man: 'Ik weet het, ik weet het al vijftiengint jaar: 't zeil gaat er an.'

⁸³ Verbindende 'eigen' tekst.

⁸⁴ *Drie zusters*, tekst van Olga, p. 103, herschreven.

⁸⁵ De formulering is van Thomas Bernhard, die zich bij gevoelens concentreert op het woord dat je ervoor kunt gebruiken. In het filmscenario *Wie aus weiter Ferne* (NOS, 1995) liet ik Willem Nijholt zeggen: 'Moe dat woord dat is het.'

denk ik⁸⁶
 Kijken
 Kijken nadenken
 en conclusies trekken
 Wat is er aan de hand?
 Hoe gaat het in zijn werk?
 Het gaat honderd keer goed
 en op een dag gaat het fout
 Je komt jarenlang op vrijdagmiddag thuis van school
 met een pakje foto's en een bosje bloemen
 En opeens is er een dag
 dat je de bloemen in de la legt
 en de foto's schikt in de vaas
 De verbanden bestaan
 Je leert ze kennen
 je leert ermee leven
 maar je bent er nooit zeker van⁸⁷
 De vergadering heeft tot nu geduurd
 Ik ben helemaal op
 denk ik
 De directeur was onwel geworden
 dus ik moest inspringen⁸⁸
 want de docent muziek
 die weet van toeten noch blazen⁸⁹
 Mijn hoofd
 godallemachtig mijn hoofd
 (*stilte*)
 Anjers bijvoorbeeld
 Anjers en gele rozen
 dat wordt alleen maar minder
 als je ze tekent bedoel ik
 Dat boet aan schoonheid in
 als je ze afbeeldt
 Dát staat vast
 Met kersenbloesem heb je dat ook
 Maar er zijn ook zaken
 die winnen aan schoonheid
 als ze worden afgebeeld
 Pijnbomen
 Landerijen in de herfst
 Bergdorpen⁹⁰
 Bergpaden
 Kraanvogels

⁸⁶ *Drie zusters*, tekst van Olga, p. 60.

⁸⁷ Dit hele blokje is de begintekst uit *Het rad van fortuin*, een komedie over het waar gebeurde verhaal van een vrouw die zich in een Brabants dorp jarenlang inwikkelde met landbouwplastic uit angst voor de straling van Tsjernobyl. Ik had nu een tekst nodig die kon tonen hoe Astrid probeert door nadenken haar leven in de hand te houden. Deze tekst was daar geschikt voor. Merk op dat ik me bij het in- en het aanpassen van de teksten niet laat leiden door de ervaringen van mijzelf of de opbouw van de personages, maar in eerste instantie door de gekozen structuur.

'Als schrijver moet je vooral geduld hebben. Niet meteen je ervarinkjes opschrijven. Laat maar gaan. Een heleboel literatuur, zeker vandaag de dag, bestaat uit ervaringen van mensen hier in Amsterdam – vol meiden, kerels, dope, homo's enzovoort – die alles opschrijven zoals het is. Dat is eigenlijk een soort autobiografische journalistiek, terwijl ik nooit uitga van een ervaring, altijd van een idee of structuur. De ervaringen die ik heb gehad komen dan vanzelf naar boven. Ineens denk ik: o ja, dát. Dat kan hier nu een plaats vinden.' Harry Mulisch, geciteerd in: Onno Blom, *De literaire boekenweekgeschenken 1984-2000* (CPNB, Amsterdam 2000), p. 62. Uit een blokje tekst of een zin ontstaat een idee voor een vorm of een structuur en uit al die structuurideeën ontstaat de overkoepelende eenheidsstructuur van de tekst. Je werkt dus van klein naar groot.

⁸⁸ Een tekst van Olga uit *Drie zusters*, p. 60, herschreven. Ik vind 'onwel' mooier dan 'ziek', en 'inspringen' beeldender en levendiger dan 'vervangen'.

⁸⁹ Eigen verbindende tekst. Waar het kan, zal ik geen flauwe woordspeling laten liggen. Ook dat is op een bepaalde manier een vorm van het gebruiken van bestaand materiaal.

⁹⁰ In dit hele blokje na de stilte parafraseert Astrid aantekening nummer 74 en 75 uit *Het hoofdkussenboek* van Sei Shonagon (Singel pockets, Amsterdam 2000 (geschreven rond 995!)), vertaling Paul Heijmans, p.189): [74] "Wat aan schoonheid inboet als het wordt afgebeeld: anjers, kersenbloesem, gele rozen. Mannen of vrouwen die in romantische verhalen als schoonheden worden afgeschilderd. [75] Wat aan schoonheid wint als het wordt afgebeeld: pijnbomen. Landerijen in de herfst. Bergdorpen en bergpaden. Kraanvogels en herten. Een zeer koud winterlandschap; een onvoorstelbaar warm zomerlandschap." Deze duizend jaar oude teksten van Shonagon hadden voor mij precies het soort gepassioneerde rationaliteit in combinatie met gedetailleerdheid die ik zocht voor het personage Astrid, geïnspireerd op Tsjechovs Olga. Die Shonagonopsommingen hebben in hun stijl bovendien een beslistheid die, bij mij althans, bevreemding wekt.

⁹¹ Bij het lezen van de woorden 'bergpaden' en 'bergdorpen' bij Shonagon moest ik steeds denken aan het woord 'bergbeken', en ik besepte na een tijdje dat ik dat woord kende uit een conference van Koot en Bie van de elpee *Hengstenbal*. Koot beschrijft wat hij ziet als hij klaarkomt:

"Nou joh, en wat ik dan allemaal zie als ik door mijn remmen schiet: stromende bergbeken, gevulde koeken."

⁹² Het hele blokje is een tekst van Koelygin uit *Drie zusters*, p. 86.

⁹³ Dit blokje is een tekst van Versjinin uit *Drie zusters*, p. 99.

MIKA
ASTRID

Herten

Een zeer koud winterlandschap

Een onvoorstelbaar warm zomerlandschap

Dit is uit de twaalfde eeuw

Opgeschreven door een hofdame van een Japanse keizer

Sei Shonagon

'Wat aan schoonheid inboet

wanneer het wordt afgebeeld'

Dat klopt

Dat staat

Dat is logisch

Kabbelende bergbeken⁹¹

De docent muziek heeft zijn snor afgeschoren

Hij zegt dat dat zo hoort

De directeur heeft ook geen snor meer

'Toen de directeur hem afschoor

heb ik de mijne ook afgeschoren'

zei hij

'Niemand vindt het mooi

maar dat kan me niet schelen

Ik ben tevreden⁹²

De mensheid zoekt hartstochtelijk

en zal natuurlijk vinden

Maar als ze dat nou maar vlug zou doen!

Als men de werklust zou kunnen koppelen

aan ontwikkeling

en de ontwikkeling aan werklust

ja dan

Maar vandaag

is het menens⁹³

(stilte)

Eergisteren bijvoorbeeld

conversatie op de intensive care

'Sei Shonagon'

zei ik tegen de dokter

'Het hoofdkussenboek heet het'

zei ik

Had hij niet gelezen

had hij nooit gelezen

maar hij trok een gezicht alsof hij het wél had gelezen

En al die anderen

in al die andere bedden

trokken precies hetzelfde gezicht

net als hij
 allemaal hetzelfde gezicht
 Banaal!
 Platvloers!
 En ik keek weer naar Simon
 roerloos in zijn bed
 En ik moest weer aan ons denken
 en alles kwam terug
 Natuurlijk
 Logisch⁹⁴

MIKA

(*stilte*)
 Hij heeft een tijdje in de Staatsliedenbuurt gewoond
 Van de Staatsliedenbuurt ging hij altijd naar de Jordaan
 Op weg daarheen is er een sombere brug
 Onder die brug klotst het water

ASTRID

Als je je eenzaam voelt, word je daar erg treurig van⁹⁵

Als men de werklust zou kunnen koppelen aan de
 ontwikkeling
 en de ontwikkeling aan de werklust
 ‘We zijn hard bezig
 we doen wat we kunnen
 Stapje voor stapje’
 Zoiets
 Moet toch mogelijk zijn
 Handen uit de mouwen⁹⁶
 Een mannetjespinguïn legt ook gewoon een steen neer
 voor de vrouwtjespinguïn
 waar hij een oogje op heeft
 Dat is geen gebaar
 dat is een wereld
 We weten alles
 we kunnen alles verklaren
 we kunnen alles uitspreken
 en we komen geen stap vooruit
 Hoe moet een mannetjespinguïn een steen vastpakken
 met die onbenullige vleugeltjes?⁹⁷

(*stilte*)

Het kunstonderwijs ligt op sterven
 Je bent tegenwoordig verplicht
 bij iedere tekening die ze maken te zeggen:
 ‘Ach
 Oohh
 het is mooi

⁹⁴ Deze tekst is in zijn geheel een tekst van Tsjeboetykin uit *Drie zusters*, p. 68, uiteraard herschreven. Daarmee zorgt de tekst ook voor een introductie van de situatie en weten we dat de zusters al langer aan dit sterfbed gekluisterd zitten.

⁹⁵ Versjnin uit *Drie zusters*, p. 22, herschreven naar een Nederlandse plaatsaanduiding.

⁹⁶ Dit blokje is een eigen verbindende tekst om het personage nog helderder te maken.

⁹⁷ Deze tekst is ook weer overgenomen uit mijn eerdere stuk *Het rad van fortune*. De anekdote over de mannetjespinguïn heb ik gelezen in het wetenschapskatern van *de Volkskrant*. Van veel schrijvers weet ik dat ze wetenschappelijke artikelen en boeken lezen, op zoek naar een verhaal of beeld dat als metafoor kan dienen voor een gevoel dat ze willen beschrijven. Welk gevoel dat is, wordt pas duidelijk als het juiste wetenschappelijke beeld is gevonden, niet andersom! Op die manier spelde de Vlaamse toneelschrijver Paul Pourveur werken over de quantummechanica en Gerardjan Rijnders over de snarentheorie.

het is prachtig'
 Terwijl het helemaal niks is
 Het is helemaal *rien*
 en ik maar:
 'Wat mooi
 wat goed
 veelbelovend'
 Je denkt op rolletjes
 je denkt
 alles onder controle
 en dan toch op een dag
 komt er een brief niet aan
 die je toch echt hebt weggestuurd
 'Heb je die dan niet aan gekregen?
 Ik heb hem toch echt gisteren
 vrijdag al
 misschien de kerstpost'
 Ja ik weet het
 ik weet dat het april is
 Ik weet het verdomme allemaal!⁹⁸
 Dingen die men zo snel mogelijk wil zien of horen'
 Het hoofdkussenboek nummer 104
 Dat boek bestaat namelijk uit allemaal korte genum-
 merde notities
 Dit is 104
 'Dingen die men zo snel mogelijk wil zien of horen'
 Eén:
 Opgerolde natte tekeningen
 de verf verlopen en door elkaar
 Twee:
 Wanneer een vrouw een kind heeft gebaard
 haast men zich te weten te komen of het een jongetje
 of een meisje is
 Als het een dame van stand is
 is men natuurlijk bijzonder nieuwsgierig
 Drie:
 Op de eerste dag van een sollicitatieprocedure
 is men er al op gebrand of een bepaalde bekende
 voor die baan zal worden benoemd
 Vier:
 Een brief van de man van wie men houdt⁹⁹
 (*stilte*)
 In Bergen aan Zee

⁹⁸ De laatste drie zinnen drukken opnieuw die van Wim Sonneveld gejatte verbittering uit.

⁹⁹ Hier citeert niet alleen de auteur, maar ook het personage. Voor de schrijver is dit ook een manier om bestaande teksten te gebruiken. In postmoderne theaterteksten en voorstellingen van de laatste jaren citeren personages veelvuldig. Dat zijn dan vaak teksten uit de massacultuur, zoals liedteksten en rijmpjes, maar ook literaire teksten. Zo bestaat er een schitterende enscenering door regisseur Sam Bogaerds van Albees *Who is afraid of Virginia Woolf* waarin de hoofdpersoon Martha plotseling een aantal onvervalste Amsterdamse smartlappen laat zingen. De uiterste consequentie hiervan is dat niet alleen schrijver of personage uit bestaande teksten citeert, maar zelfs de acteur. Bij de onvolprezen theatergroep Maatschappij Discordia spelen de acteurs hun stuk vaak met het tekstboek in de hand, om voortdurend te tonen dat hun tekst 'voorgescreven' is.

dat heeft mij laatst de directeur verteld
 heeft een aantal middenstanders op vaderdag pannenkoeken gegeten
 Eentje
 die veertig pannenkoeken had gegeten
 zou zijn gestorven
 Veertig of vijftig
 Ik weet het niet meer precies
 En de directeur heeft ook nog verteld
 misschien liegt hij het ook
 dat dwars door heel Bergen aan Zee een touw gespannen is
 Een touw¹⁰⁰
 Op een dag zou je de deur niet achter je dicht moeten dóén
 maar dicht moeten slaan¹⁰¹
 En gewoon zeggen:
 'en nu is het afgelopen
 het is tijd
 Ik luister niet meer'¹⁰²
 Je zet je hoed op
 pakt een wandelstok
 en loopt
 Je slaat de deur achter je dicht
 en loopt en loopt en loopt
 Je loopt zonder om te kijken
 En hoe verder je wegloopt
 hoe beter¹⁰³
 In Overveen is een postbode geschorst
 die jarenlang alle brieven
 waarin hij droevig nieuws vermoedde
 en dus natuurlijk ook alle rouwkaarten
 niet bezorgd heeft
 maar bij zich thuis heeft verbrand
 De PTT heeft hem in Santpoort laten opnemen
 dat is een psychiatrisch ziekenhuis
 Hij heeft zijn PTT-jas mogen houden
 en nu bezorgt hij in het gesticht de brieven
 Daarvoor hebben ze een speciale postbus opgehangen
 waar de directie dan brieven in gooit voor de patiënten
 en die post hij dan¹⁰⁴

¹⁰⁰ Dit blokje is een tekst van Ferapont uit *Drie zusters*, p. 40, herschreven.

¹⁰¹ Citaat uit het interview *Monolog auf Mallorca* met toneelschrijver Thomas Bernhard.

¹⁰² Deze laatste zin is een reminiscentie van de zin die Olga in *Drie zusters* voortdurend herhaalt, zie bijvoorbeeld p. 77.

¹⁰³ Dit blokje is een tekst van Tsjeboetykin uit *Drie zusters*, p. 92.

¹⁰⁴ Dit verhaalje is praktisch letterlijk in zijn geheel het verhaal 'waanzin' uit *De stemmen-imitator* van Thomas Bernhard. (Arbeiderspers, Amsterdam 1981 (1978), vertaling Hans W. Bakx en Thomas Graftdijk), p. 136. Dit prozaboekje is ideaal materiaal voor schrijvers die situaties, personages en voorvallen zoeken om te jatten voor hun eigen teksten. Bernhard heeft uit zijn ervaring als rechtbank-journalist curieuze situaties genoteerd, en die vervolgens omgeschreven tot wrange, scherpe en hilarische ultrakorte verhaaltes.

MIKA

(zingend)

'Weet je waar de herten wonen
 weet je waar de herten wonen
 de herten wonen bij een mooie boom
 En weet je waar ik woon
 ik woon niet
 en een oneindig aantal bladeren valt maar naar
 beneden'¹⁰⁵

(sprekend)

Ik ben voor het eerst verliefd
 de rest maakt me niet zoveel uit¹⁰⁶

¹⁰⁵ Dit blokje is de letterlijke tekst die de schilder Anton Heyboer in de psychiatrische inrichting in Santpoort dagenlang steeds weer herhaalde. De tekst is te vinden in het boek *De drie bruiden van Anton Heyboer* door Henk van der Meijden (Teleboek, Amsterdam 1974, p. 138-139).

Ik zocht een blokje tekst als start voor het lichtelijk hysterische en duistere personage Mika. Door deze tekst begon de figuur Anton Heyboer me zo te fascineren, dat ik er in 2004 het stuk *Ton* over schreef.

¹⁰⁶ Tekst van Masja uit *Drie zusters*, p. 43.

Je ziet steeds dat vanuit de kleinste eenheden – een zin of een klein blokje tekst – een mogelijke structuur zichtbaar wordt, een vorm of een gebruiksmogelijkheid, zoals we dat ook in het vorige hoofdstuk aantreffen. Uit al die structuren ontstaat dan de overkoepelende eenheid. De werkwijze is dus van klein naar groot. Je begint niet met het grote verhaal, de grote thema's of de weergaloze personages, maar met een zin, een blokje tekst, een klank, een fascinatie.

Besef dat het hier om een mogelijke schrijfstrategie gaat. Het is niet zo dat elke tekst zo geschreven moet worden, of dat elk verhaal of toneelstuk van jatwerk aan elkaar moet hangen. Maar het is een concrete werkwijze om gelezen teksten te gebruiken als basis voor het schrijven. Voor een beginnend schrijver in elk genre kan deze werkwijze een enorme opluchting zijn, aangezien hij zo met een gerust hart kan stoppen met beginnen. Hij weet namelijk dat hij allang begonnen is doordat hij las en geraakt werd, en doordat er teksten zijn blijven hangen in zijn hoofd: van kinderliedje tot nummer 1-hit, van een uitspraak van de buurvrouw tot een speech van Martin Luther King, van een krantenknipsel tot een monoloog uit Hamlet.

4

Zegge en schrijf

Luisteren als basis van het schrijven van dialogen

CLOV 'What is there to keep me here?'
 HAMM 'The dialogue'¹⁰⁷

Het schrijven van spreektaal is een curieuze bezigheid. In je eentje achter de computer bedenk je woorden die, wanneer ze later door anderen gelezen of uitgesproken worden, klinken alsof ze ter plekke ontstaan. Je moet nu iets bedenken wat straks spontaan en levensecht zal lijken.

Voor de hand ligt – zeker na de werkwijze uit het vorige hoofdstuk – om daartoe klakkeloos woorden, zinnen en dialogen te plunderen uit het leven van alledag. Helaas is het niet zo eenvoudig om een gesprek direct uit de werkelijkheid over te nemen.

Men beseft onvoldoende dat een werkelijk plaatsgevonden hebbende dialoog zo goed als nooit bruikbaar is. Het gebeurt natuurlijk wel eens dat men bij de groenteboer de uitwisseling van enkele zinnnetjes hoort, waarbij men denkt: ik ren zo dadelijk zo hard als ik kan naar huis en schrijf het op voordat ik het kwijt ben, want dit is een van de zeldzame momenten dat spreken goud is. Maar dat blijft een uitzondering.¹⁰⁸

Bij geschreven spreektaal wordt aan de ene kant gevraagd om spontaneiteit en levensechtheid, en aan de andere kant om stileren en daarmee om een zekere kunstmatigheid.¹⁰⁹

Dialogen moeten veelzeggend zijn; dat is iets anders dan dat er veel in gezegd moet worden. Hoewel zinnen in de directe rede iemands taalgebruik kunnen verbeelden, zullen ze gestileerd en bijgesnoeid moeten worden.

¹⁰⁷ Samuel Beckett, *Endgame*, in: Samuel Beckett, *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981 (1957)).

¹⁰⁸ Gerard Reve, *Zelf schrijver worden* (OKW, Leiden 1986), p. 34.

¹⁰⁹ Zie ook Gerard Reve, *Zelf schrijver worden* (OKW, Leiden 1986), p. 35: 'De dialoog in het verhandelend proza dient een door stileren tot zijn essentie herleide, fictieve dialoog te zijn, die echter op de lezer overkomt als "o zo levensecht" of "zo uit het leven gegrepen".'

Een dialoog in een verhaal is altijd bondiger dan in de realiteit.¹¹⁰

Deze dubbele, paradoxale opdracht – spontaan én gestileerd tegelijk – is er de belangrijkste oorzaak van dat het schrijven van levensechte spreektaal als zeer complex wordt ervaren. De boeken over schrijven, óók die over dramaschrijven, geven aan dat een goede dialoog moet voldoen aan een krankzinnige hoeveelheid eisen, zodat de schrijver er terdege van doordrongen raakt dat spreektaal in elk geval slechts in schijn eenvoudig is. De paradox van gestileerde spontaniteit wordt als schier onoplosbaar voorgesteld:

Dialogue has a difficult task in that it must simulate real talk at the same time it must artfully waste no words, reveal character, provide tension, and move the story forward.¹¹¹

Dialogue is also a controlled medium a playwright uses to convey a point of view, cover exposition, and push a story forward. Every line of dialogue must advance the character or advance the story.¹¹²

Het is opvallend dat aan geschreven spreektaal zulke hoge eisen gesteld worden, terwijl over gesproken taal zelf een beetje badinerend wordt gedaan. Vaak worden de typische eigenschappen van spreektaal, die de spontaniteit juist bevorderen, als onbruikbaar voorgesteld.

Het is zaak om loze uitspraken, haperingen en tussenwerpsels waar mogelijk te schrappen, evenals uitroepetekens, geëxalteerde emoties – kortom de o's en de ah's.¹¹³

Met andere woorden: het spontane, levende karakter van spreektaal wordt weinig serieus genomen, laat staan systematisch onderzocht, althans door schrijvers of schrijfdocenten. Dit komt wellicht door de mythe van rationeel vakmanschap, die met zijn ode aan planning en vooruitdenken weinig op heeft met de relatieve spontaniteit en schijnbare chaos van gesproken taal. In een van de weinige heldere boeken over het schrijven van spreektaal, *Writing Dialogue for Scripts*, laat Rib Davis zien dat in onze maatschappij gesproken taal, in tegenstelling tot geschreven taal, veel te veel als iets vanzelfsprekends wordt beschouwd.¹¹⁴ Op school leren we wel hoe je leest en schrijft, maar veel minder hoe het gesproken woord werkt en hoe je het kunt structureren en inzetten. De kern van de schijnbare chaos van spreektaal is niet dat we al pratend bijvoorbeeld zinnen afbreken, steeds weer opnieuw beginnen of woorden voortdurend herhalen, maar ligt in het feit dat de inhoud van het spreken zélf invloed heeft op de voortgang van het gesprek.

¹¹⁰ Bert Jansen en Pim Wiersinga, *Het proza-boek* (Meulenhoff/Stichting Schrijven, Amsterdam 2000), p. 259.

¹¹¹ Anne Bernays en Pamela Painter, *What If? Writing Exercises for Fiction Writers* (Harper Collins College Publishers, New York 1995), p. 104.

¹¹² William Missouri Downs en Lou Anne Wright, *Playwriting from Formula to Form; a Guide to Writing a Play*, (Harcourt Brace College Publishers, Orlando 1998), p. 75.

¹¹³ Bert Jansen en Pim Wiersinga, *Het proza-boek* (Meulenhoff/Stichting Schrijven, Amsterdam 2000), p. 259.

¹¹⁴ Rib Davis, *Writing Dialogue for Scripts* (A&C Black, Londen 1999 (2)), p. 3.

Conversation normally does have a strong element of spontaneity, of improvising, of changing things as we go along. (...) We are improvising, and revising our thoughts – or at least our way of expressing them – as we go along.¹¹⁵

Terwijl geschreven taal, zoals we in hoofdstuk 2 al zagen, snel de indruk kan wekken dat die via een lineair schrijfproces – eerst plannen, dan schrijven en daarna herschrijven – tot stand komt, doorbreekt gesproken taal volledig de mythe dat de taal ná het denken komt, of ná het gevoel. Juist in spreektaal zien we steeds gebeuren wat in een recursief schrijfproces ook plaatsvindt: de taal beïnvloedt zelf denken en voelen. Dat is ook de reden waarom ik denk dat een aantal mythen rond het schrijven eenvoudiger omzeild kan worden wanneer het schrijfproces wordt opgevat als een gesprek en het schrijven als een reactie.

Wanneer Hamlet in de beroemde *to be or not to be*-monoloog zijn gevoelens en gedachten verwoordt, komt er een moment dat hij opeens dóór het praten een inzicht krijgt. Het is alsof er iemand anders in zijn hoofd luistert naar zijn woorden, en plotseling denkt: verrek ja, dát is het, dáár zit 'm de kneep. Het spreken is aan het inzicht voorafgegaan en heeft het inzicht veroorzaakt en niet andersom.

(...) To die, to sleep –
no more, and by a sleep to say we end
The heart-ache, and the thousand natural shocks
That flesh is heir to; 'tis a consummation
Devoutly to be wished, to die to sleep!
To sleep, perchance to dream, ay, *there's the rub*,
For in that sleep of death what dreams may come.¹¹⁶

In hoofdstuk 2 over beginnen, verbond ik dit recursieve schrijfproces met het werken vanuit kleine eenheden: eerder vanuit woorden en zinnen dan vanuit overkoepelende begrippen als personages of plot. Spreektaal is het recursieve schrijfproces bij uitstek. Een vraag verwacht immers een antwoord; een verbale aanval verwacht een reactie; een zin verwacht zijn afronding. Hebben we niet allemaal wel eens in spanning gezeten of de docent, de politicus of de nieuwslezer een gecompliceerde volzin wel tot een juist einde zou brengen?

¹¹⁵ Rib Davis, *Writing Dialogue for Scripts* (A&C Black, Londen 1999 (2)), p. 3.

¹¹⁶ William Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark* (Cambridge University Press, Cambridge 1958 (1600-1601)), akte III, scène I, p. 60.

Om spreektekst serieus te nemen is luisteren naar pratende mensen een logische stap. Geen enkele schrijfdocent zal dat ontkennen.¹¹⁷ Maar wat doe je eigenlijk als je goed luistert? Waar luister je dan precies naar? Wat is het waardoor Gerard Reve bij de groenteboer dacht dat wat hij hoorde mooi en bruikbaar was? Met andere woorden: wat zijn de kenmerken van levensechte spreektaal, hoe herkennen we die, en vooral: hoe leggen we die vast? Wanneer we ons in die vraag willen verdiepen, kan het helpen te bekijken waarom we – al dan niet heimelijk – zo kunnen genieten van het afluisteren van gesprekken op terrasjes, in de trein of in de wachtkamer. Ik zit op een terrasje in de Amsterdamse Jordaan. Ik hoor naast me twee vrouwen van een jaar of vijftig, die overduidelijk al hun hele leven in de buurt wonen.

VROUW 1 Die hele trap was vergeven van de olie.
Een stank, schat!
Dat wil je niet weten!

VROUW 2 Ja, en?

VROUW 1 Neem me éven niet kwalijk.
Het is toevallig wél jouw man!

Het eerste wat ik als luistervink merk, is dat ik nieuwsgierig word. Ik wil informatie. Wonen ze in één huis? Zijn de vrouwen familie van elkaar? Heeft de man die olielucht veroorzaakt? Het is dezelfde blije verwachting die ik heb wanneer in het theater de voorstelling begint, er twee mensen opkomen en ik meteen dolgraag wil weten wie ze zijn, waar ze zijn en wat voor relatie ze met elkaar hebben.

Naast informatie ben ik ook hevig op zoek naar dynamiek. Ik wil dat er iets gebeurt. Ik ben blij dat vrouw 1 het verhaal van de stank niet alleen vertelt aan vrouw 2, maar haar er ook verantwoordelijk voor stelt. Als ik het aardig formuleer, ben ik op zoek naar tegenstellingen en contrasten, maar in mijn hart hoop ik gewoon op conflict en drama.

Wanneer ik pratende mensen afluister, heeft dat bovendien een bepaald soort intimiteit: het voor dié persoon typerende taalgebruik; het jargon of het accent dat mijzelf vreemd is, maar deze mens hier nu helemaal ten voeten uit tekent. De Jordanese vrouw gebruikt naast het volkse 'schat' tegelijkertijd ook de keurige uitdrukking 'vergeven van'. De spreektaal die iemand gebruikt verwijst niet alleen naar die persoon, maar ook naar het milieu en de tijd waarin die persoon leeft.

Die typering werkt zo sterk vanwege de grote veranderlijkheid van gesproken taal. Een nieuwe broek, die ooit 'mieters' was, werd 'gaaf' en later 'vet' en 'cool' en toen zelfs 'wreed' en 'dodelijk'. Het is dan ook niet toevallig dat van een toneelstuk om de paar jaar een nieuwe vertaling gemaakt wordt, terwijl dat bij een roman veel minder snel gebeurt. Veel

¹¹⁷ 'Having a good ear and listening to people around you definitely helps you create dialogue that sounds real.' Laura Shamas in *Playwriting for Theater, Film and Television*, (Betterway, White Hall, Virginia 1991), p. 5. Een aardige, zij het wat psychologische benadering hiervan is te vinden in het hoofdstuk 'Playing spy; developing your powers of observation to build great characters', in: Marisa D'Vari, *Magic Script; Subconscious Techniques to Conquer Writer's Block* (Michael Wiese Productions, Studio City 2000), p. 43-55.

toneelschrijvers raden daarom aan bestaand drama te vertalen om het gebruik en de werking van spreektaal te trainen.¹¹⁸

Luisterend zoek ik dus naar informatie, dynamiek en intieme typering. Maar hoe kan ik die zaken selecteren uit wat ik hoor? Ofwel: hoe kunnen we het luisteren concreet inzetten voor de hoge eisen die aan het schrijven van spreektaal worden gesteld?

Gerard Reve formuleert de eisen voor spreektaal als volgt:

Die dialoog moet beurtelings *exposé*, typering, ontwikkelingen in de personages, aankondiging en wat niet al inhouden. Als enig auteur een boeiende, in de structuur van het verhaal functionele en tot de voortgang en spanning bijdragende dialoog vermag te schrijven, dan mogen we onze pet voor hem afnemen.¹¹⁹

Laten we de vier onderdelen die Reve noemt eens bekijken, en dan met name naar manieren zoeken om die onderdelen in een dialoog aan te brengen.

Exposé is dat wat ik bij het luisteren 'informatie' noemde. In elke tekst wordt feitelijke informatie over de situatie en de personages verwerkt. Dat is in spreektaal veel minder eenvoudig dan in proza. Probeer maar eens een kort gesprek te schrijven tussen twee mensen, waarbij het meteen duidelijk moet zijn hoe ze heten, welke relatie ze hebben en waar ze zijn. Tien tegen een dat die dialoog geforceerd en niet spontaan of levend overkomt.

Als de Griekse tragedieschrijver Sophocles de oude, blinde Oedipus zijn toneelstuk *Oedipus in Kolonos* laat beginnen met de zin:

OEDIPUS Antigone, dochter van de blinde grijsaard Oedipus, waar zijn we?

dan vinden we dat onecht overkomen. Zo praat je niet tegen je kind, want je kent elkaar toch? Het lijkt alsof Oedipus eerder praat tegen het publiek dan tegen zijn dochter. Veel hedendaagse vertalingen halen die informatie er dan ook uit en laten hem gewoon zeggen: 'Antigone, waar zijn we?' We willen blijkbaar wel informatie krijgen, maar een beetje verborgen, zodat we er als lezer en kijker zelf achter kunnen komen hoe het zit, dat zelf kunnen ontdekken, want we willen ons graag slim voelen.

Er bestaat een eenvoudige techniek om informatie op een levende, organische wijze in spreektekst in te bouwen. Wanneer de persoon die die informatie geeft een duidelijke emotie of een duidelijk belang heeft terwijl hij praat, valt het nauwelijks op dat hij ook nog informatie verstrekt, zoals in:

¹¹⁸ In maart 2003 brak proza- en toneelschrijver Ger Thijs op een symposium voor Nieuwe Theatraliteit op de toneelschool in Maastricht een lans voor vertalen als middel om dramaschrijven te leren. Op de schrijfpoleiding aan de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht verzorgde regisseur en schrijver Pieter Vrijman vanuit die visie jarenlang een vak 'hertalen'.

¹¹⁹ Gerard Reve, *Zelf schrijven worden* (OKW, Leiden 1986), p. 35.

Denk jij echt dat ik,
als biologische slager,
na jou tien jaar in dienst gehad te hebben,
dit nog pik?
Vrouwenkleden dragen is één ding
Maar dit gaat te ver!

Onder de dekmantel van irritatie kan de schrijver hierin een hoop informatie kwijt.¹²⁰

Een goede oefening om op een organische manier informatie in spreektekst te verwerken is het schrijven van een hoorspeldialoog. Je schrijft dan een gesprek waarbij de luisteraar alles via de uitgesproken taal moet kunnen begrijpen. Regieaanwijzingen, beschrijvingen of acteurs zullen je niet meer redden. Hoe maak je dan bijvoorbeeld in taal duidelijk dat het licht uitvalt, terwijl ze aan het praten zijn? Je zegt niet hardop 'Het licht is uit', want de personages zelf kunnen dat 'zien' en zullen dat dus niet uitspreken. Zo'n oefening leert je hoe je dat dan toch voor de luisteraar duidelijk maakt.

Bij de tweede eis, **typering**, geeft de dialoog zoals we zagen zelf informatie over de personen. Het gaat dan vaak om het jargon, het accent, de woordkeus die iemand hanteert. Iemands eigen wijze van praten uit zich in de eerste plaats in stopwoorden of steeds terugkerende uitdrukkingen,¹²¹ zoals het 'twee dingen goed begrijpen' van Joop den Uyl, 'a hell of a job' van Pim Fortuyn en het 'elk nadeel heb zijn voordeel' van de grootste Nederlandse filosoof sinds Spinoza.

Het kan soms heel stimulerend zijn om het schrijven van spreektekst voor een personage niet te beginnen met het verzinnen van een personage, maar simpelweg te starten met zo'n standaarduitdrukking. Hoe bestelt iemand die om de twee zinnen 'a hell of a job' zegt een kop koffie?

Het valt me op dat zo'n typerend woord of uitdrukking vaak ook een talige eigenaardigheid in zich heeft. De zin van Den Uyl is grammaticaal onvolledig. Bij Cruijff is het gebruik van 'heb' incorrect, en het is een raadsel waarom een Nederlands politicus als Fortuyn een Engelse uitdrukking moest gebruiken.¹²²

Onlangs hoorde ik twee zestienjarige meiden praten die hun gevoelens uitten door ze als een begrip van buiten te beschrijven, alsof ze naar zichzelf keken. Ze misten de trein en riepen niet 'Verdorie!', 'Shit!' of 'Kut!', maar:

| | |
|--------|------------|
| MEID 1 | Balen! |
| MEID 2 | Ja. Zucht! |
| MEID 1 | Megazucht! |

¹²⁰ Downs & Wright noemen dit 'exposition through conflict' in hun boek *Playwriting from Formula to Form; a Guide to Writing a Play* (Harcourt Brace College Publishers, Orlando 1998), p. 91.

¹²¹ Zie ook: Rib Davis, *Writing Dialogue for Scripts* (A&C Black, Londen 1999 (2)), p. 14-15.

¹²² In zijn columns in de *Volkskrant* fileerde Jan Mulder jarenlang meedogenloos dit taalgebruik van politici.

Dit procédé is vergelijkbaar met de film *A Fish Called Wanda*, waar overvaller Kevin Kline, wanneer hij ziet dat de kluis leeg is, zijn wanhoop uit door te schreeuwen: 'Disappointed!'

In dialogen ontstaat typering vooral door aandacht te besteden aan het hier en nu, aan eenvoudige details die op dat moment aanwezig zijn. Je komt als schrijver veel meer over je personage te weten door die concrete details dan door je te richten op zijn of haar psychologie. Stel dat een personage zegt:

Sta ik met het eten klaar, zit jij weer naar de tv te kijken,

dan weet ik wel wat er aan de hand is, maar is de spreker nog niet echt getypeerd. Het blijft een algemeen personage met een redelijk clichématig, huiselijk probleem. Zegt hij of zij daarentegen:

Sta ik met de hutspot klaar, zit jij weer naar 'Idols' te kijken,

of:

Sta ik met de filet Americain klaar, zit jij weer naar 'Buitenhof' te kijken,

dan zijn het al heel andere mensen geworden. Ik kan bij de laatste twee uitspraken voor me zien hoe ze gekleed gaan en wat voor interieur ze zullen hebben, en dat is bij beiden situaties héél verschillend. De spreker is nu getypeerd.¹²³

Juist het voortdurend zoeken en variëren van de concrete details uit het hier en nu leveren ideeën op voor een mogelijk personage – ja, zelfs voor een situatie of een scène.

Kom eens even hier. Die neushaar van jou, die irriteert me al weken.

Ik heb iets in mijn oog. Kun je even kijken? Wat zie je?

De eerste zin zou het begin van een ruzie kunnen zijn, de tweede van een liefdesscène. Juist dramatische spanning en conflict kunnen worden gecreëerd en verhevigd vanuit de details van het hier en nu. De typering wordt veelzeggender door de dramatische spanning en het contrast steeds binnen het hier en nu te zoeken.

¹²³ 'People are seldom general in their speech. They refer to exact situations and specific details rather than broad concepts.'
Downs & Wright, *Playwriting from Formula to Form; a Guide to Writing a Play* (Harcourt Brace College Publishers, Orlando 1998), p. 86.

Koffie?

Melk?

Suiker?

Hoeveel klontjes?

Koekje?

Als we ons voorstellen dat een persoon dit zegt tegen een andere persoon die niet hardop antwoordt, ontstaat direct een contrast, doordat de een praat en de ander niet. Wanneer de zinnen met lange tussenpauzes gezegd worden, is het duidelijk dat de spreker zich zeer ongemakkelijk voelt; worden ze snel afgeraffeld, dan is de spreker zenuwachtig. Er is onmiddellijk een dramatisch geladen situatie, terwijl we die als schrijver niet van tevoren verzonnen hebben.

Bij spreektaal worden concrete typeringën vaak juist gebruikt om iets heel anders duidelijk te maken. Het is een bekende oefening om bijvoorbeeld een liefdesscène te schrijven terwijl de twee partijen met elkaar een maaltijd bereiden, en alleen maar over het koken hier en nu mogen praten. Hoe maak je dan met elk woord duidelijk dat ze eigenlijk met elkaar naar bed willen?¹²⁴

Ontwikkeling van het personage, de derde eis van Gerard Reve, is een van die begrippen waar schrijvers, redacteuren en dramaturgen je mee doodgooien, maar waarvan praktisch niemand weet wat het is en hoe je het bewerkstelligt. Ja, ontwikkeling betekent dat een personage verandert, maar hoe doe je dat?

Deze vreselijke mantra van het schrijven heeft mijns inziens veel te maken met de mythe van wijsheid en diepzinnigheid, die eist dat een personage diverse kanten moet hebben en uit diverse lagen moet bestaan, want anders is het personage, en dus de schrijver, oppervlakkig en dát mag natuurlijk niet.

Ik denk dat het voor het schrijven handig is het begrip 'ontwikkeling van het personage' terug te brengen tot een begrip dat veel eenvoudiger te hanteren en direct toepasbaar is: dubbelheid.

Wanneer we een situatie voor een mens in de werkelijkheid, in een roman of in een toneelstuk 'dramatisch' noemen, dan is er vrijwel altijd sprake van de aanwezigheid van twee tegengestelde emoties tegelijkertijd. Die dubbelheid doet ons slikken wanneer twee mensen hand in hand uit de brandende Twin Towers springen: liefde en dood. Dubbelheid van emoties maakt Medea in de gelijknamige tragedie van Euripides dramatisch, want ze vermoordt haar kinderen terwijl ze óók zielsveel van hen houdt. Als ze niet van hen houdt, is het wel sneu voor de kinderen, maar dan is het nog geen drama. Als ze niet van de kinderen houdt, kan ze ook geen ontwikkeling doormaken; dan blijft ze gewoon een psychopate.

De gelijktijdige aanwezigheid van tegengestelde gevoelens is een enorm taboe in ons dagelijks leven en misschien gaan we daarom wel naar het theater of lezen we een roman. Immers, je bent voor óf tegen de oorlog, je houdt van die man óf je houdt niet van hem, je wilt kinderen óf je wilt ze niet. Als je twee tegengestelde gevoelens tegelijkertijd hebt, ben je in

¹²⁴ Zie voor zo'n aardige subtekst oefening: William Missouri Downs & Lou Anne Wright, *Playwriting from Formula to Form; a Guide to Writing a Play* (Harcourt Brace College Publishers, Orlando 1998), p. 77.

de war en word je geacht als de bliksem een keuze te maken.¹²⁵

Die dubbelheid kan juist in de kleinste eenheden, momenten of woorden duidelijk worden. In het vorige hoofdstuk haalde ik dit krantenbericht aan:

Bejaarde vrouw rijdt eigen man dood bij het inparkeren.
De man stond aanwijzingen te geven.

Niet alleen voor de vrouw is het dramatisch – zij doodt hem én zij houdt van hem –, maar ook voor de man. Hij wordt niet alleen overreden, maar is er door zijn aanwijzingen op een ridicule manier óók nog zelf de schuld van.

Wanneer Edward Albee aan het slot van zijn stuk *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* zijn personages laat zeggen:

MARTHA Just... us?
GEORGE Yes.
MARTHA I don't suppose, maybe we could...
GEORGE No, Martha.
MARTHA Yes. No.
GEORGE Are you all right?
MARTHA Yes. No,¹²⁶

dan vinden we dat dramatisch en worden we ontroerd, om de eenvoudige reden dat zowel het 'ja' als het 'nee' van Martha tegelijkertijd aanwezig en waar is.

Dubbelheid is in spreektaal vrij eenvoudig aan te brengen. Wanneer we goed luisteren, wordt duidelijk waarom juist in gesproken taal meerdere gevoelens tegelijkertijd te vinden zijn.

PERSOON 1 Gaat het goed met je?
PERSOON 2 Jawel.
PERSOON 1 Maar wat is er dan?

Spreektaal is bedrieglijk. Ze vragen of je het goed maakt. Jij zegt: 'Jawel', en ze geloven je niet. Sterker nog: ze hebben nog gelijk ook. Je zegt: 'Jawel' en je bedoelt tegelijkertijd: 'Nee, ik voel me afgrijselijk.' Laten we daarbij voor het gemak aannemen dat niet wijzelf onbetrouwbaar zijn, maar de taal die we gebruiken. Vooral in gesproken woorden, en dus ook in dramateksten, is er vaak een contrast tussen wat iemand zegt en wat hij doet. De taal verbergt, verhult datgene wat in de handeling, het gedrag van een personage, duidelijk wordt.

¹²⁵ De dubbelheid is bij veel theatermakers en theoretici terug te vinden. Friedrich Nietzsche noemt deze in *De geboorte van de tragedie* het apollinische en het dionysische aspect van drama, waarbij het eerste voor onze bewuste gedachten en gevoelens staat en het tweede voor de driften en het onderbewuste.

Dubbelheid als term komt van de Franse theatergeek Antonin Artaud, die er de kern van het theater in zag. Filosofe Julia Kristeva acht deze dubbelheid zelfs de basis van elke taal: 'De taal heeft de breuk als bestaansreden. Zolang de eenheid er nog is, hoeft er niets gezegd te worden.'

¹²⁶ Edward Albee, *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* (Penguin Books), Londen 1965 (1962), p. 140.

We zien iemand in een café die zegt dat hij rustig is, en ondertussen bijt hij op zijn nagels, krabt hij met wat er van die nagels over is het etiket van zijn bierflesje en scheurt het bierviltje in duizend stukjes. Maar hij zegt dat hij rustig is. Deze dubbelheid wordt ook wel 'subtekst' genoemd. Als een personage precies zou zeggen wat er aan de hand is – man bijt op zijn nagels en zegt dat hij zenuwachtig is –, worden we als publiek heel passief. Maar als hij iets verbergt, gaan we hem interessanter vinden. Zoals acteur-regisseur Ton Lutz zegt:

Een actrice die huilt op het toneel is minder spannend dan een actrice op het toneel die probeert om niet te huilen.

Bij dubbelheid is het van belang in hoeverre het personage expliciet is in wat hij zegt. Wanneer een man in het café zegt: 'Ik was bang dat je niet zou komen', is hij weliswaar explicieter dan wanneer hij zegt:

Leuk dat je er bent. Ik stond net op het punt te gaan. Ik bedoel, om jou te zoeken. Buiten. Niet om zelf te gaan, natuurlijk. Want ik wilde blijven. Hier. Wachten op jou. Pilsje?

Maar toch zegt de laatste tekst meer over het personage dan de eerste. Het is van belang te beseffen dat door dubbelheid en subtekst aan te brengen op het kleinste niveau, de personages zeer dynamisch en beweeglijk worden, en de lezer of de kijker actief. Daarmee is de basis gelegd voor wat lezers of kijkers ervaren als de ontwikkeling van personages.

De laatste eis van Gerard Reve, **aankondiging**, heeft veel te maken met verwachtingen, die worden gewekt. We zagen al eerder dat juist doordat spreektaal directe interactie is, elke zin onmiddellijk een verwachting oproept. Zo kondigt een vraag een antwoord aan, en als dat antwoord niet volgt, zoeken we naar het motief daarvoor. We zoeken dan direct naar de onderliggende reden waarom het antwoord niet gegeven wordt. En zo creëren we dan weer subtekst en dubbelheid.

Het is natuurlijk wel aardig om al die eisen voor levende spreektaal te bekijken, maar wellicht komt de vraag op of je niet eerst je personage moet kennen en van alles over hem moet weten, vóórdat je hem laat praten:

You've got your character file, you've got your storyline developed in terms of major plot point, you've picked an appropriate setting, and you've got a theme prominently displayed somewhere in your writing area. You're getting close to the point where you can put your characters in motion and

actually write the scenes of your project. I've saved a discussion of dialogue until now because I have a specific point that I wanted to make about it. *Dialogue is not just talk.*¹²⁷

Veel schrijvers en schrijfdocenten hangen deze opvatting aan, maar volgens mij is het een overschatte en zelfs misplaatste werkwijze. Het gevaar is levensgroot dat je als schrijver een nauwkeurig verzonnen karakter geen woord meer uit kunt laten brengen. Je hebt een dramatisch personage bedacht dat misbruikt is door zijn vader, maar hoe laat je iemand met een incestverleden in 's hemelsnaam gewoon een kopje koffie bestellen? Doordat het personage al helemaal uitgedacht is, zadel je jezelf in het schrijfproces met zo'n grote opdracht op dat het schrijven zelf makkelijk kan stranden.

Deze traditionele werkwijze van eerst personage en dán pas spreektaal is mijns inziens zo hardnekkig omdat de mythe van geniaal vakmanschap erdoor wordt versterkt. Zorgvuldige planning en overkoepelende voorbereiding worden als geniaal vakmanschap gepresenteerd. Bovendien merk ik dat bij die werkwijze de spreekteksten beoordeeld worden op externe geloofwaardigheid: zo praat een incestpleger niet; dat zijn geen woorden voor een taxichauffeur; dat zegt geen enkele jongen van veertien. Bij spreektaal letten op externe geloofwaardigheid leidt mijns inziens maar al te snel tot clichématige, voorspelbare en saaie personages. Ook bevestigt het vaak het gangbare, maatschappelijk aanvaarde mensbeeld. Ik zal hier in mijn hoofdstuk over monologen uitgebreider op ingaan.

Merk op dat de door mij in dit hoofdstuk voorgestelde methode steeds toegepast kan worden zonder je vooraf een beeld te vormen van een personage. Zoals bij gesproken taal gedachten en gevoelens uit de dialoog zelf kunnen voortkomen, zo biedt juist het schrijven van spreektaal de mogelijkheid een personage uit taal op te bouwen en niet omgekeerd. Bij deze werkwijze van spreektaal naar personage, van kleine eenheden naar grote eenheden, van micro naar macro, word je minder gehinderd door de mythen van het schrijverschap.

Hoewel veel moderne schrijvers, zeker dramaschrijvers, werken van taal naar personage, is er over de manier waarop ze dat doen nog weinig bekend. Op dit moment ken ik alleen het prachtige boek van Paul C. Castagno, *New Playwriting Strategies*, met de duidelijke ondertitel *A Language-Based Approach to Playwriting*.¹²⁸

We zijn dit hoofdstuk gestart met de paradox van de dialoog, namelijk de gestileerde spontaniteit. Over de stilering en het aanbrengen van de kunstmatigheid heb ik het echter nog niet gehad.

¹²⁷ Laura Shamas, *Playwriting for Theatre, Film and Television* (Betterway, White Hall, Virginia 1991), p. 51.

¹²⁸ Routledge, New York 2001.

In tegenstelling tot proza of poëzie krijgt een dramatekst pas betekenis door de manier waarop hij uitgesproken wordt. Het is de taak van theatermakers gesproken tekst te wantrouwen, want het is heel goed mogelijk dat die tekst wanneer hij uitgesproken wordt het tegenovergestelde effect oproept van dat wat hij op papier lijkt te betekenen. Zoals we zagen, komt dat doordat de handeling heel goed een subtekst aan de dialoog kan geven. Iemand kan 'ik hou van jou' zo vlak en monotoon uitspreken dat wij denken dat die persoon eigenlijk zegt: 'Ik haat je.' Sterker nog: hoe vaker iemand op toneel achter elkaar 'Ik hou van jou' zegt, hoe minder ik hem ga geloven. Dit komt door mijn ingesleten behoefte aan dubbelheid en subtekst.¹²⁹

Bij het construeren en stileren van dialoog heb je dus te maken met vooraspecten die kenmerkend zijn voor gesproken taal: klank, muzikaliteit, ritme en herhaling.

... muziek, ritme, één vinger op de toetsen, koffie, zo schrijf ik, ritmisch, associatief als een dichter, het ene woord lokt het andere uit, zoals je praat...¹³⁰

Proza- en toneelschrijver Don Duyns laat zien hoe hij begrippen als ritme en muziek onderdeel maakt van zijn schrijven. Veel schrijvers proberen juist met het schrijven van dialoog in het schrijfproces het spreken na te bootsen. De meest voor de hand liggende manier is om telkens hardop uit te spreken wat je schrijft. Dan hoor je onmiddellijk of je tekst loopt, of die spanning oproept, of mooi klinkt.

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

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.¹³¹

Als je deze beginregels van Nabokovs *Lolita* hardop uitspreekt, hoor je direct hoe de tekst loopt. Nou ja, lopen... Het is meer dansen. Je voelt hetzelfde plezier als de spreker wanneer je de naam Lolita proeft op je tong.¹³² Een andere manier om ritme en muzikaliteit in het schrijven zelf te bevorderen is de lay-out, zoals in onderstaand fragment:

| | |
|-------|-------------------------------|
| NIRAV | Alles is ritme |
| | alles is muziek |
| | ledere uitspraak van een mens |

¹²⁹ Dit geldt merkwaardiger genoeg niet voor libretti. Bij teksten voor opera ga ik zinnen en woorden die zingend herhaald worden juist steeds meer geloven. De opera werkt nauwelijks met subtekst of dubbelheid.

¹³⁰ Anna Bilker, 'Don Duyns; schrijven is een fysieke onderneming', in *De Theater NV*, jrg. 1, maart 2003, p. 19.

¹³¹ Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita* (McGraw Hill, New York 1970), p. 11.

¹³² 'I always try over the phrases, fooling the reader into believing that this is how people actually talk. In fact, inevitably it's far more coherent than any actual talk (...) but when in doubt I will repeat a phrase to myself seven or eight times, trying to put myself in the place of an actor speaking the part.' Kingsley Amis, geciteerd in: Anne Bernays & Pamela Painter, *What If? Writing Exercises for Fiction Writers* (Harper Collins College Publishers, New York 1995), p. 104.

wordt levend
 warm
 of waar
 door de toon en het ritme
 en niet door zijn inhoud
 Dat is het eerste wat mensen
 die dialogen willen schrijven
 moeten beseffen
 Daarom vaak die korte zinnen
 om te weten hoe het klinkt
 hoe het klinken moet
 hoe het klinken zal
 hoe het klinken kan
 En hoe bijvoorbeeld een herhaling werkt
 Zoals net
 met dat klinken
 Begrijpt u?¹³³

Bij toneelschrijvers is dit een heel gebruikelijke methode. Je ziet het in teksten van Gerardjan Rijnders, Judith Herzberg, Thomas Bernhard en Rob de Graaf. Bij theaterteksten doet de dramaschrijver middels de lay-out een voorstel aan de acteurs en de regisseur voor hoe het ritme en de 'adem' van de tekst zouden kunnen zijn, want als je de tekst mét de lay-out leest ben je geneigd elke keer bij een nieuwe regel een nieuwe inzet te maken. Ook bij poëzie is het gebruikelijk om de lay-out onderdeel te maken van de zeggingskracht van de tekst, maar bij proza komt het weinig voor.

Ook de interpunctie heeft invloed op ritme en muzikaliteit. Merk op hoe het ontbreken van punten en komma's in de slotmonoloog uit de roman *Ulysses* van James Joyce ons helpt om de tekst als één grote gedachtestroom te ervaren:

... ja en al die rare straatjes en de roze en blauwe en gele huizen en de rozentuinen en de jasmijnen en geraniums en cactussen en Gibraltar als meisje waar ik een Bergbloem was ja toen ik zoals de meisjes van Andalusie die roos in mijn haar stak of draag ik een rode ja en hoe hij me onder de Moorse muur kuste en ik dacht toen ach hij of een ander en toen vroeg ik hem met mijn ogen het nog es te vragen ja en toen vroeg ie me of ik ja zei ja mijn bergbloem en eerst sloeg ik mijn armen om hem heen ja en trok hem op mij neer zodat ie mijn borsten voelde een en al geur ja en zijn hart sloeg als een gek en ja zei ik ja zeker ja.¹³⁴

¹³³ Nirav Christophe, 'Levendigheid moet je betrappen', in *Er staat wat er staat; ideeën voor schrijfdidactiek* (Stichting LIFT/HKU, Utrecht-Amsterdam 1997), p. 96.

¹³⁴ James Joyce, *Ulysses* (De Bezige Bij, Amsterdam 1994 (1922), vertaling Paul Claes en Mon Nys), p. 828. De monoloog zonder interpunctie van deze vrouw beslaat 47 dichtbedrukte pagina's.

Ook als de uiteindelijke tekst, met name bij proza, een 'normale' lay-out krijgt, kan het in het schrijfproces voor het schrijven van spreektaal heel nuttig zijn eerst voor jezelf een ritmische lay-out te gebruiken.

Wanneer je door hardop te schrijven en een ritmische lay-out te gebruiken de dialoog op elk moment op levendigheid hebt gecontroleerd, is het zaak die levendigheid te stileren. Stileren is in dit geval bijna wat jazzmuzici doen bij het improviseren: er wordt gevarieerd rond een vast thema of motief. Stileren van spreektaal is in feite zo'n improvisatie.

Daartoe is het zaak uit het materiaal een patroon te destilleren en dat vervolgens te gaan variëren. Typerend voor spreektaal is bijvoorbeeld dat we woorden herhalen. Stileren betekent dan niet die herhaling weghalen en er keurige volzinnen van maken, maar juist de kracht van de herhaling zoeken en daarop improviseren.¹³⁵ Zo kan een steeds herhaald woord in een dialoog als een heipaal gaan werken, als een mitrailleur.

Kwaad?

Ik KWAAD?

Zeg jij dat ik KWAAD ben?

KWAAD?

Mijn god hoe kóm je...

KWAAD?

Oké oké oké

Dan weet ik het goed gemaakt

Dan bén ik kwaad

Als de belasting belt:

kwaad

Als je moeder belt:

kwaad

Als we met elkaar vrijen:

kwaad

mijn god

KWAAD

Ik

Kern van de stileren is het herkennen van een patroon in de spreektaal en dat patroon te variëren. Het frappante is dat de tekst dan een kunstmatig karakter krijgt, terwijl hij toch herkenbaar blijft als levende spreektaal.

Opzij opzij opzij

Maak plaats maak plaats maak plaats

We hebben ongelooflijke haast.¹³⁶

¹³⁵ In hoofdstuk 2 zagen we daarvan al een voorbeeld met de dialoog van Thomas Bernhard over de te lange broek.

¹³⁶ Dit is de refreintekst van het lied 'Opzij' van Herman van Veen.

Een mogelijke stilering ligt ook in de melodie van een gesproken zin. Je kunt starten met een zin en kijken waar daarin het hoogtepunt zit. Vervolgens kun je die melodie gebruiken voor het schrijven van volgende zinnen en op die manier een personage creëren. Zo kun je bijvoorbeeld ook een personage bouwen enkel op het feit dat hij of zij binnen zijn zinnen voortdurend de neiging heeft om op te sommen, om met elk onderdeel van de opsomming nog extra kracht bij te zetten aan zijn gevoelens of gedachten:

EDWARD
VAN DAM Voor zijn gerief heeft Van Dam zijn duim niet nodig juffrouw. En zelfs al deed mijn duim dat, dan nog, dan zou je dat als een eer moeten beschouwen en Van Dam én zijn duim dáárvóór minutenlang en plein public danken.¹³⁷

Als je de laatste zin een paar keer hardop uitspreekt, hoor je de kort-ademige opsomming.

Bij sommige schrijvers krijgt de stilering met herhaling, ritme en melodie bijna poëtische kracht, zonder dat de levendigheid van de spreektaal verloren gaat. Kijk bijvoorbeeld naar een tekst uit het bekroonde stuk *2SKIN* van Rob de Graaf – in mijn ogen bovendien een prachtig voorbeeld van de gedachte om de basis van een personage en een mens te leggen bij het lichaam en het spreken en niet bij de psychologie.

ZIJ Dit is wat ik ben
Niet mijn daden en niet mijn gedachten
Niet mijn naam of mijn kleine geschiedenis
Maar dit lichaam bepaalt wie ik ben
Slordig beheerd instrument
Voortijdig versleten
Het lichaam rilde in die koude kamer
Het rillen werd een kramp, een hongerkramp
Het lichaam formuleerde woordeloos zijn wil:
Het wilde nog één keer iets hards en warmes en reus-achtigs omvatten
En zelf worden omvat door een blinde, doelgerichte kracht
Het koortsige kind hunkert naar een koele hand op het gloeiende voorhoofd –
Dit lichaam hunkerde naar de zachte binnenkant van harde handen
Ik ben nog blijven liggen en toen ben ik opgestaan

¹³⁷ Hugo Claus, *Serenade* (IT&FB, Amsterdam 1984), p. 50.

Ik word oud
 Ik ga dood
 Ik ben oud
 Ik ben al dood
 Heb ik hardop gezegd
 Nee – toch nog niet
 Nog niet dood – nog zoeken, nog willen
 Nog dat verlangen voelen
 Nog alles willen doen en alles willen zeggen.¹³⁸

Bij het schrijven van spreektaal en de stileren van het spontane is het tot slot raadzaam om een helder onderscheid te maken tussen personage, schrijver en publiek. Dat lijkt voor de hand te liggen, maar is van wezenlijk belang om techniek, intentie, betekenis en effect bij het schrijven uit elkaar te houden. Om dit met een voorbeeld toe te lichten een heel eenvoudige schrijfvraag: hoe schrijf je spreektekst voor een krankzinnig personage? Hoe geef je zo iemand taal? Toen dramaschrijfster Ietje Gildemacher dit onderzoek deed in de toneelliteratuur, onder andere bij *King Lear* van Shakespeare en *Tanchelijn* van Harry Mulisch, kon ze de waanzin terugvoeren tot een aantal heel concrete talige technieken op woord- en zinsniveau.¹³⁹ Die liep van het gebruiken van destructieve werkwoorden en het weglaten van lidwoorden tot een snelle schakeling in spreekrichting, emotie en onderwerp. Elke talige techniek van de schrijver verwees naar een soort ziektebeeld van het personage, maar die talige techniek had vervolgens ook nog een effect op de luisteraar en de kijker. De spreektaal dient dus niet enkel om het ziektebeeld van het personage te illustreren. Wanneer Tanchelijn voortdurend voortijdig vergaande conclusies trekt, dan is het ziektebeeld achterdocht en achtervolgingswaan, maar het effect van de talige techniek op de luisteraar is een ongemakkelijke verwarring, die hem het gevoel geeft van gevaar.

Wanneer de schrijver niet het onderscheid maakt tussen talige techniek, betekenis voor het personage en effect op het publiek, kan het schrijven van spreektaal snel vervallen tot het illustreren van een personage, het zo goed mogelijk nabootsen van hoe je dént dat men in bepaalde groepen of milieus praat. Je probeert je dan zoals we zagen wanhopig te verzekeren van externe geloofwaardigheid.¹⁴⁰

De basis van levende spreektaal is de directe interactie waaruit die ontstaat en zich ontwikkelt. Daarom is de moeilijkheid én de schoonheid ervan dat spreektaal niet zozeer te verzinnen als wel te 'betrappen' is. Vaak is het telkens hardop variëren van een zin genoeg om plotseling het direct levende effect van een dialoog te herkennen. Wanneer we het horen, weten we of het loopt, of het zingt, of het danst, of het raakt. Kortom, of het leeft.

¹³⁸ Rob de Graaf, *2SKIN*, in *Terugkeer; 9 theater-teksten van Rob de Graaf* (IT&FB Amsterdam 2001), p. 270.

¹³⁹ Ietje Gildemacher, *Waanzin & Wartaal; Onderzoek naar talige technieken voor het creëren van waanzinnige personages*, (afstudeerscriptie BA-opleiding Writing for Performance HKU, Utrecht 2001).

¹⁴⁰ Dat is uiteindelijk ook de makke van het boek van Rib Davis, *Writing Dialogue for Scripts* (A&C Black, Londen 1999 (2)). Hoe helder hij ook naar spreektaal kijkt, zijn doel is toch steeds om het spreken in de werkelijkheid zo goed mogelijk na te bootsen.

Tussenscène

Oom Hein leert zijn neefje schrijven (2)

(Jan heeft na enige weken de stoute schoenen aangetrokken en moeder gevraagd waar oom Hein woont, want hij wil op bezoek.)

| | |
|----------|--|
| MOEDER | Wat moet je met die flapdrol met die lapzwans? |
| JAN | Die man is kierewiet Dat zijn mooie woorden <i>(Dan geeft moeder het adres maar. Jan gaat erheen. Hij zal hem alles vragen. Ze zullen uren praten over toneelstukken en hoe je die schrijft. De deur van het appartement staat open. Jan loopt door de gang. Rechts de woonkamer. Een tafel, een kast, een bank en een paar stoelen. Aan de muur een oud affiche van een komedie die oom Hein ooit geschreven heeft. Het raam links kijkt uit op het plein. Oom Hein, een vermoeide, voorovergebogen man van in de zestig, zit op een stoel voor de geopende ijskast. Hij kijkt niet op als Jan binnenkomt.)</i> |
| OOM HEIN | Oude kaas of oude worst Ik weet niet wat ik moet kiezen Zojuist is mijn vrouw weggelopen omdat ik de keuze niet kan maken tussen oude kaas of oude worst op mijn brood Misschien kan ik de keuze tussen oude kaas en oude worst wel niet maken omdat mijn vrouw is weggelopen Het gaat erom een beslissing te nemen |

Nemen we een beslissing
 is het altijd de verkeerde beslissing geweest¹⁴¹
 En toch gaat het erom:
 oude kaas
 of oude worst
 Je denkt:
 oude kaas dat is het
 (*Oom Hein neemt oude kaas uit de ijskast.*)
 maar dan opeens is de gedachte
 dat dat betekent dat je geen oude worst zult eten
 onverdraaglijk
 (*Oom Hein legt de oude kaas terug en neemt de oude worst.*)
 Wat is hier aan de hand?
 Ik vraag me al de hele tijd af:
 wat is er nu precies aan de hand?
 Treur ik om mijn vrouw
 of kan ik niet kiezen
 tussen de oude worst
 en de oude kaas
 Uiteindelijk weet ik maar één ding zeker
 Dat ik het koud heb
 omdat de ijskast openstaat
 De deur van de ijskast staat open
 vanwege de worst en de kaas
 De deur van mijn huis staat open
 vanwege mijn weggelopen vrouw
 Ik weet niet eens door welke openstaande deur
 ik het op dit moment koud heb
 JAN Sorry oom Hein dat ik stoer
 ik wilde wat vragen over toneelschrijven
 OOM HEIN Ja
 JAN Eigenlijk maar één vraag
 OOM HEIN Jaja
 JAN Wanneer weet je nou wanneer iets echt dramatisch is?
 OOM HEIN Jajaja
 JAN Sorry
 U luistert niet
 U zegt alleen maar 'ja'
 Ik laat u alleen
 (*Jan loopt naar de deur.*)
 OOM HEIN De eerste keer zei ik 'ja'
 dat is:
 'ik hoor je

¹⁴¹ Deze zinnen, evenals het dilemma over oude kaas en oude worst komen uit het toneelstuk *Einfach kompliziert* van Thomas Bernhard (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986).

ik heb je verstaan'
 De tweede keer zei ik 'jaja'
 dat is:
 'het zal wel
 ik geloof je niet'
 De derde keer zei ik 'jajaja'
 en dat was:
 'ja het is niet eenvoudig
 vertel verder'
 Dus om nou te zeggen
 dat ik steeds hetzelfde zeg:
 Nee
 (*Jan loopt weer terug naar oom Hein.*)
 Je weet niet waarom je kwam
 en je weet niet waarom je weer gaat
 Je kijkt naar me
 en je weet bij God niet wat ik zit te doen
 Ik weet het ook niet
 Overkomt het je wel eens dat je ergens bent
 en opeens op een bepaald moment
 niet meer weet wat je daar eigenlijk ook al weer kwam
 doen?
 Dat heb ik nu
 Geen idee
 Dat je de ijskast open doet
 en opeens niet meer weet wat je kwam doen
 Geen benul
 Of dat je de ijskast in kijkt
 en weet dat er een reden was om je niet goed te voelen
 maar je kunt je de reden niet meer herinneren
 Of je kijkt de ijskast in
 en plotseling heb je geen idee hoe zo'n ding eigenlijk
 heet
 Je weet wel waar hij voor is
 maar je weet niet meer hoe hij heet
 Er schiet je niets te binnen
 Dan moet ik wachten totdat mij iets te binnen schiet
 dat kost enige tijd
 dan moet ik mij weer opbouwen
 woord voor woord
 Zo'n seconde
 als mij niets te binnen schiet
 tussen twee gedachten in

tussen twee keuzes
 tussen twee gevoelens
 mét twee gevoelens
 dubbel snap je?
 Misschien is dat wel theater
 Maar zelfs dan nog weet ik niet:
 de oude worst of de oude kaas
 Snap je dat?
 Waarom neemt een mens in godsnaam nu kaas
 of juist worst?
 Ik heb geen idee
(Jan gaat naast zijn oom zitten.)

JAN Het is toch niet zo belangrijk oom

Wat maakt het nou uit

OOM HEIN U blijft toch mijn oom

Dat is het nou juist Jan

Als ik de oude kaas eet

draag ik een jurk

scheer ik mijn benen

steek ik mijn haren op

Eet ik de worst

til ik mijn gewichten

koop een kratje pils

en kom ik rukkend klaar

Ik ben een ander mens

Een ander personage

Met één woord

Met oude kaas of oude worst

JAN En kiest u niet

dan hebt u het koud voor de open ijskast

(Lange stilte. Ze kijken beiden de open ijskast in.)

OOM HEIN Jan

JAN Ja

OOM HEIN Zie je wat daar ligt

daar

naast de oude kaas?

JAN Ja

OOM HEIN Wat dan?

JAN Een toneelstuk

OOM HEIN *(lachend)*

Een komedie

Jazeker

een komedie

5

Op je buik schrijven

Schrijven zonder planning

Schrijven is een fysieke bezigheid. (...) Muziek. Ritme. Eén vinger op de toetsen. Koffie. Zo schrijf ik. Ritmisch. Associatief. Als een dichter. Het ene woord lokt het andere uit. Zoals je praat. Want wanneer je een zin uitspreekt, weet je ook niet hoe die eindigt of wat erna komt. Het wiskundige deel van het schrijven, het maken van een opzet of een outline, ligt me dan ook niet. Ik vind het niet inspirerend.¹⁴²

Schrijven is als spreken. Beter gezegd: het schrijfproces kan veel soepeler verlopen wanneer we het opvatten als een gesprek, als een voortdurend op microniveau reageren en variëren op wat we opvangen om ons heen, en vooral ook op dat wat we op het moment zelf aan het zeggen en het schrijven zijn. Het deel van schrijven dat op spreken lijkt is flexibel omdat het makkelijker schakelt tussen de verschillende onderdelen van het schrijfproces.

Toch lijkt er op deze aanpak een taboe te rusten, dat mijns inziens te maken heeft met het ongecontroleerde, het chaotische karakter van het spreken, dat in dit reagerende schrijfproces is gesystematiseerd. Taalfilosoof Michel Foucault beschrijft fraai hoe het spreken zelf ons angst inboezemt.

Iets als een doffe vrees voor deze gebeurtenissen, deze massale hoeveelheid bewoordingen, voor het opwellen van al die uitingen, voor alles wat er gewelddadig, discontinu, strijdlustig, wanordelijk ook en hachelijk aan is, voor het grote onophoudelijke en ordeloze gonzen van het spreken.¹⁴³

¹⁴² Don Duyns, 'Schrijven is een fysieke onderneming', in *De Theater NV*, jrg. 1, maart 2003, p. 18.

¹⁴³ Michel Foucault, *De orde van het spreken* (Boom, Meppel-Amsterdam 1988 (1971)), p. 62.

Om deze chaos te beteugelen en te ontkenen, hanteren we in het taalgebruik drie aannames, die we al kort in de vorige hoofdstukken tegenkwamen en die in feite ten grondslag liggen aan de mythen van het schrijverschap.

Allereerst doen we net alsof er een directe lijn loopt van gedachte naar schrijven of spreken: je beschrijft wat je eerst gedacht hebt. Hierdoor hechten we overdreven veel aandacht aan planning vóór het schrijven, aan het zogeheten lineaire schrijfproces. We ontkenen daarmee dat een gedachte ook uit taal en schrijven zelf kan ontstaan.

Vervolgens nemen we aan dat er ook een logische verbinding loopt van de individuele ervaring naar de taal. Het lijkt zo simpel: je beschrijft gewoon wat je hebt ervaren. Toch weet iedereen hoezeer je ervaring gekleurd wordt door je ideeën, door je oordelen, door je conditioneringen – ja, zelfs door de woorden die je gebruikt om de ervaring te beschrijven. Te vaak in mijn leven heb ik heviger geloofd in mijn beschrijving van de ervaring dan in mijn ervaring zelf. En toch zit ik avonden lang te praten in de rotsvaste overtuiging dat ik precies kan verwoorden wat ik heb ervaren.

De derde aanname is dat we denken dat betekenis met taal direct wordt overgedragen van de schrijver naar de lezer of van de spreker naar de luisteraar. Dit geloof in een soort logische communicatie wordt met name in het theater ontkracht, wanneer we zien dat een tekst een heel ander effect kan sorteren dan de betekenis die hij lijkt te bezitten. Van een pessimistisch betoog kan ik als kijker zonder probleem vrolijk worden. Deze drie aannames drukken ons bij het schrijven keer op keer in een lineair, logisch en vooral bewust schrijfproces.¹⁴⁴

In de vorige hoofdstukken hebben we de contouren geschetst van een recursief schrijfproces, waarbij planning minder centraal staat en bovenstaande aannames worden omzeild. Schrijvers, schrijfdocenten en schrijfboeken hebben er over het algemeen een handje van dit recursieve schrijfproces op een zeer slimme wijze te bagatelliseren: ze noemen het intuïtie of 'het onderbewuste'. Alles wat in het schrijven niet rechtlijnig gebeurt, komt als een moerasgas uit het onderbewuste omhooggeboreld, en dát is dan het werkelijke talent van de schrijver – maar helaas helaas kunnen we daar niets zinnigs over zeggen:

Was wir 'genial' nennen, entstammt also nicht dem bewussten, sondern dem unbewussten Teil unseres Geistes. Ein künstlerisches Meisterwerk entsteht niemals durch willentliches Abwägen, Ausbalancieren, Zusammenstreichen oder Erweitern. Es nimmt abseits des bewussten Verstandes Gestalt an. Das Bewusste kann vieles, aber es kann Ihnen weder Genialität verleihen, noch Talent, das eng mit der Genialität verwandt ist.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Deze drie aannames lopen parallel aan de middelen die Michel Foucault noemt en waarmee in zijn ogen een ideale waarheid wordt voorgespiegeld, waardoor we ons sterk beperken in wat we mogen en kunnen zeggen of schrijven. Zie *De orde van het spreken* (Boom, Meppel/Amsterdam 1988 (1971)), p. 17 en p. 59-61.

¹⁴⁵ Dorothea Brande, *Schriftsteller werden* (Berlijn 2001 (New York 1934)), p. 114.

Door het recursieve schrijfproces te plaatsen op het voetstuk van talent en genialiteit wordt het chaotische, levende karakter ervan ontkend en daarmee onschadelijk gemaakt.

In dit hoofdstuk ga ik een hachelijke poging wagen om dit 'onbewuste' in het schrijfproces te systematiseren en te benoemen. Hoe schrijf je zónder planning, hoe gaat een recursief schrijfproces uiteindelijk in zijn werk?

Er is niemand die bij het schrijfproces het onbewuste deel ontkent. Het draagt vele namen, die even intrigerend als nietszeggend zijn. Sybren Polet noemt het 'spontaan denken'¹⁴⁶ en Renate Dorrestein heeft het over 'onbevangenheid' en 'de vrije teugel'.¹⁴⁷ Iets minder zweverig is het concept van de twee hersenhelften, dat binnen het schrijven geïntroduceerd is door Gabriele Rico.¹⁴⁸ Een mens heeft twee hersenhelften, waarvan de linker logisch, rationeel en rechtlijnig functioneert en de rechter beeldend, intuïtief, associërend en combinerend te werk gaat. Bij het gebruik van taal zijn we gewend geraakt de linkerhersen helft te gebruiken.

Het onbewuste wordt vaak met de rechterhersen helft verbonden. De werking daarvan is weliswaar intuïtief en associërend, maar verre van vaag. Deze helft maakt essentiële onderdelen van het schrijfproces mogelijk, zoals 'beeldend' en 'combinerend'. We weten dat het belangrijk is om beeldend te schrijven en om door het combineren van zinnen, gegevens en ideeën de mogelijkheid van een verhaal te onderzoeken, en we weten ook dat het rationele, plannende schrijven ons daarbij weinig kan helpen. Rico en vele anderen hebben schrijfoefeningen ontwikkeld om juist de rechterhersen helft bij het schrijfproces te activeren.

Het is curieus dat de tegenstelling tussen de twee hersenhelften weerspiegeld wordt in de dubbelheid die ik in het vorige hoofdstuk besprak, ook al staan hier termen van het schrijfproces (hersen helften) en schrijfproduct (dubbelheid) tegenover elkaar. Wellicht is de conclusie te trekken dat voor een goede beschrijving van de dubbelheid een schrijfproces aan te raden is waarbij beide hersenhelften actief ingezet worden. Als ik bijvoorbeeld een personage nodig heb dat verdrietig is om de dood van zijn geliefde, maar *tegelijktijd* opgelucht (dubbelheid), dan levert misschien juist de intuïtieve rechterhersen helft mij bij het schrijven de juiste beelden op om de irrationele opluchting van het personage vorm te geven. Maar hoe zet je je rechterhersen helft bij het schrijven in?

De tegenstelling tussen de twee hersenhelften in het creatieve proces komen we bij veel schrijvers en theoretici tegen, zij het steeds met andere benamingen. Zo noemt filosoof en tragedietheoreticus Friedrich Nietzsche de logische, rationele kant 'apollinisch' en de intuïtieve kant 'dionysisch', en noemt Arthur Schopenhauer het ene 'voorstelling' en het andere 'wil'. Veel belangrijker dan deze filosofische termen is het begrippenpaar dat bij de bespreking van die tegenstelling naar voren komt en van beslissende invloed is op het creatieve proces: steeds weer wordt voor je het weet

¹⁴⁶ (...) dat een te vroeg evalueren, reationaliseren en beperken het spontane denken blokkeert en de inventieve stroom afremt. De technieken voor creativiteitstraining die de laatste veertig jaar zijn ontwikkeld, leggen hier de nadruk op en verbieden een te snelle inventarisatie en evaluatie.' Sybren Polet, *De creatieve factor, Kleine kritiek der creatieve (on)rede* (Querido, Amsterdam 1996 (1993)), p. 35.

¹⁴⁷ 'Dat wat men "talent" noemt, is onder meer het vermogen om te onderscheiden waar de vaste hand en waar de vrije teugel benodigd is. Op deze twee pijlers berust het welslagen van fictie, en de een bezwijkt bij ontstentenis van de ander. Het idee van "techniek" hoeft de onbevangenheid overigens niet in de weg te staan.' Renate Dorrestein, *Het geheim van de schrijver* (Contact, Antwerpen/Amsterdam 2000), p. 65-66.

¹⁴⁸ Gabriele Rico, *Garantieren schrijven leren; Sprachliche Kreativität methodisch entwickeln; ein Intensivkurs auf der Grundlage der modernen Gehirnforschung* (Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2000 (1983)), hoofdstuk 4, p. 64-90. Een eenvoudige, heldere beschrijving is ook te vinden bij Cocky van Bokhoven, *Je weet niet wat je schrijft* (Stichting Schrijven, Amsterdam 1999).

het rationele, plannende deel met de geest verbonden en het irrationele deel met het lichaam. We zullen zien dat bij een systematisering van het onbewuste, van de rechterhersenhelft in het schrijfproces, voortdurend lichaam en zintuigen centraal zullen staan. We zagen in het hoofdstuk over spreektaal al hoezeer spreken met ritme, klanken en subtekst ook een lichamelijk proces is. Waar de geest altijd in het verleden of in de toekomst leeft, verkeert het lichaam altijd in het nu. Het lichaam kan niet plannen.

Voordat we een aantal manieren gaan bekijken hoe je de rechterhersenhelft in het schrijven kunt activeren, wil ik nog eenmaal – wellicht ten overvloede – de link leggen naar het schrijfprocessenmodel uit het tweede hoofdstuk. De onderstaande werkwijzen zijn inhoudelijk zeer verschillend, maar ze werken geen van alle met het lineaire schrijfproces, waarbij het schrijven komt ná het plannen, ná het bedenken.

Hoe komt het toch dat de mythe van rationeel vakmanschap, van ‘veel plannen = goed schrijven’ zo overheersend is. Hij zal toch niet waar zijn? Prozaschrijver Madox Ford heeft eens gezegd:

Het komt voor, heel vaak zelfs, dat ik iedere scène en ieder gesprek daarin dat voor mijn roman van belang is, tot in het kleinste detail plan, vóórdát ik me werkelijk aan het schrijven zet. Ik kan niet beginnen voordat ik helemaal vertrouwd ben met de ruimte waar zich mijn scène afspeelt. Ik moet de vorm van de ramen met mijn eigen ogen gezien hebben, weten hoe de deurknop werkelijk aanvoelt...¹⁴⁹

Het lijkt alsof vooral het schrijven van non-fictie voor die mythe verantwoordelijk is. Omdat in artikelen, nota's en sollicitatiebrieven de directe overdracht van informatie centraal staat, is daar een plannend schrijfproces op zijn plaats. Je moet immers vooraf weten wat je wilt gaan overbrengen. Toch merk je dat in columns, pamfletten of ingezonden brieven er al van meer sprake is dan van alleen informatieoverdracht, en dat het schrijfproces erbij gebaat is daar niet meer louter lineair te zijn.

Het denken blijkt meestal in de praktijk moeilijk van doen te scheiden. De tekstproductie zelf heeft dikwijls een conceptualiserende functie. Door te schrijven komt men op ideeën en is het derhalve onverstandig om leerling-schrijvers te dwingen een lineair schrijfproces te doorlopen.¹⁵⁰

Ook binnen het fictieschrijven zijn er echter hele genres waar het primaat van het lineaire schrijfproces vrijwel onaantastbaar is. Bijna elk *how to*-boek over scenarioschrijven werkt strak met veel planning vóór je uiteindelijk de tekst en de beelden gaat schrijven. Daar zie je ook dat het vele plannen parallel loopt met werken van grote naar kleine eenheden.

¹⁴⁹ Hij schreef het in zijn werk *Het was de nachtegaal*. De regels zijn geciteerd in Dorothea Brande, *Schriftsteller werden* (Autorenhaus Verlag, Berlin 2001 (New York 1934)), p. 108.

¹⁵⁰ Zie Daniël Janssen, 'Schrijven en schrijfprocessen', in *Schrijven aan beleidsnota's* (Groningen 1991). Merk op dat Janssen het hier niet eens heeft over creatief schrijven, maar over non-fictie.

Je hoort als scenarioschrijver volgens het boekje eigenlijk eerst een thema te hebben, van daaruit een premisse, dan een kernsynopsis, vervolgens een scenische synopsis, een *treatment*, en eigenlijk dan pas vul je beelden en woorden in.

Wanneer we in dit hoofdstuk manieren bespreken om te schrijven zonder planning, gaat het er niet om het nut van planning voor het schrijven aan te tasten, maar om de overwaardering ervan ter discussie te stellen. Een mythe houdt geen waanidee in, maar is een waarheid die overtrokken proporties heeft aangenomen. Schrijven zonder planning breidt het aantal schrijfstrategieën uit en maakt op die manier het schrijfproces flexibeler.

Dolly of avocado's bij de lunch was mijn eerste geheel zelf geschreven stuk. Het kwam voort uit mijn woede over een subsidieafwijzing van CRM om met het projecttheater een regie van Bernhard te doen. Ik heb toen in één nacht voor de reeds geëngageerde acteurs dit stuk geschreven. En dat lukte! Diezelfde methode van schrijven, een soort *écriture automatique*, heb ik vaker toegepast, bijvoorbeeld bij *The Rhinestone Queen* en *Eczeem*.¹⁵¹

¹⁵¹ Toneel- én scenario-schrijver Gerardjan Rijnders in: Carel Alphenaar e.a. (red.), *De goden van het theater; 22 Nederlandse en Vlaamse toneelschrijvers aan het woord*, (Harlekijn, Westbroek 1983), p. 124-125. 'Zijn taal, neergeschreven onder invloed van drank en andere stimulerende middelen, opent werelden waarin droom, hallucinerende ervaringen en angsten ongemerkt in elkaar overlopen.' Robert Steijn over Rijnders, 'Het vermogen van de Taal', in *De Gids*, theaternummer, jrg. 155 nr. 10-11, oktober-november 1992, p. 798.

¹⁵² Elbow, Peter, *Writing Without Teachers* (New York 1973), p. 14-15.

¹⁵³ Zie het schrijfprocesmodel in hoofdstuk 2.

¹⁵⁴ Het is onder andere te vinden in de boeken van Gabriele Rico en Cocky van Bokhoven, maar ook bij Nathalie Goldberg, *Writing Down the Bones; Freeing the writer within* (Boston/Londen 1986), vertaald met de o zo eigentijdse titel *Zen en de kunst van het creatief schrijven*.

De eerste techniek voor schrijven zonder planning is **achter elkaar door schrijven**. Je plant niet alleen weinig, maar je leest ook nauwelijks terug terwijl je aan het schrijven bent. Vaak wordt dit *freewriting* genoemd. Als kunstvorm heette het *écriture automatique* en werd het toegepast door de surrealisten in de jaren dertig van de vorige eeuw. Freewriting als schrijfmethode is ontwikkeld door Peter Elbow in zijn boek *Writing Without Teachers*:

This idea of writing is backwards. (...) Only at the end you will know what you want to say or the words you want to say it with. Writing is a way to end up thinking something you couldn't have started out thinking. (...) The real inefficiency is to beat your head against the brick wall of trying to say what you mean or trying to say it before you are ready.¹⁵²

Je houdt je hand in beweging, kijkt niet terug, gaat niet herschrijven of plannen en let niet op leesbaarheid of spelling. Doordat je daarmee je rationele controle verliest worden verschillende onderdelen uit het schrijfproces even uitgeschakeld.¹⁵³ Je oordeelt niet meer over je eigen tekst en je denkt niet aan de normen, voornemens of bedoelingen die je hebt of had. Hierdoor is er meer ruimte voor associaties, ritme en onverwachte beelden.

Freewriting wordt door veel docenten creatief schrijven¹⁵⁴ vaak alleen als een losmakende startoefening gebruikt, en dat is jammer. Doordat de

techniek hamert op het vrijmaken van de stroom van het schrijven en het uitschakelen van het oordeel, krijgt de oefening snel iets willekeurigs, waarbij de tekst er niet meer toe doet en alles wat er geschreven is goed is. Voor je het weet, streeft de oefening dan niet langer naar een betere tekst, maar dient hij een dubieus therapeutisch doel.

Studenten uit een beginnersklas barsten vaak in tranen uit als ze lezen wat ze hebben geschreven. Dat is goed. Ze huilen ook vaak als ze schrijven. Ik spoor ze aan door hun tranen heen te blijven lezen of schrijven, zodat ze er vaak aan de andere kant uit komen zonder meegesleurd te worden door hun gevoelens. Houd niet op als je moet huilen, dring tot de waarheid door. Dat is je taak.¹⁵⁵

Achter elkaar door schrijven kan veel directer en concreter gebruikt worden wanneer je de teksten die uit die werkwijze voortkomen wel degelijk als basis voor een uiteindelijke tekst gebruikt. Je kunt jezelf er allereerst in trainen om achteraf telkens de geschreven teksten door te lezen op zoek naar metaforen of beelden die je niet snel in alle rust en afweging zou bedenken. Vaak zijn het redelijk onlogische, rauwe, lijfelijke beelden. Je houdt die beelden en zinnen over en gooit de rest weg.

Nog belangrijker is te leren herkennen wanneer je deze schrijfmethode voor een specifiek deel van je tekst kunt inzetten. Wanneer je een kloppend verhaal in elkaar moet zetten, zal niemand ontkennen dat plannen bijzonder zinvol is. Maar beland je in dat verhaal bijvoorbeeld bij een scheldkanonnade van een van de personages, dan is het handig om die monoloog achter elkaar door te schrijven, zodat je het ritme en de stroom van de uitbarsting kunt voelen terwijl je schrijft. Later haal je dan de overtollige, saaie vloekwoorden weg en houd je de onverwachte beelden en metaforen van boosheid en gekanker over. Vervolgens kun je die geslaagde, rauwe, ritmische beelden uitbouwen door ze te variëren en te herhalen, zoals we dat in het vorige hoofdstuk hebben gedaan.¹⁵⁶ Het achter elkaar door schrijven is dan niet langer een losmaakoefening vooraf maar een gerichte schrijfstrategie die kan worden ingezet op het moment dat het nodig is. Het is heel goed mogelijk dat de volgende scheldkanonnade van Rijnders op die wijze tot stand is gekomen:

MOEDER

Godverdomme. Klerelijers. De likdoorns aan mijn ziel zijn jullie. Altijd moeten jullie storen. Ik sta op het punt eindelijk uit te spreken wat me van jongs af aan intens bezighoudt en ontkoombaar deprimeert. Mijn dodelijk cynisme. Al die flarden die in mijn brein ronddobberen op golven campari. Ik wilde ze verdichten tot parels van geconcentreerde waarheid. De essentiële vragen van

¹⁵⁵ Nathalie Goldberg, *Zen en de kunst van het creatief schrijven* (Becht, Haarlem 2000), p. 24.

¹⁵⁶ Het op die manier schrijven én herschrijven van een scheldkanonnade was jarenlang de door Pieter Vrijman gegeven selectieopdracht voor de schrijfopleiding aan de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht.

het leven. Ik wilde ze niet beantwoorden, maar wel scherpstellen: bestaat de tijd? Is de geschiedenis niet meer dan een hersenspinsel? Is de klassenstrijd een even grote mythe als de wedkamp tussen geest en materie? Is macht onontkoombaar? Is de maatschappij een even bittere noodzaak als ouderdom, haaruitval en rottende tanden? Deze verbale explosie vernielen jullie nog voor de lont ontstoken is. Etters. Van mij zullen jullie geen zinnig woord meer horen. Van jullie heb ik nooit iets verwacht. Krijg de kanker.

(Ze zakt uitgeput in haar stoel.)

Wat komen jullie eigenlijk doen?¹⁵⁷

Bij het achter elkaar door schrijven wordt niet alleen het plannen uitgeschakeld, maar vooral wordt het terugkijken naar wat je geschreven hebt opgeschort. Voor schrijvers die de neiging hebben te snel oordelend terug te kijken en dus een zin zes keer om te draaien zonder een stap verder te komen, is het een handige manier om überhaupt tot tekstproductie te komen.

Een volgende techniek om te schrijven zonder te plannen is het **beschrijven van een moment**. Waar plannend schrijven werkt van groot naar klein, start het recursieve schrijfproces vanuit kleinere eenheden. 'Het moment' is er daar een van. In het eerste hoofdstuk plaatste ik bij het bespreken van de gedachten van Foucault het moment tegenover de psychologie. Ik schreef daar:

In mijn werkwijze is de kern van de gebeurtenis het korte moment. Het moment van de klap, keuze, de omslag, de pointe, de dood; het moment dat precies aan te wijzen is en direct effect sorteert. Het moment is nadrukkelijk *niet* het voorbeeld van een groter geheel.

Als een personage sterft, kun je je afvragen waarom. Die vraag richt zich op de geschiedenis van het personage, maar niet op de gebeurtenis van dat moment. Daarvoor dien je niet te vragen 'waarom?' maar 'waarom nu?'. Waarom op dat moment, waarom op die plek? Dat verlegt de focus van de geschiedenis naar de gebeurtenis, van de psychologie naar het moment.

Het blijkt ingewikkelder dan je denkt om een willekeurig moment uit je leven helder te beschrijven. Meestal blijkt de feitelijke herinnering bezield te zijn door onze eigen conclusies en oordelen over die ervaringen:

¹⁵⁷ Gerardjan Rijnders, *Dolly of avocado's bij de lunch*, in: Gerardjan Rijnders, *Toneel* (IT&FB, Amsterdam 1992), p. 33.

When there is no psychological memory, the factual memory is very accurate – because the psychological memory is a disturbance. When you are very much psychologically disturbed, how can you remember accurately? It is impossible.¹⁵⁸

Dat is al het geval bij de keuze van een moment. Niet het hele geheugen is beschikbaar. Talloze momenten zijn al als het ware gewist, omdat ze als saai, irrelevant of niet spectaculair zijn beoordeeld. Het gevoel voor het moment hangt direct samen met zintuiglijke precisie. Daarom is het aan te raden bij het trainen van het schrijven van momenten ervaringen uit het kortetermijngeheugen te nemen, dus gebeurtenissen die maximaal een à twee dagen geleden hebben plaatsgevonden. Meestal bestaat er aan dergelijke momenten nog een zintuiglijke herinnering, terwijl aan herinneringen van langer geleden vaak een conclusie en een oordeel is vastgeplakt ten koste van de zintuiglijke indrukken.

Een conclusie over een ervaring is iets anders dan de reactie op een ervaring.¹⁵⁹

Het zintuiglijk, direct beschrijven van autobiografisch materiaal uit het kortetermijngeheugen als basis voor het schrijven is een bijzonder succesvolle methode gebleken om kinderen te laten schrijven en spreken. Hoe die teksten tot stand komen, hoe je ze samen met hen kunt verbeteren en herschrijven tot proza én tot poëzie is in vele uitgaves van de Taalvorming op nauwkeurige wijze vastgelegd.¹⁶⁰ Opmerkelijk genoeg blijkt deze methode ook ideaal te zijn in de training van literaire schrijvers.

Het leren inzoomen op een moment verlegt de aandacht van psychologie naar directe motivatie. Dat lijkt hetzelfde, maar er zit een wezenlijk verschil tussen. Wanneer Medea haar kinderen vermoordt, bedenken we haar psychologische beweegredenen in twee minuten (jaloezie om overspelige man), maar wanneer we inzoomen op het moment dat ze toesteeft, is de vraag 'Waarom nú en niet vijf minuten eerder of later?' veel urgenter. De directe motivatie komt vaak uit de irrationele rechterhersenhelft. De reden waarom Sophie in de film *Sophie's Choice* uiteindelijk kiest voor een van haar twee kinderen is een ridicul detail (ze ergert zich éven aan het gehuil van haar dochter en beslist op die grond plotseling dat kind op te offeren).

Een zintuiglijk heldere beschrijving van het moment leert de schrijver te tonen in plaats van te vertellen. Je beschrijft geen gevoelens, maar zintuiglijke ervaringen. De schrijver leert op die manier een complexe ervaring eerst te ontdoen van de psychologie en dan uit elkaar te halen in enkelvoudige zintuiglijke indrukken. De filosoof John Locke geeft aan dat wat wij via onze zintuigen waarnemen enkelvoudige indrukken zijn.

¹⁵⁸ Osho, *Creativity; Unleashing the Forces Within* (St. Martin's Griffin, New York 1999), p. 140.

¹⁵⁹ Prozaschrijfster Remke Veelen in haar interessante onderzoek *Space-schrijven; hoe je kunt schrijven zonder vooraf te plannen* (afstudeerscriptie BA-opleiding docentschap literaire vorming, schrijopleiding HKU, Utrecht 2001), p. 28. Ze geeft daar ook een eigen voorbeeld van een geschreven moment: 'Remke,' – William rent op mij af – 'ik heb een nieuwe jas.' Hij draait een rondje, terwijl hij zijn linkerhand voor zijn borst houdt. Zijn gezicht komt langzaam naar me toe. Ik zie dat hij even zijn hand voor zijn borst weghaalt. 'Kijk dan,' fluistert hij in mijn oor, 'een NafNaf-jas.' Hij lacht en houdt snel zijn hand weer voor zijn borst. 'Tegen niemand zeggen hoor, anders gaan ze het merkje eraf jatten.'

¹⁶⁰ Zie bijvoorbeeld de hoofdstukken van Frederice van Faassen en Karianne den Boer in: Aly Freije en Nirav Christophe (red.), *Er staat wat er staat; ideeën over schrijfdidactiek* (Stichting Lift/Hogeschool voor de Kunsten Utrecht/Amsterdam/Utrecht 1996), en Peter Dellens en Leo Lentz (red.), *Taaldrukken; verder dan zeggen en schrijven; een handboek* (Bekadidakt, Baarn). Een heldere beschrijving van deze methode is ook te vinden in Jeannine Boset, Evert Hogendoorn en Mariken Jansen, *Zonder bril kan ik niet zien; gedichten maken met verstandelijk gehandicapten* (De Stiel/AGO, Nijmegen/Diemen 1998).

Van een appel ervaren we de kleur, de geur en de smaak afzonderlijk. Maar wanneer we vaker een appel hebben gegeten, maken we daar één complexe ervaring van. Het is de kunst, én de training, om weer, net als kinderen die alles voor de eerste keer meemaken, enkelvoudige ervaringen op te doen en in het schrijven op die manier momenten weer te geven. Doordat je dan minder bezig bent met je oordeel over de situatie, ben je er ook minder mee bezig wat je wilt overbrengen en ga je vanzelf minder plannen. De tekst wordt daar over het algemeen helderder van. Het schrijven van een moment is ook een uitstekende training voor het schrijven van drama. Juist bij drama is het moment hier en nu het centrum van de spanning:

Maar het gaat er heel erg om dat het hier en nu moet gebeuren op het toneel. Dat het allemaal niet mag verwijzen naar iets wat ergens anders gebeurd is of zal gebeuren. Daarom denk ik ook dat het af luisteren van gesprekken zo interessant is – omdat het zich nú afspeelt. Het gaat er niet om of iemand iets heeft meegemaakt wat vreselijk is, wat je dan weet van dat personage, maar of er op dat moment iets uit komt dat vreselijk is. Heel simpel.¹⁶¹

Een aardige toepassing van het schrijven van een moment binnen drama is de zogeheten *uitloopscène*. Veel toneelstukken of films hebben vlak na de meest heftige en emotionele gebeurtenissen een uitloopscènnetje, waarin niet veel gebeurt maar de kijker nog even de emotie uit de vorige scène kan navoelen. De laatste scènes bij *Baantjer* – iedereen met een borrel om de tafel – of bij *Derrick* zijn daar eenvoudige, wat lullige voorbeelden van, maar het kunnen ook bijzonder aangrijpende scènes zijn, terwijl er toch voor de personages of het verhaal praktisch niets meer gebeurt.

Een schitterend voorbeeld is de slotscène uit *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* van Edward Albee. Een ouder echtpaar heeft, met een jong echtpaar als getuige, een nacht lang elkaar gekwetst, afgemaakt en het bloed onder de nagels vandaan gehaald. Alles is gezegd, alles is uitgesproken, alles is kapot. Het wordt licht, het jonge echtpaar verdwijnt en zij blijven over. En dan:

| | |
|--------|--------------------------------------|
| | (zachte stemmen, traag spel) |
| GEORGE | Jij nog iets, Martha? |
| MARTHA | (terwijl ze de andere kant op kijkt) |
| | Nee... niets. |
| GEORGE | Mm. |
| | (pauze) |
| | Tijd om naar bed te gaan. |

¹⁶¹ Toneelschrijfster en dichteres Judith Herzberg, in: Carel Alphenaar e.a. (red.), *De goden van het theater; 22 Nederlandse en Vlaamse toneelschrijvers aan het woord* (Harlekijn, Westbroek 1983), p. 76.

MARTHA Ja.
 GEORGE Ben je moe?
 MARTHA Ja.
 GEORGE Ik ook.
 MARTHA Ja.
 GEORGE Morgen zondag. De hele dag.
 MARTHA Ja.
(na lang zwijgen)
 Was dat nou nodig dat je...?
 GEORGE *(na pauze)*
 Ja.
 MARTHA Ja? Echt?
 GEORGE *(na pauze)*
 Ja.
 MARTHA Ik weet niet.
 GEORGE Het... werd tijd.
 MARTHA Ja?
 GEORGE Ja.
 MARTHA *(na pauze)*
 Ik heb het koud.
 GEORGE Het is erg laat.
 MARTHA Ja.
 GEORGE *(na lang zwijgen)*
 Het is beter zó.
 MARTHA *(na lang zwijgen)*
 Ik... eh... Ik weet het niet.
 GEORGE Ja, het is beter.
 MARTHA Ik weet het niet.
 GEORGE Ja. Toch wel.
 MARTHA Alleen... wij tweeën?
 GEORGE Ja.
 MARTHA Of zouden we misschien...
 GEORGE Nee, Martha.
 MARTHA Ik dacht... Nee.
 GEORGE Hoe voel je je nu?
 MARTHA Ik weet niet... Nee.
 GEORGE *(legt zijn hand op haar schouder; zij buigt haar hoofd achterover; dan zingt hij zachtjes)*
 'Wie is er bang voor Virginia Woolf, Virginia Woolf, Virginia Woolf, Wie is er bang voor Virginia Woolf, vroeg in de morgen?'
 MARTHA Ik wel George... Ik wel...
*(enige ogenblikken stilte; daarna valt het doek)*¹⁶²

¹⁶² Edward Albee, *Wie is bang voor Virginia Woolf?* (Publieks-theaterboek, Amsterdam 1981 (1962), vertaling: Gerard Reve), p. 173-175.

Hoe is het mogelijk dat een tekst met zoveel 'ja's' en zo weinig informatie zo'n ontroerend effect kan hebben? Wanneer je een uitloopmoment probeert te schrijven, beperk je je zoveel mogelijk tot korte opmerkingen over het hier en nu, over zintuiglijke waarnemingen (kou, slaap enzovoort). Hoe leger de teksten zijn – en met 'leeg' bedoel ik dat er zo min mogelijk problemen en conflicten worden benoemd – hoe emotioneler de scènes werken. Het is alsof ik als lezer of toeschouwer mijn gevoel geheel kwijt kan in die lege tekst.

We moeten alleen niet het schrijfproduct en schrijfproces verwarren. Je kunt heel goed een moment met veel zintuiglijke ervaringen beschrijven, terwijl je keurig van tevoren plant. Het steeds weer trainen van het schrijven van momenten om tot lichamelijke, zintuiglijke beelden te komen ontkracht echter langzaam maar zeker de mythen van genialiteit, wijsheid en originaliteit.

De laatste twee technieken om de rechterhersenhelft te trainen bij het schrijven richten zich direct op de zintuigen. Het gaat om muziek en beweging.

Eerst **schrijven en muziek**.

Wie ich meine Bücher schreibe: ich wurde sagen, es ist eine Frage des Rhythmus und hat viel mit Musik zu tun. Ja, was ich schreibe, kann man nur verstehen, wenn man sich klarmacht, da zuallererst die musikalische Komponente zählt und dann erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle. Wenn das erste einmal da ist, kann ich anfangen Dinge und Ereignisse zu beschreiben.¹⁶³

Friedrich Nietzsche bouwde zijn tragedietheorie op uit het feit dat de tragedie ooit uit muziek en gezang ontstaan is, en om die reden zo'n duidelijk dionysische, onbewuste, irrationele kant heeft.

Tallose schrijvers hebben aangegeven dat muzikaliteit in hun teksten van belang is, maar weinigen zijn er duidelijk over hoe ze dat aspect in hun schrijfproces proberen te bevorderen.¹⁶⁴

Heeft muziek invloed gehad op je schrijven?

PINTER

Ik weet niet hoe muziek mijn schrijven zou kunnen beïnvloeden. Wel zijn jazzmuziek en klassieke muziek erg belangrijk voor me. Ik voel in het schrijven wel een constant gevoel van muziek.¹⁶⁵

In het citaat aan het begin van dit hoofdstuk verbindt Don Duyns muzikaliteit van teksten met associatief en ritmisch schrijven. Hijzelf bereikt

¹⁶³ Thomas Bernhard in *Programmabuch Der Schein trägt*, (Schauspielhaus Bochum, nr. 52 1984), p. 106.

¹⁶⁴ In zijn boek *Schrijven van gedichten en verhalen* noemt dichter en toneelschrijver Cees van der Pluijm ook de belangrijkste elementen op waaruit volgens Aristoteles in zijn *Poetica* het drama – en volgens Van der Pluijm elk verhaal –, moet bestaan: plot, personages, taal, ruimte en tijd. Hij verzuimt daarbij te zeggen dat Aristoteles nog een element noemde, dat hij belangrijker vond dan alle andere: muziek. Cees van der Pluijm, *Schrijven van gedichten en verhalen* (Teleac, Hilversum 1998), p. 130.

¹⁶⁵ Geciteerd in: Kirsten Lyklama, *Verwoorden; een onderzoek naar het schrijfproces en de werking van theatertaal* (afstudeerscriptie BA-opleiding DDV, Arnhem 2002), p. 32.

dat door muziek op te zetten terwijl hij schrijft. Dit schrijven als reactie op muziek, en geïnspireerd op muziek, is een nuttige werkwijze en heeft meer concrete mogelijkheden in zich dan men denkt.

Vaak wordt de methode alleen gebruikt om in een bepaalde sfeer te komen. Iedereen kent waarschijnlijk wel de ervaring dat de toon van een brief die jij schrijft anders wordt wanneer je Chopin op hebt staan dan wanneer je Eminem op de achtergrond hoort. Muziek die alleen op de sfeer is gericht, blijft echter een vage inspiratiebron.¹⁶⁶ Dieptepunt op dit gebied is Dorothea Brande, die aanraadt muziek te gebruiken om in een slaapwandeldoestand te geraken, een 'artistiek coma', en zó je verhaal af te schrijven.¹⁶⁷

Je kunt ook schrijven terwijl je muziek hoort om per kleinste eenheid een ritme en adem in de tekst te waarborgen. Wanneer ik een vermoeden heb welke sfeer een bepaalde scène moet hebben die ik ga schrijven, zoek ik niet muziek die bij de emotie van de scène aansluit, maar zoek ik een ritme dat bij de sfeer past. De *minimal music* van Simeon ten Holt hielp me op die manier veel bij het schrijven van de monoloog *De koningin van Sheba*, waarin een vrouw in de kelder van een ingestort huis steeds haar laatste gedachten herhaalt en varieert, tot haar geest uiteindelijk uitdooft. Wanneer ik eerlijk ben, startte ik met de muziek, en vanuit het ritme kwamen de teksten en van daaruit het idee van een monotone, zich herhalende monoloog.

Wanneer je sfeer of ritme van de muziek wilt gebruiken tijdens het schrijven, is het raadzaam om voor niet-vocale muziek te kiezen. Teksten leiden je weer naar betekenis en daarmee naar de linkerhersenhelft, waardoor de muziek minder de rechterhelft kan stimuleren.

Er moet sowieso muziek op staan als ik schrijf, er moet ritme zijn.

Rachmaninov is het beste. Ik wil geen woorden horen. Van Radiohead krijg je maar rare teksten.¹⁶⁸

Een andere, vrij onbekende manier om muziek te gebruiken tijdens het schrijven is het overnemen van de structuur van de muziek. Je neemt bijvoorbeeld een muziekstuk met niet te veel instrumenten¹⁶⁹ en volgt in je schrijven precies de structuur van de muziek. Elk instrument beschouw je dan als een stem en elke noot als een woord. Al schrijvende probeer je dan de muziek te volgen. In de snelheid – je houdt de muziek nooit helemaal bij – ontstaan er ongewone beelden en vreemde overgangen. Op dat moment is er dus sprake van associatie en ongepland schrijven, maar wel binnen het strakke schema dat de muziek aangeeft. Ikzelf voel dan direct hoe het ritme van de muziek de woorden oproept en stuurt. Ik zit mee te deinen achter mijn toetsenbord, zoals de oude vrouw in *Rockaby* van Samuel Beckett, die in haar schommelstoel meewiegt met haar gedachten:

¹⁶⁶ Een voorbeeld hiervan is te vinden in het boek *Handboek voor het schrijven van gedichten* van Ankie Peypers en Kathinka van Dorp (Stichting IVIO, Lelystad 1996), p. 105. Je bent dan weer alleen maar aan het associëren en 'alles is goed'.

¹⁶⁷ Dorothea Brande, *Schrijftsteller werden* (Autoren Verlag, Berlijn 2001 (New York 1934)), p. 103.

¹⁶⁸ Don Duyns, 'Schrijven is een fysieke onderneming', in *De Theater NV*, jrg. 1, maart 2003, p. 18.

¹⁶⁹ Voor mijn schrijfstudenten aan de Hogeschool voor de Kunsten gebruik ik vaak jazzmuzikant Charles Mingus en ook wel de *Goldbergvariaties* van Bach, natuurlijk in de uitvoering van Glen Gould.

(Schommeling en stem gelijk op)

Tot eindelijk
de dag kwam
eindelijk kwam
einde van een lange dag
toen ze zei
tegen zichzelf
wie anders
tijd dat ze ermee ophield
tijd dat ze ermee ophield
met heen en weer te lopen
een en al oog
naar alle kanten
boven en beneden
voor een ander
een ander zoals zij
een ander schepsel zoals zij
een beetje hetzelfde
met heen en weer te lopen
een en al oog
naar alle kanten
boven en beneden
voor een ander
tot eindelijk...¹⁷⁰

Het is ook mogelijk op macroniveau de structuur van muziek als basis te nemen voor het schrijven. De ontwikkeling van een groter muziekstuk, bijvoorbeeld een opera, kan de basis vormen van de spanningsstructuur van je verhaal, ook al neem je de feitelijke plot en de personages niet over.¹⁷¹ Zo heb ik in mijn hoorspel *De meesterfluiters* (2003), over de gefingeerde ontmoeting van de twee veertienjarige jongens Adolf Hitler en Ludwig Wittgenstein, Wagners opera *Die Meistersinger von Nürnberg* als onderlegger gebruikt. Beide pubers konden deze opera op die leeftijd uit hun hoofd fluiten, en vanuit dat gegeven volgde ik met mijn hoorspel de structuur van de opera. Het voorspel van de opera is de basis van mijn eerste scène, en zo gaat het door. Bij het hoorspel is de muziek regelmatig als achtergrond bij de tekst te horen.

De methode van schrijven als reactie op muziek is daarmee ook een duidelijke voorbereiding op schrijven vóór muziek, dus het schrijven van liedteksten of libretti.

Jane Smiley once played her creative writing students the first movement of Mozart's C major quintet, and said when it was over: 'Now you know all

¹⁷⁰ Samuel Beckett, *Rockaby*, in *Raster*, nr. 38 (De Bezige Bij, Amsterdam 1986, vertaling Hans Tentije), p. 79. De tekst stamt uit 1980.

¹⁷¹ Daniela Moosmann analyseert in haar boek *De toneelschrijver als theatermaker* (IT&FB Amsterdam 2007, p. 128-136) uitgebreid hoe Gerardjan Rijnders de muziekstructuur van de opera *Orpheo ed Eurydice* van Gluck overnam voor zijn beroemde montagetooneelstuk *Ballet*.

there is to know about writing a story.' She wanted her students' work to reproduce the 'tension between the desire to linger over the beautiful harmonies between the instruments, the equivalent of words, and the longing for the music to go forward, the equivalent of the storyline.'¹⁷²

Tot slot van dit hoofdstuk ga ik nader in op **schrijven door middel van en als reactie op beweging**.

- Y.A. Wat is de zin van schrijven?
MARGUERITE DURAS Schrijven is zwijgen en spreken tegelijkertijd. Schrijven. Soms betekent het ook zingen.
- Y.A. Dansen?
MARGUERITE DURAS Dat is ook belangrijk. Het hoort óók bij een mens, dansen. Ik was dol op dansen.
- Y.A. Waarom?
MARGUERITE DURAS Dat weet ik nog niet.¹⁷³

Het overkomt ons allemaal wel eens: we zitten achter de computer en willen schrijven. We zoeken en woelen in onze hersenen, maar hoe meer we ons inspannen, hoe minder eruit komt. En dan opeens, tijdens het fietsen, tijdens het sporten, in de disco tijdens het dansen, is het er: hét idee, hét beeld, dé metafoor waarop we al urenlang zaten te wachten. Sybren Polet noemt dit het 'actieve niet-denken' of 'ernaast denken', oftewel: er even niet mee bezig zijn en daardoor het juiste idee krijgen.¹⁷⁴ Het is heel goed mogelijk dat de ideeën dan komen dóór het bewegen zelf. Zoals beeldend kunstenaar Joseph Beuss al zei: 'Ik denk met mijn knie.'

Het belang van dit, schijnbare of reëel indifferente, ritme is door de dichters zelf wel onderkend als hulpmiddel tot primair esthetische structurering, maar ook de lichaamsconditie – de mate van vitaliteit of juist van uitputting –, (...) is van invloed, zeker bij sensitieve geesten, die scheppende kunstenaars vaak zijn.¹⁷⁵

Het is van het grootste belang dat een schrijver begrijpt, dat het schrijven, net als spreken, ook een puur fysieke kant heeft. De filosoof Friedrich Nietzsche, die de meeste van zijn gedachten al wandelend verkreeg, dichtte in 1882 over zijn eigen schrijfproces:

Mit dem Füsse schreiben

Ich schreib nicht mit der Hand allein;
Der Fuss will stets mit Schreiber sein.

¹⁷² Jenny Newman, Edmund Cusick en Aileen La Tourette, *The Writer's Workbook* (Arnold Publishers, Londen 2000), p. 52.

¹⁷³ Marguerite Duras, *Dat is alles; het afscheid van een schrijfster* (Van Gennep, Amsterdam 1996 (1995)), p. 9.

¹⁷⁴ Sybren Polet, *De creatieve factor; kleine kritiek der creatieve (on)rede* (Querido, Amsterdam 1996 (1993)), p. 35-42.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 157.

¹⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *Gedichte*, Reclam Stuttgart 2005 (1964), pag. 61. De vertaling luidt ongeveer: Niet enkel met mijn hand schrijf ik teksten neer Mijn voet wil mee de schrijver zijn, telkens weer Hij loopt met mij, dapper vrij en fier Soms door het veld, soms door het papier

¹⁷⁷ In het dagblad *Trouw* van eind september 2000 werd Noor Dekker geïnterviewd, die taalles geeft aan Marokkaanse vrouwen. Zij doet dat door middel van bewegingslessen en ontspanningsoefeningen en noemt de lessen 'gespiede-taalles'.

¹⁷⁸ Zie Daniela Moosmann, 'Ik denk sowieso met mijn knie' (interne publicatie schrijfopleiding HKU). De poging om woorden werkelijk uit het lichaam te laten komen en ze ermee samen te laten vallen doen me ook denken aan Antonin Artaud, die op zijn kamer in de psychiatrische inrichting bij elk woord dat hij uitsprak een bijl in een blok hout kliefde, om in godsnaam maar te voelen wat hij zei.

¹⁷⁹ Zie Daniela Moosmann, 'Ik denk sowieso met mijn knie' (interne publicatie schrijfopleiding HKU), p. 4.

¹⁸⁰ Dramaschrijfster en regisseuse Anouk Saleming onderzocht alleen en samen met haar theatergroep Komma4 hoe men specifiek teksten schrijft voor bewegingstheater. Op grond van haar bestudering van schrijvers als Arne Sierens, Jan Fabre en Peter Verhelst noemt ze stijleigenschappen die parallel lijken te lopen aan de hier beschreven werkwijze. Zie onder anderen Anouk Saleming, *Op onzichtbare voeten beginnen met weggaan; een onderzoek naar het schrijven van teksten voor bewegingstheater* (afstudeerscriptie BA-opleiding Writing for Performance HKU, Utrecht 2003).

Fest, frei und tapfer läuft er mir
Bald durch das Feld, bald durchs Papier.¹⁷⁶

Schrijfster Daniela Moosmann heeft voor de schrijfopleiding in Utrecht een methode ontwikkeld waarbij beweging bewust als start gebruikt wordt bij het schrijven. Deze werkwijze gaat veel verder dan de ontspannende lichaamsoefeningen vooraf aan het schrijven, die in veel schrijfboeken worden gepropageerd.¹⁷⁷

De schrijfstudenten werken in paren. Een ervan beweegt enige tijd met gesloten ogen door de ruimte. Uitschakeling van het in deze tijd zo dominante kijkzintuig stimuleert de concentratie op de andere zintuigen van het lichaam. De beweger spreekt tijdens het bewegen elk beeld uit dat in hem of haar opkomt. De tweede persoon, die ook zorgt dat de beweger nergens tegenaan loopt, noteert alles wat de beweger zegt. Vaak wordt ook met klank gewerkt. De bewegers produceren dan klanken en letters zonder acht te slaan op hun betekenis. Al bewegend improviseren zij op die klanken, maken er eerst onzinwoorden van, en daarna bestaande woorden en zinnen.¹⁷⁸

De methode besteedt ook aandacht aan het schrijven als reactie op het zien van mensen die bewegen. De studenten leren dan een voortdurend bewegend lichaam te beschrijven. Omdat het object steeds verandert, moet je snelle beslissingen nemen en zonder na te denken schakelen van momentopname naar momentopname.

Ik vraag de getuigen meestal niet om het concrete lichaam in het hier en nu te beschrijven, maar de mens achter de beweging te zoeken, de plek achter het bewegingslokaal en de omgeving achter de school. Het gaat in feite eerder om de interpretatie van het lichaam en de beweging (...)¹⁷⁹

Zoals schrijven op muziek een voorbereiding kan zijn op schrijven van muziektheater, zo kan schrijven als reactie op beweging een training zijn voor schrijven voor dans en bewegingstheater.

Meer en meer ontstaan er in het theater interdisciplinaire projecten, waarin niet tekst een basis is voor een personage, maar dans en tekst autonoom naast elkaar staan. Zo schreef romanschrijver Arthur Japin een tekst voor een dansvoorstelling en werkte toneelschrijver Rob de Graaf nauw samen met danseres Karin Post.¹⁸⁰

Na al deze methodes om de rechterhersenhelft te stimuleren en daarmee het schrijven zonder planning, is het goed nogmaals product en proces uit elkaar te halen. Schrijven zonder planning zet je vaak bewust in wanneer je vastzit in je schrijfproces, doordat dat te voorspelbaar of te logisch dreigt te worden. Op die manier kom je tot teksten, die je

vervolgens bewerkt en herschrijft. Ik wil echter niet suggereren dat er op deze wijze ogenblikkelijk betere teksten uit rollen dan teksten die vanuit planning geschreven worden.

Bij veel schrijvers vindt naar eigen zeggen een groot deel van het schrijven zonder planning plaats. Pinter zegt dat hij puur 'instinctief' werkt; toneelschrijver Peer Wittenbols noemt het 'van associatie naar structuur, van taal naar personage en verhaal'.¹⁸¹

Dit schrijven kenmerkt zich, zoals we ook in de eerste hoofdstukken zagen, vaak door een reactie. Daar waar de linkerhersenhelft reflecteert, leeft de rechterhersenhelft van de reactie, de respons. Het gaat meestal om een reactie op de zintuigen: een reactie op beeld, op geluid, op muziek, op klanken, op ritme, op beweging. Die reactie is tegenwoordig ook meer en meer in de producten zelf terug te vinden. De jeugdboekschrijver reageert op de illustraties, de librettist op de muziek, de toneelschrijver op de improvisaties van de acteurs.¹⁸²

Schrijven is als een gesprek. Het is niet alleen reagerend, maar ook lichamelijk en zintuiglijk. Je spreekt met handen en voeten.

Heeft de tekst toch zeer direct een lichaam te verbergen onder die huid van bedrukt papier? Als we die onzinnige gedachte zelfs maar een kans willen geven, moeten we ons tegelijk afvragen van wie dit lichaam is: van het personage, van wie we ons een voorstelling maken in ons hoofd? Of breekt het lichaam van de schrijver door de stijl heen, en raken we dat op een bepaalde, strelende manier voortdurend een beetje aan?¹⁸³

¹⁸¹ Kirsten Lyklama, *Verwoorden; Een onderzoek naar het schrijfproces en de werking van theatertaal* (afstudeerscriptie BA-opleiding DDV, Arnhem 2002), p. 42.

¹⁸² Peter Elbow gebruikt de metafoer 'schrijven = koken' om dit reagerende schrijven op alle niveaus (metaforen, woorden, ideeën, mensen) duidelijk te maken. Bij zijn beschrijving blijft het helaas een nogal zweverig psychologisch proces. Peter Elbow, *Writing Without Teachers* (Oxford University Press, New York 1973), hoofdstuk 4, p. 48-56.

Paul Castagno noemt het reagerende schrijven 'dialogistisch'. Hij toont het fenomeen met name aan in toneelteksten zelf en minder in het schrijfproces. Paul C. Castagno, *New Playwriting Strategies; a Language-Based Approach to Playwriting* (Routledge, New York 2001), p. 1-14.

¹⁸³ Stefan Hertmans, *Het putje van Milete; essays* (Meulenhoff, Amsterdam 2002), p. 389.

6

Veelschrijverij

Stemmen in je hoofd
als basis van monologen

Het besef dat je niets anders dan fragmenten bent, dat korte en lange en langste tijden alleen maar fragmenten zijn, dat steden en landen alleen maar fragmenten zijn... en de aarde een fragment... dat de hele ontwikkeling een fragment is... dat de volmaaktheid niet bestaat... dat fragmenten ontstonden en ontstaan... geen weg, alleen bestemmingen... dat het einde zonder besef is... dat dan niets zonder jou en uiteindelijk niets is...¹⁸⁴

De mythen van het schrijverschap hebben alles te maken met het mensbeeld en het wereldbeeld van de groep waarbinnen die mythen kunnen ontstaan. Aan een van de belangrijkste mythen, die van wijsheid en diepzinnigheid, ligt een westerse opvatting over mensen ten grondslag. Dat mensbeeld heeft niet alleen een grote invloed op hoe we vinden dat een schrijver zou moeten zijn, maar ook op hoe we personages in verhalen en drama neerzetten.

In de afgelopen drieduizend jaar is het mensbeeld steeds minder gedifferentieerd geworden. Van het veelvoudige mensbeeld in het oude India is een ontwikkeling zichtbaar via de drie- of vierledige mens in de klassieke Griekse oudheid en de tweedeling van lichaam en ziel in het christendom, naar een beeld van de laatste tweehonderd jaar dat de mens beschouwt als een psychofysische eenheid.¹⁸⁵

We kijken naar mensen, en dus ook naar personages, alsof ze eigenlijk maar uit twee kanten bestaan: binnen en buiten. Vaak is de buitenkant dan het bewuste (de geest) en de binnenkant (het lichaam) het onbewuste, het driftmatige. Mede onder invloed van de psychoanalyse is daaruit een zoektocht naar echtheid ontstaan: de buitenkant is oppervlakking

¹⁸⁴ Thomas Bernhard, *Amras*, uit: *Die Erzählungen* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971), p. 63.

¹⁸⁵ Schrijfster Andreas Burnier, aan wie ik dit historisch overzicht ontleen, noemt deze laatste visie een 'materialistische monistische'. C.I. Dessaur, *De droom der rede; het mensbeeld in de sociale wetenschappen* (Den Haag 1982), p. 9.

en ergens binnenin zit de nog onbewuste werkelijke persoon. We komen die tweedeling voortdurend tegen in de taal: stille waters, diepe gronden; ruwe bolster, blanke pit; grote mond, klein hartje; Dr. Jekyll en Mr. Hyde. Of, zoals toneelschrijver Ödön von Horváth eens zei: 'Ik ben eigenlijk heel anders, maar ik kom er zo zelden aan toe.'

In talloze romans, toneelstukken en films vertaalt dat mensbeeld zich in een groot geloof in ontwikkeling, een zoeken en vinden van de kern, weg van de oppervlakte naar de eigenheid en de diepte. Een personage wil iets, ondervindt weerstanden en merkt dat wat hij wilde redelijk oppervlakkig was. Hij leert met veel vallen en enig opstaan wat werkelijk belangrijk is, ontdekt dat hij dáármee de weerstand kan overwinnen – en ja hoor: hij verslaat de vijand en krijgt het meisje op de koop toe. Deze elementen lijken praktisch onafhankelijk te zijn van het genre. Ze gelden evengoed voor een doorsnee-thriller als voor een komedie of een opera. We zien dit dualistische mensbeeld van schijnoppervlakte en ware diepte weerspiegeld in een gangbare verhaalstructuur van onthulling en ontwikkeling en een kunstopvatting die diepte en meerlagigheid predikt. Binnen het theater is de structuur van het 'exploderend verleden' een mooi voorbeeld. Dit principe, dat vooral is ontwikkeld door de toneelschrijver Ibsen, toont hoe in het verhaal het onbewuste, verdrongen verleden van een personage zich meer en meer door het leven van alledag naar de oppervlakte wroet en onontkoombaar uitbarst. In veel Hollywoodfilms is die structuur te herkennen.¹⁸⁶

Voor het schrijven heeft dit mensbeeld geleid tot een sterk psychologiserende benadering van personages. Een personage wordt dan snel een rekensom, waarbij de oppervlaktelaag verklaarbaar is uit de diepte. Hoe vaak eindigt een verhaal over een moordenaar niet met een verklaring van zijn gedrag uit zijn jeugd? Als we vernemen dat hij in zijn vroege jaren misbruikt, vernederd en geslagen is, dan denken we zijn diepte te begrijpen, en daarmee zijn we gerustgesteld. De Engelse schrijver E.M. Forster noemde zo'n diep personage een *round character* en zette het tegenover een *flat character*.¹⁸⁷

In het schrijfproces leidt deze opvatting over het personage tot strakke planning, waar elk onderdeel van het personage vooraf vanuit oorzaak en gevolg verklaard dient te kunnen worden. De schrijver stelt zichzelf loodzware macro-opdrachten en is dan vaak niet meer in staat dit 'bouwwerk' koffie te laten bestellen of een deur door te laten gaan. Zie tot welk een gesel dat bij beginnersoefeningen leidt:

¹⁸⁶ Denk bijvoorbeeld aan *Ordinary People* in de regie van Robert Redford.

¹⁸⁷ Zie onder andere Bert Jansen & Pim Wiersinga, *Het prozaboek* (Meulenhoff/Stichting Schrijven, Amsterdam 2000), p. 182; en Will van Sebille, *De muze zit aan; werkboek voor schrijfgroepen* (Stichting Schrijven, Amsterdam 1997), p. 45. Forster zelf heeft de begrippen geïntroduceerd in zijn boek *Aspects of the Novel* (Londen 1927).

OEFENING

1. Schrijf een kort verhaal.
2. Bedenk wat voor figuur je hoofdpersonage wordt.
3. Schrijf zijn/haar biografie, dus vanaf de geboorte tot nu (welk moment dit 'nu' dan ook is).
4. Schrijf nu het verhaal waarin dat personage zich voor de omstanders anders ontpopt dan het er aanvankelijk uitzag.¹⁸⁸

In de laatste veertig jaar lijkt het hierboven beschreven mensbeeld langzaam te veranderen. Er komt een besef dat het dualistische mensbeeld niet de enige waarheid is, maar ook slechts een aanname. Het zóu een misvatting kunnen zijn dat elke handeling en gedachte van de mens een diepere oorzaak heeft, dat hij een kern bezit en dat die kern zich kan ontwikkelen. Ook in de kunst, die zo vaak op de zaken vooruitloopt, is die verandering duidelijk waar te nemen. Dat heeft zich in fases voltrokken. Eerst zagen we in klassiek, traditioneel vertelde verhalen thema's opkomen die het logische, samenhangende van personages aan de orde stellen. In Hollywoodfilms zag je dan personages waarbij delen van de persoonlijkheid verdwenen of verminkt zijn, zoals *Awakenings* of *Rain Man*. Talloze boeken en toneelstukken handelden plotseling over personages met alzheimer of MPS.

Daarna veranderde ook het soort teksten, de structuur van de personages en de opbouw van het verhaal. Literaire stromingen, zoals Generation X, gaven personages te zien die zich niet ontwikkelen of wier gedrag nauwelijks gemotiveerd wordt. In het postmodernisme werden de eenheid en de samenhang van het personage definitief afgebroken, niet omdat dat zo'n leuk spel is, maar omdat de kunstenaars zichzelf in het oude mensbeeld niet meer herkenden. Nu, in de derde fase wordt ook het schrijfproces zelf beïnvloed door het veranderende mensbeeld. In dit hoofdstuk wil ik onderzoeken hoe dat nieuwe mensbeeld eruitziet en wat voor gevolgen dat voor het schrijven van teksten en personages heeft. Ik geef daar concrete aanwijzingen voor, om op die manier de mythe van diepzinnigheid en wijsheid te ontcrachten.

Wanneer je bij voorbaat te veel vasthoudt aan de klassieke opbouw ga je voorbij aan de grilligheid van het schrijfproces. Wonderlijke, fascinerende scripts kennen een veel minder logische ontstaansgeschiedenis.¹⁸⁹

Het belangrijkste kenmerk in de veranderde vorm zowel van het verhaal als van het personage is een minder lineaire ontwikkeling. Dat uit zich in een meer fragmentarische, bijna 'zappende' opbouw. In de verhalen zie je niet alleen een meer verbrokkelde structuur, maar ook steeds meer stijlen en genres door elkaar heen. Een voorbeeld is de prachtige film

¹⁸⁸ Will van Sebille, *De muze zit aan; werkboek voor schrijfgroepen* (Stichting Schrijven, Amsterdam 1997), p. 46.

¹⁸⁹ Mieke Bouma, *Dramaschrijven* (Losbladig handboek Amateurtheater, Augustus 1996), C5000 1-35, p. 3.

Lola rennt, die driemaal achter elkaar dezelfde twintig minuten uit het leven van Lola beschrijft, waarin steeds kleine veranderingen grote gevolgen hebben. In *The Blair Witch Project* lopen de fictie en documentaire door elkaar heen.

In het theater is de dynamiek van de verschillende perspectieven nog verder doorgevoerd. Bij *Count your Blessings* van Gerardjan Rijnders zag het publiek negen hotelkamers. In alle kamers gebeurde van alles en het publiek zapte zichzelf door de avond heen. In veel voorstellingen worden losse tekstfragmenten afgewisseld door projecties en muziek, en is van zich ontwikkelende personages geen sprake meer. Zowel de tekst als het personage wordt, om met schrijver Paul Castagno te spreken, 'meerstemmig'.¹⁹⁰

Met dit veranderde mensbeeld lijkt het personage én het schrijven steeds meer monologisch van karakter te worden. Het hedendaagse schrijven betreedt mijns inziens het tijdperk van de monoloog. Dat komt niet omdat er in proza en drama veel meer monologen worden geschreven, opgevoerd en uitgegeven – hoewel dat wel opvallend is. Ook theatermonologen worden plotseling weer als literatuur beschouwd. De vijf monologen in het goedverkopende *De sprong* van Anna Enquist en het succesvolle *Jasser* van Abdelkader Benali zijn daar voorbeelden van.

De opkomst van het monologisch schrijven heeft volgens mij ook te maken met onze veranderende ideeën van het personage:

'Alle führten nur noch Selbstgespräche,' sagte der Fürst, 'wir sind in einem Zeitalter der Selbstgespräche. Die Kunst der Selbstgespräche ist auch eine viel höhere Kunst als die Kunst des Gesprächs,' sagte er. 'Aber Selbstgespräche sind genauso sinnlos wie Gespräche,' sagte der Fürst, 'wenn auch viel weniger sinnlos.'¹⁹¹

Vroeger was het duidelijk: het ging om een conflict tussen een mens en zijn omgeving, een conflict tussen de mens en zijn noodlot. De dramatiek zat 'm voornamelijk in de dialoog. We zagen in de twintigste eeuw een geleidelijke verschuiving naar drama waarbij het gaat om conflicten in de mens. Tussenmenselijkheid verschuift naar intermenselijkheid, waarbij de klassieke dialoog dan ook steeds minder geschikt werd. De mensen praten wel met elkaar en maken van alles mee, maar zijn toch vooral bezig met hun innerlijke problemen en conflicten. In het hedendaagse theater zet deze ontwikkeling zich nog verder voort: we zien personages verschijnen die monologiseren, langs elkaar heen praten, met zichzelf praten of zichzelf kwijt zijn. En wat nog belangrijk is: wij herkennen ons daarin.

¹⁹⁰ Castagno spreekt van een multivocal personage en een polyvocal tekst in Paul C. Castagno, *New Playwriting Strategies; a Language-Based Approach to Playwriting* (Routledge, New York 2001), p. 17.

¹⁹¹ Thomas Bernhard, *Verstörung* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974 (1967)), p. 38.

Proza is in de vorm van een verteller al vaak in feite een monoloog. We zien de levendigheid van de directe rede van de verteller vaak in het springen van de ene verhaallijn of anekdote naar de andere. Zie hoe Dave Eggers ons als verteller in zijn krankzinnige boek *Een hartverscheurend verhaal van duizelingwekkende genialiteit* meesleept van vertelling naar parodie, van ironie naar kitsch. Eggers spreekt ons in het colofon al aan, waar hij uitgebreid vertelt wie hij is. Daarna schrijft hij 'richtlijnen en suggesties' om van zijn boek te genieten, om vervolgens pagina's lang passages te noteren die uiteindelijk níet in het boek zijn terechtgekomen.¹⁹²

De monoloog is binnen proza al langer een gewild voorbeeld van levende, directe taal, met als hoogtepunt misschien wel de monoloog van Molly Bloom in James Joyce' *Ulysses*, een monologue intérieur die met zijn associaties en gedachtesprongen *stream of consciousness* wordt genoemd. Ook in proza wordt de monoloog steeds meer gebruikt om een versnipperd en verknipt personage te bouwen, dat niet langer een mooie eenheid van oorzaak en gevolg is, zoals in *Een soort Engeland* van Robert Anker.

De hedendaagse mens voert nauwelijks nog dialogen. Wij praten in onszelf, ook als we een gesprek met een ander hebben. Ik vraag mijn leerlingen al jaren een dialoog te schrijven van mensen die langs elkaar heen praten. Iedereen kent de uitdrukking én de ervaring. De scène van Koot en Bie waarin ieder na de zomer zijn eigen vakantieverhaal afdraait terwijl de schijn van een gesprek wordt opgehouden, is zeer herkenbaar. Langs elkaar heen praten veroorzaakt een dramatische spanning. Doordat de een niet reageert op wat de ander zegt, suggereert het uitstel van de reactie subtekst en daarmee dubbelheid, en dus dramatische spanning. In de hedendaagse monoloog wordt die dubbelheid nog aan alle kanten uitgebreid. Voor we overgaan tot een beschrijving van schrijftechnieken, is het van belang te herhalen dat je bij het creëren van hedendaagse personages werkt van taal naar personages en van klein naar groot. Zolang je, zoals Ger Beukenkamp,¹⁹³ blijft volhouden dat een dialoog altijd het resultaat van situatie en personage moet zijn, zul je snel geneigd zijn éérst een personage te creëren en zal dat door zijn constructie beantwoorden aan het traditionele mensbeeld van een round character.

¹⁹² Dave Eggers, *Een hartverscheurend verhaal van duizelingwekkende genialiteit* (Vassallucci, Amsterdam 2000).

¹⁹³ Ger Beukenkamp, *De verborgen schrijver; Schrijven voor toneel, film en televisie* (IT&FB, Amsterdam 2003), p. 126-127.

¹⁹⁴ Zie bijvoorbeeld Inez van Eijk en Egbert Warries, *Eekhoortje op lange weg; over het schrijven van verhalen en ander proza* (Contact, Amsterdam/Antwerpen 1999), p. 191.

Veel boeken over het schrijven van proza en drama noemen de 'associatiemonoloog' als een belangrijke schrijftechniek bij monologen. De manier waarop de flarden van gedachten en gevoelens zich daarbij afwisselen wordt mij echter veel te willekeurig gepresenteerd.¹⁹⁴ Je krijgt geen idee hoe je zo iets moet schrijven, want alles is goed – het zijn toch losse associaties? Monologen zitten mijns inziens veel strakker en preciezer in

elkaar en hebben een duidelijk aan te wijzen spanning en dramatiek. In hoofdstuk 4 kwam al kort de monoloog aan de orde waarin Hamlet tijdens het praten opeens een andere gedachte kreeg: 'Ay, there's rub.' Ik schreef dat het leek alsof er een andere persoon in Hamlet naar zijn woorden luistert en plotseling een reactie geeft. Dat is in feite de belangrijkste techniek die in de hedendaagse monoloog gehanteerd wordt: het personage schakelt in zichzelf tussen verschillende stemmen. Door die schakeling kan de tekst als een associatiestroom werken, zonder dat ze willekeurig overkomt.

Ik noem dit het schakelen tussen bewustzijnsniveaus.

Er bestaan talloze niveaus, maar stel dat je drie voor de hand liggende neemt: je verhaal, je reflectie op jezelf en je directe zintuiglijke ervaringen hier en nu. Je herkent het misschien wel dat je een verhaal aan het vertellen bent en opeens om koffie vraagt of hardop twijfelt of het wel zo'n interessant verhaal is. Schakelen tussen die niveaus is de basisstructuur van de monoloog. Een voorbeeld uit de film *Shine*:

Sorry, sorry, sorry, mate, I'm the problem. And wet! But it's not an ideal world. Is it an ideal world? We just have to make the most of it, I mean, this is the way we find it isn't it, yeah-yeahyeah! But it's more ideal than it was, I mean, you know, we're privileged, we're privileged, we're privileged, aren't we, because not long ago, people would be burned to a steak wouldn't they...¹⁹⁵

David, de hoofdpersoon, vertelt in de regen dat hij het probleem is, en... nat. Hij schakelt binnen één zin over van zijn verhaal naar zijn zintuiglijke ervaring op dat moment.

Een ander voorbeeld. Valt je iets op wanneer je het volgende verhaal hoort?

Gisteravond – ik was alleen thuis, ik lag al in bed – hoorde ik plotseling beneden de deur opengaan. Zware stappen klonken op de trap. Ik zag onder mijn slaapkamerdeur het licht van de gang en de schaduw van twee voeten. En dan gaat de deur open, een man komt binnen, hij pakt me vast en gooit me op het bed.

Op het moment dat de deur opengaat, verandert de verteller/spreker van verleden tijd naar tegenwoordige tijd. Hij schakelt daarmee van bewustzijnsniveau. In de verleden tijd had hij nog afstand genoeg om over zijn ervaring te vertellen. In de tegenwoordige tijd zit hij weer midden in de ervaring.

Schakelen tussen bewustzijnsniveaus gaat als je de tekst hardop leest, vaak gepaard met een verandering van kijkrichting. De docent die zijn

¹⁹⁵ *Shine*, een screenplay van Jan Sardi (Grove Press, New York 1997), p. 4.

verhaal tot zijn leerlingen richt, kijkt even weg wanneer hij reflecteert: 'Ik weet niet of jullie dit wel interessant vinden.'

In het theater is dat moment van verandering van kijkrichting een spelmoment, aangezien daar voor de acteur een dramatische spanning ontstaat. Grofweg zijn er vier kijkrichtingen: kijken naar het publiek, in jezelf kijken, naar de ander kijken, en zonder richting de ruimte in kijken.

De momenten van schakeling in een monoloog zijn de momenten waarop de spanning gecreëerd wordt. Stel, een personage doet aangifte op het politiebureau:

Nou, toen lag ik dus in bed en ik hoorde die man de trap op komen. Hij komt de trap op, dat hoor ik en... hebt u misschien een glaasje water?

Het personage verandert van kijkrichting als ze opeens om water vraagt. Kijkt ze ineens op en spreekt ze de agent direct aan? De schakeling van de bekentenis naar het glaasje water roept spanning op. Waarom heeft ze ineens dorst? Waarom gaat ze niet door? Is het verhaal te pijnlijk?

Een schitterend voorbeeld van een schakelmonoloog komt uit *Een soort Engeland* van Robert Anker. Een Nederlandse acteur probeert in een artistencafé indruk te maken op een veel jongere Belgische collega.

Heer ober, doe mij een bier, en ook nog een Spa rood. Zo Lena, wanneer gaan we trouwen? Op wanneer de trouwdag? Giechel maar, ik méén het. *(gebaart naar de Pakistaanse rozenverkoper)* Ja, hier beste man. Hoeveel? Vijf gulden. Voilà. Brian betaalt. *(brengt roos met twee handen in de richting van Lena)* Al de eerste seconde zag ik de bloesem van je ziel, je roos geurde in zijn hof. *(ineens mompelend)* Ik heb nog nooit zulke ogen gezien, ik kan het toch niet helpen dat ik hopeloos verliefd op je ben? *(weer gewoon)* Nee, jij niet op mij, maar dat kómt nog wel, geduld. How poor are they that have no patience. Ik was nog bij mijn dochter. Ze is vanochtend, of wanneer was het, in elkaar getimmerd door ene Tarik. Wilde haar vermoorden, de politie heeft haar net op tijd ontzet. Het is afschuwelijk allemaal, afschuwelijk. Ja, dat zeg ik: afschuwelijk. Ik moet haar redden, maar hoe? Morgen breng ik haar naar de Jelinek. En weet je wat ik ook nog dacht? Die arme moeder van haar, die móét natuurlijk gebukt gaan onder een schuldgevoel... *(geheven handen)* wat heb ik verkéérd gedaan... voel je wel? Enfin. Verder ben ik met Brian op stap geweest. Erg leerzaam, moet ik zeggen. Brian ken je niet. Brian werkt bij de gemeente, of zo, en wil mijn boot weg laten slepen. Ik ben illegaal, de spijker op zijn kop. Ja schat, ik woon op een boot, in de Prinsengracht. Wist je dat niet? Niemand weet het. Ik woon al mijn hele leven nergens, weet je dát wel? Maar dan móét je mijn boot zien. *(staat op, neemt haar bij de hand.)*

Kom, we gaan. Op naar de Aak Zonder Naam – ja, hoe vind je 'm, géés-tig, niet? – en misschien kunnen we daarna een kleinigheidje eten. Nee, niet?¹⁹⁶

Wanneer we het schakelen van meerdere stemmen als uitgangspunt nemen van een hedendaagse monoloog, kunnen we manieren bekijken hoe je die schakeling tot stand brengt. Merk daarbij op dat elke bewust-zijnslaag even 'waar' is. Er is niet een tegenstelling van oppervlakte en diepte, maar van meerdere stemmen naast elkaar.

Je kunt bij het schrijven van een schakelmonoloog van de taal uitgaan en niet van het personage. Taal maakt een personage uniek. Nooit denken: hoe praten politieagenten? Maar altijd: hoe praat deze mens in deze situatie, hier en nu? Je balanceert daarbij altijd op de scheidslijn tussen voorspelbaarheid en onvoorspelbare eigenheid. Dat is de paradox: je wilt herkennen en tegelijkertijd niet herkennen. Het personage moet geloofwaardig zijn, en toch uniek. In deze paradox helpt het wanneer je niet denkt dat een personage geloofwaardig moet zijn ten opzichte van iets of iemand in de werkelijkheid (praat deze mens wel als een politieagent?), maar geloofwaardig in zichzelf (geloof ik dat de mens die net deze zin zei nu dat zegt en straks weer dat?). Externe geloofwaardigheid is onzin. Interne geloofwaardigheid niet.

In *A Hard Day's Night*, een theatermonoloog van Rob de Graaf, wordt de homofobe ideeënwereld van een skinhead als volgt onder woorden gebracht:

Wat ben jij nou voor jongen?
 een jongen met een te mooi gezicht
 te mooi
 je bent geen jongen
 een vrouw ben je ook niet
 je bent een soort afwijking
 iets dat er niet zou moeten zijn
 vooral dat gezicht is verkeerd
 dat zachte, met die ogen en die mond
 te lange wimpers
 te welgevormde lippen
 dat hoort niet zo te zijn
 daar moet iets aan worden toegevoegd
 zwart moet het worden
 jouw vlees wordt zwart vlees
 verkoold vlees
 zie je het voor je?
 het vuur dat alles opslokt
 het vuur dat alles schoonmaakt
 het vuur strijkt met warme liefde langs dat gezicht van

¹⁹⁶ Robert Anker, *Een soort Engeland* (Querido, Amsterdam 2002), p. 158.

jou
 het raakt aan je haren
 het verschroeit ze
 en dan je huid
 die barst en wordt zwart
 in het vuur
 eindelijk
 eindelijk ben je zoals ik je hebben wil¹⁹⁷

Zulke woorden zal een skinhead niet snel kiezen, maar het ritme en de beelden van de zinnen horen bij elkaar, waardoor het personage toch volledig geloofwaardig wordt. Een skinhead praat zo niet, maar déze skinhead wel, en ik geloof hem.

Voor een schakelmonoloog is het raadzaam te starten met enkele basisteksten. Je kunt bijvoorbeeld muziek beluisteren met één instrument en dan proberen terwijl je luistert elke toon te vervangen door een woord. Vervolgens lees je de tekst over en vraag je je af hoe de persoon die dit allemaal zegt eruitziet. Is het een man, een vrouw? Van welke leeftijd? Je stelt jezelf dan een vraag die kenmerkend is voor deze manier van werken van taal naar personage: 'Wie spreekt er hier?'

Het belangrijkste is dat ik op basis van de eerste ideeën begin te associëren. Zoveel mogelijk schrijven. Structureren en kijken; wie zegt dit? Wat hebben de personages met elkaar?¹⁹⁸

Wanneer je op die manier een grof idee hebt gekregen van een mogelijk personage (enkele teksten en een uiterlijk), schrijf je voor die persoon drie aparte monologen. In een ervan doet hij gedetailleerd een bekentenis, in de tweede reflecteert hij op zijn eigen gedrag en in de derde reageert hij zintuiglijk op het moment zelf. De drie monologen hebben niets met elkaar te maken.

Vervolgens werk je die monologen door elkaar: een paar zinnen van de ene, een paar zinnen van de andere. Daarna kijk je vervolgens wat elke schakeling aan dubbelheid oproept. Vanuit de confrontatie en de montage van die drie monologen ontstaat het drama, en daarmee een mogelijke situatie waarin het personage zich bevindt. Je kunt schakelen om de paar zinnen en soms zelfs per zin. Hoe sneller de schakeling, hoe neurotischer het personage overkomt.

¹⁹⁷ Rob de Graaf, *A Hard Days Knight*, geciteerd in Robert Steijn, 'Het vermogen van de taal; de kunst van het toneelschrijven', in *De Gids*, theaternummer, jrg. 155, nr. 10/11, oktober-november 1992, p. 799.

¹⁹⁸ Peer Wittenbols, geciteerd in: Kirsten Lyklama, *Verwoorden; een onderzoek naar het schrijfproces en de werking van theatertaal* (afstudeerscriptie BA-opleiding DDV, Arnhem 2002), p. 25.

TANCHELIJN *(plotseling rad pratend)*
 Geloof je aan God? Zo zit hij in de hemel.
(als een rillend kind)
 'Ik heb het zo koud. Ik ben zo alleen. Waarom komt er

niemand? Ik wil snoepjes.'
 (plotseling van toon veranderend)
 Wat heb je daar?¹⁹⁹

De verschillende stemmen kunnen ook liedjes, gedichten of citaten zijn die in iemands hoofd rondzingen. Het kunnen ook stemmen zijn van andere mensen, die als oordelende superego's steeds weer de kop opsteken. In de weergaloze tv-serie *The Singing Detective* van Dennis Potter door-spekt de zieke, hallucinerende hoofdpersoon in het ziekenhuis zijn gedachten met oude Engelse liedjes én met uitspraken uit de detectiveverhaaltjes die hij in het dagelijkse leven schrijft.²⁰⁰

Vanwege de mythen die om de opbouw van personages heen hangen, is het maar de vraag of we toegang hebben tot de mogelijke stemmen en associaties, en ze dus vrij kunnen gebruiken en inzetten. Een mogelijkheid om dat te testen is een schrijfoefening die ik ontwikkeld heb voor twee schrijvers, waarbij de een een monoloog schrijft met gegevens van de ander. De een neemt een aan hem bekende persoon in zijn gedachten. De ander, die deze persoon niet kent, krijgt de opdracht voor deze persoon een monoloog te schrijven. Hij stelt precies die vragen die hij nodig heeft om voldoende informatie te krijgen, en gaat vervolgens schrijven. De ander noteert alle vragen die aan hem gesteld zijn.²⁰¹ Dit is niet zozeer een oefening om een goede monoloog te kunnen schrijven, maar om te kijken welke vragen je eigenlijk aan jezelf stelt wanneer je een tekst voor een personage gaat schrijven. De oefening plaatst als het ware je langetermijngeheugen buiten jezelf. Terwijl je normaal in je eigen herinneringen zou graven naar ideeën, woorden of associaties, moet je ze nu uit een ander halen.

Het blijkt dat iedereen zeer verschillende vragen stelt. Sommigen zijn direct benieuwd naar de psychologie (Wat is het voor persoon? Is hij/zij gelukkig? Is hij/zij gestrest?) of het drama (Heeft hij/zij een slecht huwelijk? Vindt hij/zij zijn werk wel leuk? Is hij/zij eenzaam?). Anderen vragen daar in het geheel niet naar, maar willen weten wat voor kleren de persoon draagt en hoe zijn of haar kamer eruitziet. Weer anderen zijn vooral geïnteresseerd in de sociale situatie (Heeft hij/zij kinderen? Heeft hij/zij een relatie?). Tot slot is er een kleine groep die in taal geïnteresseerd is (Hoe praat hij/zij, gebruikt hij/zij stopwoorden of specifieke uitdrukkingen?). Veelal zie je dat bij beginnende schrijvers maar één categorie van de bovengenoemde vijf toegankelijk is, terwijl voor een snelle schakeling, de stemmen en de associaties alle categorieën van belang zijn.

Buiten de interne geloofwaardigheid en schakelen tussen bewustzijnsniveaus is voor een monoloog met een hedendaags mensbeeld de centrale gedachte van belang. Thomas Bernhard heeft erop gewezen dat zijn

¹⁹⁹ Harry Mulisch, *Tanche-lijn* (De Bezige Bij, Amsterdam 1967 (1959)), p. 96.

²⁰⁰ Dit concept van een monoloog als schakeling van verschillende stemmen is gedegen uitgewerkt in Paul Castagno, *New Playwriting Strategies; a Language-Based Approach to Playwriting* (Routledge, New York 2001). Hij noemt het, zoals gezegd, een multivocal character.

²⁰¹ Mijn oefening is uitgebreid beschreven bij Cocky van Bokhoven, *Je weet niet wat je schrijft* (Stichting Schrijven, Amsterdam 1999), p. 49-54, en in 'Het geheugen als speeltuin; een verslag van de werkgroep van Nirav Christophe', in: Ardi Roelofs (samenstelling) e.a., *Schrijven leren: ambacht, vorming of kunst* (Katern Kunsteducatie, LOKV, Utrecht 1994).

monologistisch proza en drama eigenlijk variaties en improvisaties zijn rond één gedachte ('*Der einzige Gedanke*').

Het kan bij het schrijven van een monoloog helpen die ene basisgedachte (bijvoorbeeld 'Ik wil dood' of 'Ik weet niet hoe je ook al weer denkt') om de paar zinnen ertussen te typen en erbij te lezen als je de tekst doorneemt. Daarna haal je die letterlijke grondgedachte overal weer weg. Het geeft je als het ware een centrale basis binnen alle associaties en schakelingen. Wanneer de centrale gedachte helder is, kan vrijelijk gevarieerd worden op de wijze zoals we dat in het hoofdstuk over spreektaal gedaan hebben. Waar de tekst van een personage niet meer een eenheid van oorzaak en gevolg is, maar een serie fragmenten van verschillende stemmen is de vraag 'Waarom nu?' veel essentiëler dan de vraag 'Waarom?'. Je kunt de vraag waarom het personage tussen zijn teksten af en toe regels uit een lied zingt nauwelijks beantwoorden, maar je kunt wel bekijken waarom hij precies op dit moment in het verhaal het lied inzet. Een acteur moet die directe motivatie – die vaak, zoals we in hoofdstuk 2 zagen, een reactie is op iets anders – precies kennen. Dus niet de prachtige inhoud van de tekst of de psychologische lading van de woorden bepalen de spanning en het emotionele effect, maar de directe motivatie om een tekst op dat moment uit te spreken.

In deze werkwijze, gebaseerd op een veranderd mensbeeld, komen we opnieuw een nadruk op microniveau tegen:

Good monologue requires a reason why this character chooses this moment to link thoughts together into a long speech.²⁰²

Vaak wordt vergeten dat deze vraag ook geldt voor een vertellersrol, zowel in proza als in drama. Schrijvers neigen te vergeten dat de verteller ook een personage is, waaraan je direct in het begin al moet vragen: waarom vertel je dit verhaal nú? Heb je het vaker verteld dan nu? Waarom heb je het niet eerder verteld dan nú? Waarom heb je mij uitgekozen om het nu aan te vertellen?

De overkoepelende spanning in een hedendaagse monoloog ontstaat zelden meer door de psychologische ontwikkeling en een veranderend inzicht van het personage, maar veeleer door een *muzikale structuur*. De associaties en schakelingen worden bijvoorbeeld steeds sneller, of vertragen juist. Vaak ook wordt die muzikale structuur gecreëerd door de verhouding van de tekst met andere disciplines. In de voorstelling *Licht* van Gerardjan Rijnders kwam er na een halfuur zwijgende beweging van zeer veel mensen plotseling als een mitrailleur van één persoon een associatiemonoloog.

²⁰² William Missouri Downs & Lou Anne Wright, *Playwriting from Formula to Form; a Guide to Writing a Play* (Harcourt Brace College Publishers, Orlando 1998), p. 88.

kosmische vuurtorens in het lichtrijk de rimpelingen in de ruimte-tijd...
 en daarachter de witte dwergen...
 of hoe de zoon zijn polsen alleen maar groter worden zag...
 hoeveel blikken afgewend omdat die ene leugen...
 welke angst een vergissing misschien door anderen niet eens opgemerkt...
 te opdringerige bescheidenheid van hun zweet...
 daar wil ik zijn want het is het enige en zonder...²⁰³

Ook al ontwikkelt het personage zich niet en is er van verdieping geen sprake, toch kan de muzikale spanningsstructuur van de tekst uiteindelijk het effect sorteren dat ik iets als waar ervaar.

De Oostenrijkse schrijver Rainald Goetz schrijft in zijn monoloog *Koliek* zijn tekst als een partituur:

| | |
|-----|-----------------------------|
| MAN | Hersens |
| | Drek |
| | Man |
| | Raas |
| | Vooruit |
| | Snel |
| | Snel |
| | Weg daar |
| | Mens |
| | Man |
| | Vooruit vooruit |
| | Stil daar |
| | Zooi schijt |
| | Hersens hond drek |
| | Drek |
| | Drek |
| | Drek verdomde hond verdomde |
| | Stil daar |
| | Hersens schijt |
| | God verdomde drek verdomde |
| | Uit daar |
| | Schijt hond |
| | Zwijn hersens mens |
| | Man daar weg daar |
| | Weg ²⁰⁴ |

²⁰³ Gerardjan Rijnders, *Wit*, monoloog bij de voorstelling *Licht* (2000) van Toneelgroep Amsterdam (onuitgegeven).

²⁰⁴ Rainald Goetz, *Koliek* in: Rainald Goetz, *Heilige Oorlog, Veldslagen en Koliek* (Trust/IT&FB Amsterdam, 2000), p. 207.

Deze woordenstroom gaat een uur door in verschillende snelheden en beeldontwikkelingen. Na afloop had ik de verbijsterende ervaring mijzelf erin te herkennen, terwijl noch de situatie noch de beelden mij vertrouwd waren.

Je kunt niet alles overbrengen door middel van dialoog of conflict. Je kunt niet alles kwijt door mensen alleen maar in een situatie te plaatsen en een tegenstelling te bedenken. Een personage is lang niet altijd toereikend, tijd- en ruimteaanduidingen zijn wellicht helemaal niet te geven. Teksten zoals Goetz die schrijft ontstijgen de dramatische werkelijkheid en gaan een leven op zich leiden. Ze overstijgen de noodzakelijkheid binnen één karakter, maar gaan op voor een groter, een abstracter geheel. Wie of wat spreekt daar? Is het een groep mensen? Is het een sfeer? Een commentaar uit het heelaal?

Het moge duidelijk zijn dat we voor de opbouw van personages helemaal geen ronde, afgeconstructies nodig hebben. Niet omdat we die niet kunnen maken, maar omdat we ons er niet in herkennen. Toneelschrijver Paul Pourveur zegt dat personages niet bestaan,²⁰⁵ dat iedere persoon een aantal 'grove parameters' bezit, terwijl theaterregisseur Peter Brook spreekt van 'voorlopige constructies':

Bij het opbouwen van een personage zou je moeten werken met een groot aantal voorlopige constructies. Het personage is een vrouw maar kan nog jong of oud worden. Ze kan moeder zijn of juist niet. Ieder personage is tijdelijk, voorlopig. Niet te veel invullen. Een schetsmatige weergave is een hulpmiddel om diepere lagen aan te boren. De buitenkant als stimulans voor de innerlijke gewaarwording.²⁰⁶

²⁰⁵ De hedendaagse Duitse toneelschrijver René Pollesch beweert dat ook en bouwt zijn stukken daarom op uit al bestaande niet-dramatische sociologische en filosofische teksten, die hij redelijk willekeurig verdeelt onder zijn acteurs. Zie voor zijn werkwijze Daniela Moosmann, *De toneelschrijver als theatermaker* (IT&FB, Amsterdam 2007, p. 59-95)

²⁰⁶ Robert Steijn, 'Het vermogen van de taal; de kunst van het toneelschrijven', in *De Gids*, jrg. 155, nr. 10/11, oktober-november 1992, p. 800.

²⁰⁷ Geciteerd in: Mieke Bouma, *Dramaschrijven* (Losbladig handboek Amateurtheater, augustus 1996), C5000 1-35, p. 12.

Het is tot besluit wellicht aardig het schakelen van stemmen in het hoofd van een personage te vergelijken met het reagerende, sprekende schrijfproces, dat ik in dit boek vorm probeer te geven. Wanneer het mensbeeld verandert, en daarmee ons concept van het personage, verandert daarmee ook het schrijfproces.

Rijnders, Strijards en De Graaf stichten met hun pen zoveel verwarring, omdat ze niet alleen het taalgebruik van de personages ter discussie stellen, maar het hele proces van toneelschrijven injecteren met ambivalenties en twijfels.²⁰⁷

Wanneer we reagerend, sprekend schrijven, schakelen we voortdurend tussen de verschillende onderdelen binnen het schrijfprocesmodel (zie hoofdstuk 2). We schieten van zintuigen naar reflectie, van opdracht naar herinnering, van herschrijven naar planning. De mythen van het

schrijverschap houden ons vaak op één onderdeel vast. Onderzoek naar het schrijfproces heeft aangetoond dat ervaren schrijvers niet zo zeer mooiere ideeën hebben, maar soepeler en sneller kunnen schakelen binnen alle onderdelen van het schrijfproces dan niet-ervaren schrijvers. Schrijven is als spreken. Met meerdere stemmen in je hoofd.²⁰⁸

²⁰⁸ Ter inspiratie wil ik graag de mijns inziens beste theatermonologen noemen van de laatste veertig jaar: Erik Verpale, *Olivetti 82*; Hans Aarsman, *De wijze van zaal zeven*; Thomas Bernhard, *Minetti*; Ramsey Nasr, *Geen lied*; Samuel Beckett, *Verroeren*. Het stuk van Bernhard is strikt genomen geen monoloog. De monoloog van Nasr is als gedicht uitgegeven, en de tekst van Beckett is oorspronkelijk als prozatekst geschreven en uitgegeven.

7

Van je af schrijven

Kunstmatigheid als basis van schrijven

Wanneer we ons doel willen bereiken
moeten we altijd in de tegenovergestelde richting
(tegen de dame)
in de tegenovergestelde richting mevrouw²⁰⁹

Een aantal jaren geleden werden de eindexamenproducten proza, poëzie en drama van Schrijversvakschool 't Colofon²¹⁰ door schrijvers, uitgevers, regisseurs en dramaturgen beoordeeld. Een aantal van de studenten slaagde niet en bij hen werd steeds weer een gebrek aan afstand geconstateerd – afstand tot hun eigen werk, tot hun thema en tot hun vorm. De schoolleiding suggereerde dat de studenten misschien nog wat langer op school hadden moeten blijven om die afstand te vergroten.

Om emotioneel, zoals Renate Dorrestein het noemt, 'kopje-onder' te gaan, heeft de lezer of kijker de afstand van een boek, een toneel of een filmdoek nodig.

De schrijver, op zijn beurt heeft afstand nodig, juist om de lezer of kijker emotioneel te kunnen raken.

In fictie gaat het niet om wat de auteur voelt, het gaat om wat hij bij de lezer teweegbrengt. Het zijn de personages, hun dilemma's en hun wederwaardigheden die de lezer moeten emotioneren, het is hun werkelijkheid waarin hij met hart en ziel moet geloven. Voor de emoties van de auteur koopt hij niets.²¹¹

Afstand is een magisch woord bij het schrijven. Meestal wordt het gebruikt wanneer een schrijver iets wil schrijven dat zeer autobiografisch is.

²⁰⁹ Thomas Bernhard, *Minetti* (Uitgeverij Perdu, Amsterdam 1988 (1976)), p. 24.

²¹⁰ Inmiddels is 't Colofon failliet gegaan. Een belangrijke reden om een private schrijfschool als het Colofon niet te subsidiëren lijkt de mythe te zijn geweest dat schrijven niet te leren is. Een deel van de docenten en studenten is overigens na het faillissement doorggegaan in de Schrijverschool Amsterdam.

²¹¹ Renate Dorrestein, *Het geheim van de schrijver* (Contact, Antwerpen/Amsterdam 2000), p. 38.

En dan zegt men: 'Heb je wel genoeg afstand om dat te schrijven?' En de enige remedie die lijkt te bestaan is: 'Laat er wat tijd overheen gaan, je bent er nog niet klaar voor.'

Is er dan echt geen andere manier om afstand te scheppen dan je tijd uitzitten? Is er in het schrijfproces een werkwijze om afstand te scheppen? Het is blijkbaar ingewikkeld om het langetermijngeheugen gewoon als harde schijf te beschouwen waar je naar hartenlust uit kunt putten. Een groot deel van dit boek is erop gericht woorden, associaties, ervaringen en herinneringen puur als materiaal te zien waarmee je kunt werken zonder er emotionele betrokkenheid bij te hoeven hebben. In dit hoofdstuk wil ik kort laten zien hoe juist het principe van afstand scheppen in je materiaal de basis is van spanning, theatraliteit en dramatiek. We zagen bijvoorbeeld in het hoofdstuk over spreektaal dat uit de werkelijkheid opgevangen dialogen altijd nog gestileerd moeten worden. Die kunstmatigheid, die de spreektaal nodig heeft om op papier levend te worden, is zo'n vorm van afstand nemen.

Het gebruik van het woord 'theatraal' wijst zelf al op die kunstmatigheid. We noemen iets 'theatraal', als het iets groter, overdrevener, kunstmatiger is dan de werkelijkheid.

Afstand kan op allerlei verschillende gebieden worden gecreëerd. Een eerste werkwijze is om **afstand te nemen van je betrokkenheid bij het materiaal**.

Stel, we willen een autobiografische ervaring omzetten in een verhaal of een toneelstuk, maar we zitten er té dicht op, zo heeft de redacteur of de dramaturg ons minzaam glimlachend verzekerd. Bij veel van onze herinneringen of onze verzinsels helpt het dan om ze te vertalen in *oerverhalen* of basisstructuren. Onze betrokkenheid gaat hand in hand met het gevoel dat het bij deze ene ervaring of dit ene idee gaat om iets unieks, iets eenmaligs. Het kan dan bijvoorbeeld zeer goed werken om je te realiseren dat er volgens schrijver Georges Polti maar zesendertig dramatische situaties bestaan, waarbinnen alle verhalen passen. Nummer 21, bijvoorbeeld, is bij hem de held die zichzelf opoffert voor een directe naaste, vaak een familielid. Deze situatie kun je terugvinden in *Measure for Measure* van Shakespeare, *Cyrano de Bergerac* van Rostand, *Great Expectations* van Dickens, en in alle *Alcestis*-bewerkingen, van Sophocles tot Racine, van Euripides tot Gluck. Bestudeer je eigen ervaring en zie dan in welk van de 36 basisstructuren jouw unieke ervaring past.²¹²

Het recente boek van James Bonnet, *Stealing from the Gods*, toont in hedendaagse films, toneelstukken en romans hoe zelfs de ontwikkeling van de held vaak dezelfde is als in de oerverhalen van oude beschavingen,²¹³ en hij laat bovendien zien hoe je met die kennis van oude structuren zelf weer nieuwe verhalen kunt maken.

²¹² Georges Polti, *The Thirty-Six Dramatic Situations* (Boston 1977 (1921)).

²¹³ Bonnet baseert zich vooral op James Campbell, die in zijn boek *De held met de duizend gezichten* het concept van de 'weg van de held' ontwikkelde, dat hij in alle oerverhalen van oude beschavingen tegenkwam, ook beschavingen die geen weet van elkaars bestaan hadden.

Je kunt deze werkwijze dus ook omdraaien en verhalen verzinnen *vanuit* oerverhalen en basisstructuren. Het bewerken van mythen kan daarbij een heel nuttige methode zijn. Je kiest een oude Griekse mythe die je aanspreekt en probeert het verhaal om te zetten naar een hedendaags verhaal waarin je jezelf direct herkent. Het handige is dat je naar je eigen betrokkenheid toe werkt, die je als het ware betrapt in het materiaal. Bijkomend voordeel is dat je ervaart hoe het is om een tekst te maken die vanaf het begin relaties heeft met andere teksten en verhalen. Jouw bewerking van *Medea* verwijst altijd naar andere *Medea's*, opera's, romans en films, en natuurlijk naar de mythe zelf.²¹⁴

Een tweede werkwijze is het **afstand nemen van personages**. Terwijl je je bij ervaringen of herinneringen kunt richten op basisstructuren, kun je bij het ontwikkelen van een personage archetypische elementen zoeken. Je zou het misschien niet denken, maar een bevinding van de psychoanalyse kan ons daarbij helpen. Psychoanalytici kwamen erachter dat hoe 'dieper' ze mensen onderzochten, hoe meer ze op elkaar gingen lijken. Daarin zit een nuttige paradox: hoe dieper we graven, hoe minder uniek datgene wat we tegenkomen is. Ik kan me dus beter in mijn personage richten op de archetypische aspecten ervan. Wil ik iets unieks, dan kom ik aan de oppervlakte terecht.

Voor mijn personages baseer ik me op bestaande figuren en daar maak ik dan weer clichés van.²¹⁵

Om spanning en dramatiek te creëren kun je ook **afstand scheppen in het gebruik van ruimte**. Met 'afstand' bedoel ik dat de ruimte niet automatisch een aan het personage vastgeplakte illustratie is, maar zelf, door zijn afstand, voor spanning kan zorgen. Een eenvoudig voorbeeld hiervan is de ruimte als weerstand voor het personage. Romeo en Julia willen graag dicht bij elkaar zijn, maar de hoogte van het balkon maakt dat moeilijk en dáárdoor juist spannend en dramatisch. Als Els het wil uitmaken met Piet, kun je een ruimte kiezen die een van de twee of beiden verhindert om hun emotie te tonen. Creëert de ruimte meer afstand tussen Els en Piet wanneer Els het naakt in een overvolle sauna moet uitmaken, of juist met z'n tweeën in de lift die net is blijven steken?

Een veelgebruikte manier om afstand te scheppen tot je materiaal is **spelen met de tijd**. Spelen met tijd gebeurt vooral op plotniveau. Dat komt doordat er twee verschillende vormen van tijd bestaan: de speeltijd en de gespeelde tijd. Speeltijd is de tijd die het vertellen van het verhaal in beslag neemt en de gespeelde tijd is de tijd waarin het verhaal zelf zich afspeelt. Wanneer bijvoorbeeld een auto in slow motion in het ravijn valt,

²¹⁴ Deze werkwijze is uitgewerkt in het onderzoek van Daniela Moosmann, *In het begin was de mythe; hoe je mythen kan gebruiken als basis voor het schrijven* (interne publicatie schrijfopleiding Hogeschool voor Kunsten, Utrecht 2001).

²¹⁵ Gerardjan Rijnders, in: Carel Alphenaar e.a. (red.), *De goden van het theater; 22 Nederlandse en Vlaamse toneelschrijvers aan het woord* (Harlekijn, Westbroek 1983), p. 125.

is de speeltijd langer dan de gespeelde tijd, want het moment duurt in de vertelling langer dan in 'werkelijkheid'. Wanneer in de *Lion King* het jonge welpje tijdens één wandeltocht over een boomtak uitgroeit tot een volwassen leeuw, is het precies andersom: dan is de speeltijd veel korter dan de gespeelde tijd. Beginnende schrijvers beseffen vaak niet dat de afstand tussen die beide tijden spanning en dramatiek kan opleveren.

Afstand nemen van je materiaal door middel van spelen met tijd kan heel eenvoudig op zinsniveau geschieden. Is een monoloog over een emotionele, heftige herinnering maar niet spannend te krijgen, dan kan het helpen om die herinnering juist in de toekomstige tijd te zetten. De verandering van tijd werpt een heel ander licht op de ervaring en opent daardoor mogelijkheden voor spanning bij de kijker of de lezer.

Een vrouw doet aangifte bij de politie:

| | |
|-------|--|
| AGENT | Nou, mevrouwetje, vertelt u maar eens precies wat er gisteravond gebeurd is. |
| VROUW | Ik ben thuis alleen. Ik lig in bed. Ik zal de deur beneden plotseling open horen gaan. Zware stappen. Zware stappen zullen klinken op de trap. Ik zie onder mijn slaapkamerdeur het licht van de gang en de schaduw van twee voeten. En dan zal de deur opengaan, een man zal binnenkomen, hij zal me vastpakken en gooien zal hij me. Op het bed... Had u misschien een glaasje water voor mij? |

Tegenwoordig zien we in romans en toneelstukken meer en meer **het afstand scheppen van het genre**. Dat gebeurt door het met een ander genre te vermengen. De thriller wordt weer fris en spannend, doordat hij als documentaire gepresenteerd wordt, bijvoorbeeld bij *The Blair Witch Project*. Veel theatervoorstellingen maken op die manier van verhalen eerder kronieken. Ze vervlechten de ontwikkeling van de personages met interviews, ooggetuigeverslagen, achtergrondmateriaal enzovoort. Ook in de roman *Het Bureau* van Voskuil bestaat de spanning voor een deel uit het feit dat het boek qua schrijfstijl een combinatie is van een fictieel verhaal en een feitelijke kroniek.

Verdubbeling van je genre heeft het voordeel dat je vanuit een heel ander perspectief naar je materiaal kunt kijken. Daar kun je gebruik van maken bij het schrijven. Wanneer de vrouw (is het Els?) bij de politie aangifte doet van aanranding (door Piet?), zou je kunnen beslissen om de agent alleen maar te laten reageren door hem Duitse liedjes uit de jaren dertig te laten zingen of neurien.

Het is opvallend dat het tegenwoordig met name het documentaire-achtige is dat de fictie is binnengedrongen. Jon Franklin schrijft in zijn boek *Writing for Story* dat dat in de jaren zestig precies omgekeerd was.

Toen zetten schrijvers als Truman Capote hun journalistieke non-fictie-verslagen juist als romans op. De fictie drong destijds de documentaire binnen. Nu is de kroniek de fictie binnengedrongen.²¹⁶

Over **afstand scheppen door middel van taal** hebben we het met name in hoofdstuk 4 al uitgebreid gehad. Wat nog weinig aan de orde is geweest, is afstand nemen door jezelf een strakke taalvorm op te leggen. Dat zou een vast metrum kunnen zijn – elke spreekzin in vijfvoetige jamben –, maar het kan ook zijn dat de personages alleen in rijmende teksten spreken. Door het keurslijf dat de schrijver zichzelf oplegt, blijkt hij vaak een gezonde afstand van de emotionele inhoud van de tekst te kunnen scheppen.

Zelfs de eenvoudigste subtekst en dubbeling is een afstand in de taal, anders dan soopteksten, waar de taal en zijn betekenis juist willen samenvallen. Maar communiceren we misschien niet juist wanneer we de eerlijkheid niet nastreven? Is de dubbelheid niet juist dramatisch dóór haar afstand?

Er bestaan veel oefeningen rond het **afstand scheppen tot je herinneringen**. Onderzoek naar het schrijfproces heeft uitgewezen dat ervaren schrijvers snel kunnen schakelen naar hun langetermijngeheugen. Onervaren schrijvers hebben niet minder toegang tot hun herinneringen, maar hebben er meer moeite mee om die om te vormen tot bruikbaar materiaal.²¹⁷ Ze willen als het ware hun herinnering niet veranderen of aanpassen. Maar het is nuttig om materiaal uit het langetermijngeheugen voortdurend te variëren.²¹⁸ Herschrijf de herinnering met een vader in plaats van met een moeder. Maak in je beschrijving je hoofdpersoon eens tien jaar ouder, of plaats hem in een ander land.

Het kunnen heel kleine variaties zijn. Een Oostenrijkse leerling van me beschreef een scène waarin een jongen tegen zijn ouders zegt dat hij naar Nederland wil emigreren. Aangezien de ouders in hun reacties ongeveer gelijk waren, stelde ik voor er één te schrappen. De jongen twijfelde een week lang wie hij weg moest sturen. Uiteindelijk koos hij ervoor de vader offstage in de keuken te zetten en voerde de jongen het gesprek met de moeder. Ik stelde nu voor de jongen dertig jaar ouder te maken en het verhaal samen met zijn eigen dochter bij de ouders te komen vertellen. Hoe verder we doorgingen, hoe meer hij de kern raakte van wat hij eigenlijk wilde schrijven: dat het de jongen destijds volstrekt onverschillig was hoe zijn ouders zouden reageren. Zolang de leerling bleef vasthouden aan zijn oorspronkelijke herinnering, kon hij die onverschilligheid in de scène echter net zomin toelaten als destijds in het echt.

Sheila Yeger geeft in haar boek *The Sound of One Hand Clapping; a Guide for Writing Theatre*, een vergelijkbare oefening, die even eenvoudig als doelmatig is. Je beschrijft een voor jou belangrijke herinnering en

²¹⁶ Jon Franklin, *Writing for Story; Craft Secrets of Dramatic Nonfiction by a Two-Time Pulitzer Prize Winner* (Penguin Books, New York 1994 (1986)).

²¹⁷ Dit worden 'adaptatieproblemen' genoemd. Voor een verdere beschrijving zie: Daniël Janssen, 'Schrijven en schrijfprocessen', in *Schrijven aan beleidsnota's* (Groningen 1991), p. 15-17.

²¹⁸ Jenny Newman, Edmund Cusick & Aileen La Tourette suggereren in hun boek *The Writer's Workbook* (Arnold Publishers, Londen 2000, p. 30) dat een dergelijk variëren van de gegevens ook mogelijk is met een bestaande tekst. Je neemt een verhaal dat je mooi vindt en herschrijft het door een aantal gegevens, bijvoorbeeld de locatie of de tijd, te wijzigen.

vervolgens schrijf je een monoloog voor iemand die bij het moment dat je je herinnert ook aanwezig was. Als we bovenstaand voorbeeld nemen, zou het bijvoorbeeld een monoloog voor de vader zijn. Tien tegen een dat die vader een heel andere herinnering aan het gesprek heeft dan zijn zoon. Wellicht heeft hij helemaal geen herinnering.

Toneelschrijver Paul Pourveur vindt dat het afstand nemen van het geheugen, het letterlijk vergeten, de basis is om een nieuwe, eigentijdse verhaalkunst en dramaturgie te bouwen. In het artikel *Over het verleden en geheugenverlies* beschrijft hij hoe geheugenverlies de sleutel is om afstand te nemen van het alledaagse wereldbeeld en tussen twee werelden in te belanden:

Niettemin kunnen we spreken van een hedendaagse dramaturgie. De structuren worden minder dwingend, personages worden niet langer psychologisch uitgewerkt, het verhaal verwatert, het fragmentarische heeft zijn intrede gedaan.

In de hedendaagse dramaturgie worden de wrijvingen tussen het causale en het acausale stilaan zichtbaar. De teksten krijgen hierdoor een ontworicht karakter en beginnen zich stilaan te situeren tussen twee werkelijkheden in.²¹⁹

Het reagerend schrijven, zoals ik dat in dit boek vorm probeer te geven, is een belangrijke manier om afstand te nemen van voorspelbare psychologie. Schrijven is dan niet meer het weergeven van een voor de hand liggende emotie, maar een reactie, het variëren en steeds weer veranderen van het materiaal om plotseling een emotie of een gedachte te kunnen betrapen.

Schrijven is in dat opzicht onderzoeken. Je schrijft monologen om je personage te leren kennen; je schrijft een lied voor je personages om het genre te onderzoeken. Teksten zijn dan geen eindproducten, maar reacties en onderzoek. Schrijven is tasten in een donkere ruimte tot je een deur vindt. En die deur komt uit op de werkelijkheid.

²¹⁹ Paul Pourveur, *Over het verleden en geheugenverlies* (Lezing voor het theaterfestival 1997), in: Programmaboek 'De Tijd speelt Vaders en zonen en Noorderlicht van Paul Pourveur'.

Tussenscène

Oom Hein leert zijn neefje schrijven (3)

(Het regent pijpenstelen. Oom Hein is verhuisd naar een hofje voor senioren. Jan belt doorweekt aan. Vierhoog verschijnt oom Hein op een overdekt balkon.)

| | |
|----------|---|
| OOM HEIN | Wie daar? |
| JAN | Neef Jan. |
| OOM HEIN | Wat kom je doen? |
| JAN | We zouden het over schrijven hebben. |
| OOM HEIN | Niet zo hard. Denk aan de fiscus. Ik begeleid je zwart. |
| JAN | <i>(roepend)</i> Wat? |
| OOM HEIN | Zwart! De hopeloosheid maakt alles draaglijk. |
| JAN | Kan ik misschien even binnenkomen? Dat praat makkelijker. |
| OOM HEIN | Dat is je eerste fout. |
| JAN | <i>(roepend)</i> Wat bedoelt u? |
| OOM HEIN | En dat is je tweede. |
| JAN | <i>(roepend)</i> Ik begrijp u niet. |
| OOM HEIN | 'Kan ik misschien even binnenkomen Dat praat makkelijker' De basisfout van schrijven: de weg van de minste weerstand Hup zet ze op een sofa in de huiskamer op een feestje 'Dat praat makkelijker' Ruimte is weerstand jongeman |

Geloof me:
 Jij staat daar heel goed
 daar beneden

JAN Maar we kunnen zo toch niet met elkaar blijven praten?
 Ik ben zeiknat

OOM HEIN Precies
 dat is spannend
 Maak het je personages zo moeilijk mogelijk.
 Je ziet het hele hofje denken:
 hoe zal die jongen dat oplossen?

JAN Dat is flauw
 U zit hoog en droog.

OOM HEIN Flauw? Flauw?
 Flauwheid en meligheid
 zijn de meest onderschatte eigenschappen van een
 schrijver.
 Het is flauw van Shakespeare
 om Romeo niet even een trapleertje te geven
 zodat hij snel Julia op het balkon in zijn armen kan sluiten.

JAN Sorry.
(stilte, daarna roepend)
 Wat was mijn tweede fout?

OOM HEIN Je gilt als een gekeeld varken.
 Je denkt
 Grote ruimte
 grote afstand:
 kloof overbruggen geblazen.

JAN *(zacht)*
 Wat moet ik dan?

OOM HEIN Wat zeg je?

JAN *(harder)*
 Wat ik dán moet?

OOM HEIN Ik versta je niet.
 De regen...

JAN *(nog harder)*
 Wat ik moet!
 Dán!
 Nu.

OOM HEIN *(zingt)*
 Zachtjes tikt de regen tegen het zolderraam.
 Toonbeeld van de meligheid.

JAN *(in zichzelf)*
 Ach barst

Ik ga weg
Arrogante lul

OOM HEIN Dit klopt
Wat je nu doet klopt precies

JAN Hoe kan het nou
Dat u nu opeens wél hoort wat ik zeg?

OOM HEIN Ik hoor alleen wat interessant is.
Dat roepen van je is vreselijk saai
hoewel je het ritme aardig varieerde
Maar een kloof overbruggen boeit niet.
Ik maak het je onmogelijk
en opeens word je interessant.
De volgzame leerling toont plotseling
dat hij zijn meester óók een arrogante lul vindt
Sterker nog:
De leerling is volgzaam én wil weg.
Dubbelheid! Dramatiek!
De afstand brengt het personage vérder van huis.
Kom binnen.
*(Oom Hein trekt aan het touw en opent de deur.
Jan betreedt het trappenhuis.)*

OOM HEIN *(komt hem tegemoet)*
Wat is dit?

JAN Een trappenhuis.
Zullen we naar boven?
We staan op de tocht.

OOM HEIN Je doet het weer
Je ziet de ruimte niet.

JAN Aha ik begrijp het.
Ik moet mijn zintuigen gebruiken
Ruiken proeven
Dán pas kan ik erover schrijven
Luisteren observeren.

OOM HEIN Hoe kom je daar nou bij?

JAN Kijken kijken en de rest erbij denken.

OOM HEIN Dat is Koot en Bie
Dat is jatten
Dat is een andere les
Nou?

JAN Ik heb geen flauw idee.

OOM HEIN Geen idee?
Heel goed
Geen flauw idee?

Jammer
 Toch ga je vooruit
(Hij kust Jan vol op de mond.)
 Kussen zonder planning
 Is dat ongewenst?

JAN
 Nou nee
 Maar we staan half buiten.

OOM HEIN
 Half privé half openbaar
 Hier is de plotselinge kus veel spannender dan op de sofa
 Je weet nu niet meer wat je doen moet
 Doorlopen naar mijn etage wordt suggestief
 Weggaan is een statement
 Je bent een dubbeltje op zijn kant
(stilte)
 Mijn mascara loopt uit.

JAN
 Het is de regen.

OOM HEIN
 Heb je het koud?

JAN
 Ja
 Nee.

OOM HEIN
 Wanneer was je het meest ongelukkig in je leven?

JAN
 Nu.

OOM HEIN
 En gelukkig?

JAN
 Ook nu.
(stilte)

OOM HEIN
 Morgen zondag
 De hele dag.

JAN
 Ja.

OOM HEIN
 Ik ben moe.

JAN
 Ja
 Ik ook.

OOM HEIN
 Wat denk je?

JAN
 Of het begrip 'uitloopscène'
 op de mascara slaat
 die uitloopt.

OOM HEIN
 Misschien
 Misschien
 'Ich kann alles nur mit vielleicht beantworten.'

JAN
 Thomas Bernhard?

OOM HEIN
 Misschien.

8

Bijschrijven

Nieuwe media en schrijven

Ik spreek met een van die kinderen, over wie ik hoor dat hij niet, of amper, kan lezen of schrijven; hij verzet zich tegen iedere poging om hem van het scherm weg te halen en te laten lezen. Ik verlies mijn geduld en schreeuw: 'Jij bent een analfabeet.' Het kind zegt: 'Jij bent een analfabeet.' Inderdaad kan ik niet volgen wat hij daar doet. Heeft u zulke kinderen wel eens bezig gezien?

Hun vingers glijden over de toetsen als bij pianovirtuozen. Hoe moet ik het zeggen – hun vingers denken en scheppen. Hun vingers bewegen als bij een musicus die terugkeert naar een motief, of een zweem van een motief, of een verband tussen twee maten, om via zijn vingers nog eens de mogelijkheden ervan af te tasten, het te verbeteren. En het kind zegt dat ik een analfabeet ben. Een dialoog tussen doven. Wij gapen elkaar aan.²²⁰

Er bestaat geen vaste manier van schrijven. Iedereen past zijn schrijfstrategie aan aan bijvoorbeeld de opdracht die hij krijgt, de plaats waar hij schrijft of de muziek die er opstaat.

Daarbij is er één factor die we tot nu toe buiten beschouwing hebben gelaten: het medium zelf, het middel waarmee je schrijft. In het eerste hoofdstuk tipte ik al het verschil aan tussen het schrijven van een e-mail en een brief. In een e-mail gebruiken we vaak geen aanhef meer en schrijven we veel kortere zinnen dan in berichten op papier. En heb je ook gemerkt dat mensen in een e-mail veel onbeschaamder flauw of melig durven te zijn dan in een brief?²²¹

Natuurlijk was er al vóór de opkomst van de computer aandacht voor het medium van de schrijver. De talloze verhalen van auteurs over de juiste Bic- of kroontjespen met de juiste schriften, de juiste schrijfmachine

²²⁰ George Steiner, 'Talent en technologie; het einde van de literaire groot-spraak', in *NRC Handelsblad*, 18 mei 1996.

²²¹ Zie ook het artikel van Mieke Zijlmans, 'De computerschrijver zit geen twee minuten stil', in *de Volkskrant*, 22 oktober 1994, waarin de Antwerpse communicatiewetenschapper dr. L. van Waes en de Zweedse linguïst en informaticus dr. K. Eklundh wijzen op deze invloed van het medium op het schrijfproces.

met het juiste papier suggereren zoveel belang van het medium voor het schrijven, dat de fysieke daad gemakkelijk een ritueel karakter krijgt.

De ruimte rond het schrijfritueel is meer to the point. Simenon noteerde de plot van een nieuw boek op een envelop die louter geel mocht zijn, hij schreef zijn psychologische romans met potlood en zijn Maigrets op de schrijfmachine. Schrijfdagen markeerde hij met blauw op zijn kalender, correctiedagen met rood.²²²

Renate Dorrestein babbelt in haar boek *Het geheim van de schrijver* een tiental pagina's door over het materiaal dat ze bij het schrijven gebruikt. We leren dat het met die 'mieterse schriften' blijkbaar een 'ontzettende gezellige manier van werken' is. Het is frappant dat zelfs het medium als een mythe van het schrijverschap gaat fungeren. Een échte schrijver weet blijkbaar precies welk materiaal hij gebruikt en dat luistert heel nauw. Dorrestein schrijft zelf:

Op die kernvraag ['hoe komt een boek tot stand?', NC] heeft de schrijver geen antwoord. Het enige dat hij kan doen om in de buurt van een verklaring te komen, is zijn gereedschap op bijna metafysische wijze in het geding brengen. Er bestaat geen andere manier waarop hij zichtbaar kan maken hoe hij schrijft. Zijn antwoord is machteloos, aangezien hijzelf niet bij machte is het raadsel van fictie op de staart te trappen.²²³

Met de komst van computer en internet is het medium voor de schrijver enorm aan het veranderen. Dat geldt zowel voor de hardware (toetsenbord en beeldscherm), voor de software (de tekstverwerker) als voor de middelen om informatie over te brengen (internet). We zitten op dit moment volop in die ontwikkeling. Hoe zullen schrijvers werken die met e-mail en doorklikken zijn opgegroeid, voor wie uploaden en downloaden even belangrijk zijn en voor wie de digitale wereld allang een realiteit is? Hoe zullen ze gaan schrijven, wat voor teksten komen daaruit, wat voor personages, wat voor verhalen, wat voor genres, wat voor taal?

Wanneer we willen bekijken op welke manier de nieuwe media het schrijven beïnvloeden, dienen we ons even over het gebruikelijke patroon heen te zetten waarmee een nieuw medium altijd wordt behandeld. We zien vrijwel steeds dezelfde drie stappen. Eerst is er weerstand tegen het nieuwe medium; het wordt gezien als iets onnuttig of verderfelijks. De aanvankelijke angst dat door de computer het boek zou verdwijnen is een voorbeeld van die weerstand. Daarna worden vormen en verworvenheden van het oude medium naar het nieuwe medium gekopieerd. De eerste televisiestukken waren in feite opgenomen theatervoorstellingen. In het

²²² Paul Arnoldussen, 'De grote zonen van Brussel en Luik', in *Het Parool*, 3 april 2003.

²²³ Renate Dorrestein, *Het geheim van de schrijver* (Contact, Antwerpen/Amsterdam 2000), p. 227.

begin schreven we een e-mail alsof het een brief was. Het enige verschil bestond eruit dat de e-mail sneller zijn bestemming bereikte dan een brief. In de derde fase wordt de eigenheid van het nieuwe medium onderzocht en benut. Hieruit ontstaan dan nieuwe uitingsvormen. Laten we, wanneer we de invloed van de nieuwe media op het schrijfproces bekijken, uitgaan van de eigenheden van die nieuwe media.²²⁴

Door elk nieuw medium krijgt de mens meer mogelijkheden. Wanneer de trein, de auto en het vliegtuig onze armen en benen hebben verlengd (we kunnen verder lopen, meer vastgrijpen en omarmen), de telefoon onze oren en de tv onze ogen groter hebben gemaakt, en het boek wellicht ons geheugen, wat wordt er dan verlengd door de computer?²²⁵

Ik heb een terugkerende droom dat ik opeens een nieuwe deur in mijn kamer vind, waarachter zich een enorme grote andere kamer bevindt, waarvan ik het bestaan niet kende. In mijn droom ga ik die kamer binnen, en ik sta verbaasd over de grootte en de verscheidenheid ervan. Meestal ziet het eruit als een kolossale zolder met talloze spullen.

Die terugkerende droom is werkelijkheid geworden. De deur is het beeldscherm van mijn computer. Bij de tv heb ik die associatie nooit gehad. Het tv-scherm was niet mijn extra kamer, aangezien ik er niet in kon stappen en doorheen kon lopen. De tv is de kamer van de burens, waarvan ik de deur open zie staan, zodat ik snel en stiekem kan nagaan wat ze uitspoken. Maar het wordt nooit een extra kamer voor mij. Dat is wel zo met mijn pc.

Met de computer worden in de eerste plaats mijn relaties uitgebreid: ik sta nu altijd met alles en iedereen in contact. Ik kan op elk moment van de dag chatten met een Canadees of schaken met een Rus. Ik sms, MSN en Skype met ieder die me horen wil of zien.

Naast mijn relaties worden ook de verbanden uitgebreid. Niet alleen wordt de droom van de Franse dichter Baudelaire bewaarheid, dat alle disciplines met elkaar in verbinding staan, maar ook teksten zelf zijn oneindig met elkaar verbonden.²²⁶ Hypertekst is daarvan een duidelijk voorbeeld: een tekst wordt voorzien van koppelingen (hyperlinks) die toegang geven tot weer andere teksten (commentaren, verwante teksten van dezelfde of van andere auteurs) en tot uiteenlopende beeld- en geluidsbestanden. Hyperteksten lezen we daardoor ook anders dan teksten op papier. We gaan niet meer lineair en chronologisch, maar eerder zappend lezend te werk: we schieten van fragment naar fragment en komen af en toe weer terug bij 'het' verhaal.

Wie dergelijke multimediale hyperteksten (ook wel aangeduid als hypermedia) leest, merkt dat ze uitnodigen het traditionele 'horizontale' lezen te complementeren met 'verticale' leesbewegingen. (...) De hyperlink-

²²⁴ Voor de beschrijving van die drie fases, zie Hans van Driel, 'Digitaal lezen & schrijven', in: H. van Lierop, H. Peeters & A. de Vries (red.), *Een gat in de grens; ontwikkelingen in literatuur en onderwijs* (1998).

²²⁵ Het concept van uitbreiding door de media ontleen ik aan Janet Murray, *Hamlet on the Holodeck; the Future of Narrative in Cyberspace* (The Free Press, New York 1997), p. 2.

²²⁶ Het woord wordt bijvoorbeeld in toenemende mate tot beeld. 'De schrijver en literatuurtheoreticus Michael Joyce gaat zelfs zover te stellen dat een hypertekst – een netwerk van aan elkaar gekoppelde tekstfragmenten waardoorheen de gebruiker zich al klikkend op gemarkeerde woorden een weg baant – voor alles een visuele vorm is.' Jos de Mul, 'Kunst en nieuwe technologie; het kunstwerk in het tijdperk van digitale reproduceerbaarheid', in *Hier gaat het over in de cultuur, de komende jaren* (Balie, Amsterdam 1999), p. 104.

structuur verandert niet alleen het leesproces, maar maakt het ook mogelijk bestaande culturele vormen te transformeren in de richting van nieuwe genres en zelfs geheel nieuwe kunstvormen.²²⁷

Op tekstgebied zijn er door de nieuwe media inmiddels veel van die nieuwe genres en kunstvormen ontstaan. Dat loopt van interactieve scenario's, waar de lezer in het verhaal zelf keuzes kan maken over de voortgang ervan, naar games, waar de lezer gebruiker is geworden. Ook cybertekst en cyberpunk zijn voorbeelden van nieuwe tekstvormen die zijn ontstaan door de nieuwe media.²²⁸

In het kader van dit boek wil ik echter vooral ingaan op de vraag hoe ons schrijfproces door de nieuwe media is veranderd. De eerste verandering, die ik al noemde, is het feit dat schrijven meer en meer op *spreken* is gaan lijken. Doordat de nieuwe media sneller werken, hebben we het gevoel dat de schrijver en de lezer tegelijkertijd aanwezig zijn.

Dat zien we niet alleen in de aard van onze e-mails, maar ook aan de typische turbotaal, die we gebruiken in chatboxen en sms. De talige weergave van woorden als 'CU' (see you), 'U2' (you too), 'ff weg' (even weg) of 'W88 op Godot' werken alleen maar wanneer je je voorstelt hoe die tekens klinken als ze worden uitgesproken. We bootsen in het nieuwe schrijven steeds meer het spreken na.

Een tweede verandering is dat *bij schrijven* een steeds meer aanvaarde schrijfstrategie wordt. Je leest ergens een tekst en gaat er dan aan mee-schrijven; je voegt er als het ware iets aan toe en verandert daarmee de tekst.

Drie voorbeelden:

- De Engelse webkunstenaars Leslie Hill en Helen Paris maakten een reis door de Verenigde Staten en publiceerden hun ervaringen bij elke reis-stop direct op het net. Ze nodigden de lezers uit hun ervaringen over die specifieke plekken ook op te schrijven en in te sturen. Al die teksten samen groeiden tijdens de reis uit tot een gigantisch reisverslag, waaraan honderden mensen hadden meegeschreven.
- Een schaakvriend van mij, Wim Nijenhuis, schrijft een biografie van de grootmeester Aaron Nimzowitsch en publiceert steeds wat hij gevonden heeft op het net. Anderen worden nadrukkelijk uitgenodigd om hún informatie over de geniale schaker daaraan toe te voegen. Er groeit op die manier een biografie op het net die door tientallen mensen gezamenlijk wordt geschreven. Die werkwijze zien we natuurlijk ook terug in de digitale encyclopedie *Wikipedia*, waar de lezers en gebruikers voortdurend zelf de informatie leveren, aanvullen of corrigeren.

²²⁷ Jos de Mul, *Cyberspace Odyssey* (Klement, Kampen 2002), p. 78-79.

²²⁸ Zie voor een beschrijving hiervan Jos de Mul, *Cyberspace Odyssey* (Klement, Kampen 2002), p. 69 vv.

- Jessica van der Burg, columniste van het *Algemeen Dagblad* probeerde in 2006 in haar project 'Honderd schrijvers' met websitebezoekers samen een roman te schrijven. In 2007 verzong ze iets dergelijks voor poëzie. Op haar website *En dat is tien*, afgekort tot e.d.i.t., kunnen dichters hun eigen poëzie in een nieuwe vorm achterlaten.²²⁹

Dit bij- en meeschrijven wordt in veel literatuurwetenschappelijke publicaties de hedendaagse versie van de briefroman genoemd. Schrijven wordt op deze wijze eerder reageren op andere teksten; de werkwijze is vergelijkbaar met het inglijden, dat ik beschreef in hoofdstuk 2. Lezen en schrijven naderen elkaar steeds dichter. Internet heeft van een consumerende lezer een creatieve samensteller gemaakt, die zijn eigen multimediale verhaal samenstelt. Schrijven wordt op die wijze ook democratischer. Iedereen kan publiceren door zich in een web van andere teksten in te voegen.

Nog radicaler dan tot nu toe wordt door de nieuwe media op deze manier ook de intertekstualiteit, het in je teksten gebruiken van en verwijzen naar andere teksten, onderdeel van het schrijven zelf. Toneelschrijver Paul Pourveur geeft aan hoe door internet de ervaringswereld als basis van het schrijfproces enorm uitgebreid wordt:

Met een computer en een modem wordt het schrijven het resultaat van 'dataverkeer'. Ik ontmoet geen reële mensen met aktetassen waarover ik schrijf, maar informatie, databanken, andere onzichtbare (niet-materiële) gebruikers van het Internet-netwerk.²³⁰

Het blijkt dat de verhaalstructuur van dergelijke producten *fragmentarischer* is geworden. We zagen in hoofdstuk 6, over monologen, al hoe het veranderende mensbeeld de oude ideeën over de opbouw van het personage heeft aangetast. Zoals het personage niet meer een mooi geheel is met een kern en een ontwikkeling, maar meer versplinterd is geraakt in een aantal stemmen, zo zien we ook verhalen zelf steeds fragmentarischer worden.

Dat is in theater nadrukkelijk het geval, maar we zien ook in proza dat het verhaal eerder bestaat uit een groot aantal kleine fragmenten en verhalen dan uit de ontwikkeling van één hoofdpersoon. Het verklaart mijns inziens de terecht grote populariteit van het werk van Salman Rushdie.

Verhalen worden minder lineair en zijn fragmentarischer opgebouwd, personages worden niet meer psychologisch uitgewerkt omdat het verleden niet in staat is om het heden te verklaren, (...) De auteur beschikt

²²⁹ Informatie door Laura van Baars in *NRC Next* 22 januari 2007.

²³⁰ Paul Pourveur, 'Het soortelijk gewicht van Sneeuwvitje', in *Het soortelijk gewicht van Sneeuwvitje; teksten 1985-1995* (Bebuquin, Antwerpen 1996), p. 413.

niet langer over de gave van de voorspelling, met andere woorden, in dit model zijn er geen sluitende eindes.²³¹

Zoals het lezen en kijken is veranderd van een chronologisch, lineair proces naar een soort zappende, springende, schakelende actie – op een televisieavond volgen we moeiteloos drie films en een voetbalwedstrijd tegelijkertijd –, zo is ook in het schrijfproces *schakelen* steeds meer een essentieel onderdeel aan het worden.

Was het dertig jaar geleden een hele stap om tijdens je tekst van code te wisselen – detective wordt opeens komedie of psychologisch drama wordt een musical –,²³² tegenwoordig is het schakelen van codes en genres bijna zelf tot code of genre geworden.²³³

Screenagers denken van nature tamelijk holistisch. Magische sprookjeswerelden in computerspelletjes, geen probleem. Natuur en techniek, realiteit en wonderlijke verschijnselen lopen in elkaar over. Ze loggen de ene keer als jongen, de andere keer als meisje in, ze bedenken nieuwe namen en een nieuwe verschijningsvorm als ze een avatar, een driedimensionale animatiefiguur, kiezen in het spel. Ze zijn origineel.²³⁴

Deze grote vrijheid in schakeling van genre, code en concept, door Hofstadter *slippage* genoemd, maakt dat het schrijfproces minder een schakeling in de diepte is (van metaforen naar hun achterliggende betekenissen, van verhalen en personages naar hun diepere lagen) dan een schakeling in de breedte.

Stilistisch lijkt dit het verschil tussen metafoer en analogie. Theaterschrijver en regisseur Koos Terpstra zei op een symposium over Nieuwe Theatraliteit dat hij gemerkt had dat bij het schrijven de metafoer niet meer aankomt bij het publiek.²³⁵ Je hoopt, zegt hij, dat de toeschouwers een stuk over Griekse goden zien als een metafoer voor deze tijd, maar ze zien het enkel als een verhaaltje over Griekse goden. De filosoof Slavoj Zizek beschrijft hetzelfde wanneer hij aangeeft dat de suggestie steeds meer uit de kunst verdwijnt.²³⁶ Voor het schrijven is het van belang het verdwijnen van de metafoer en suggestie niet als een achteruitgang te zien, maar je vooral te richten op de praktische mogelijkheden van de breedheid, de analogie. Wanneer je een anekdote of een krantenartikel als uitgangspunt wilt nemen voor een verhaal of een toneelstuk, heeft het meer zin om naast de bron vele analoge anekdotes en verhaaltjes te maken of te verzamelen dan om de bronanekdote te analyseren op metaforische betekenis.

De schakeling vindt ook nadrukkelijk plaats binnen de verschillende media. Het is mogelijk als schrijver voor nieuwe media direct met gelui-

²³¹ Paul Pourveur, 'Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje', in *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje*; teksten 1985-1995 (Bebuquin Antwerpen 1996), p. 394.

²³² Ik denk daarbij bijvoorbeeld aan de film *One from the Heart* van Francis Ford Coppola, waar midden in een relatiedrama het licht verandert en de personages een lied ten gehore brengen.

²³³ We zagen dat al in hoofdstuk 7 bij het afstand nemen van het genre door het te verdubbelen.

²³⁴ Cybergoeroe Douglas Rushkoff in: Sandra Küpfer, 'We worden niet dommer, maar slimmer', in *NRC Handelsblad*, 27 februari 1998.

²³⁵ Toneelacademie Maastricht, vrijdag 28 maart 2003.

²³⁶ Slavoj Zizek, 'Cyber-space of de ondraaglijke sluiting van het bestaan', in *Het subject en zijn onbehagen* (Boom, Amsterdam/Meppel 1997), p. 168.

den, stem en beelden te werken. Het schrijven komt als het ware van het papier af. Hazel Smith van de University van Canberra in Australië laat heel duidelijk zien hoe deze multimedialiteit in het creatieve proces van schrijfstudenten nieuwe stilistische en inhoudelijke ideeën oplevert.

Important for teaching purposes is not the technological sophistication of the work, but of the fact that the student gains some impression of what it means to use technologies in this way, and what the stylistic and cultural effects might be. The technologies can stretch from the most basic use of a tape recorder for the purpose of multitracking the voice, to sample processing using specially designed computer patches in computer platforms such as Max/MSP²³⁷

Op deze manier werken studenten van de schrijfopleiding van de HKU in een project 'interactive Storytelling' samen met studenten van de opleiding 'Interactive Performance Design'. Schakeling tussen de media betekent hier niet alleen dat de tekst van het papier afkomt, en het product gezamenlijk gemaakt wordt, maar vooral van belang is dat er een dynamische uitwisseling is van verschillende creatieve maakprocessen, verschillende narratologieën, verschillende betekenisstructuren en verschillende cultureel-maatschappelijke effecten. Hazel Smith noemt deze 'semiotic exchange' tussen de verschillende media binnen één creatief proces essentieel voor het ontwikkelen van hedendaagse schrijfstrategieën.²³⁸

Veel van de aspecten die in de eerste hoofdstukken aan bod zijn gekomen, zijn te herkennen in de ontwikkeling van het hedendaagse schrijfproces onder invloed van de nieuwe media:

- werken met en vanuit kleine eenheden en fragmenten
- schakelend en reagerend schrijven
- het gebruiken van en verwijzen naar andermans teksten
- schrijven als een op spreken lijkend proces
- afstand nemen van één genre, één code of één medium

Wanneer dit allemaal het geval is, lijkt het alsof juist de nieuwe media oude mythen omtrent het schrijverschap helpen te ontcrachten. Toch is er één mythe, die juist door de nieuwe media wordt gecreëerd, en dat is de mythe van snelheid. Een echte schrijver werkt snel, schakelt snel en legt snel verbanden. De langzame schrijver, die zorgvuldig sleutelt aan zijn formuleringen, lijkt daarmee een kneus, die niet met zijn tijd meegaat. Die mythe ontstaat doordat binnen de nieuwe media snelheid en vluchtigheid ten onrechte aan elkaar gelijk worden gesteld. De computer

²³⁷ Hazel Smith, 'Emerging from the Experiment: A Systematic Methodology for Creative Writing Teaching', in: *New Writing; The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing*, Vol. 3 nr. 1 2006, pag. 31-32.

²³⁸ Je ziet op dit gebied steeds meer initiatieven en projecten ontstaan. Creative Media Consultant Juriëne Ossewold geeft de laatste jaren masterclasses in het specifieke *Interactive Storytelling*, en dramaturgen Robert Steijn en Marijn van der Jagt gaven in 2005 voor het Gasthuis in Amsterdam de cursus Scenario's voor nieuwe media.

en internet werken wel snel, maar zijn het tegenovergestelde van vluchtig: niets gaat verloren en alles is terug te vinden en terug te lezen. Er is veel meer tijd voor reageren dan we denken.

Ik zie meer en meer verhalen ontstaan die het schakelende, 'snelle' schrijven gebruiken om verhalen te maken over langdurende, totaal niet vluchtige, tragische emoties, zoals nostalgie en melancholie.

Ik denk dat de flexibiliteit die het schrijfproces, onder andere onder invloed van de nieuwe media, nu bezit, niet verward moet worden met snelheid of vluchtigheid. Niet de snelheid is zo fijn, maar het niet-geworteld zijn.²³⁹

Ook de positie van de schrijver is door de nieuwe media veranderd. Er gebeurt iets redelijk unieks: de schrijver is ook zichzelf meer en meer gaan 'verzinnen'. Voor de gebruikers van internet is de verleiding groot zich anders voor te doen dan in werkelijkheid. Avatars – digitale alter ego's – zijn populair.²⁴⁰ Zoals je je op het net vrijelijk kunt voordoen zoals je wilt – in de chatbox verzin je tegelijkertijd met je teksten ook jezelf als schrijver –, zo wordt in traditionele teksten op papier de schrijver ook meer en meer zelf een personage.

Dat gebeurde al wel eerder in de literatuur. Het bekendste geval is de Portugese dichter Fernando Pessoa, die vele aparte schrijversnamen verzoon, met ieder een eigen biografie en vooral een eigen schrijfstijl. En zoals Arnon Grunberg Marek van der Jagt verzonnen heeft, maakt hij op diezelfde speelse manier ook van Arnon Grunberg keer op keer een personage.

In het hedendaagse schrijven, dat zo sterk beïnvloed wordt door de nieuwe media, is de houding van de auteur, ook ten opzichte van zichzelf, er een van spel en zelfscenering – ja, zelfs van flauwheid en meligheid. De toelating van associatie en analogie, tot nu toe als scheppende vormprincipes alleen in het spreken geaccepteerd, is directe schrijfstrategie geworden.

Nieuwe media zijn het schrijfproces vandaag de dag op een fascinerende manier aan het veranderen. Het directe en lichte karakter van het sprekende, reagerende schrijven levert het schrijfproces heel nieuwe mogelijkheden en een veel grotere vrijheid op, online maar ook gewoon op papier.

²³⁹ Dit is een variatie op een prachtige dichtregel van Vasalis: Zoveel soorten van verdriet / Ik noem ze niet, maar één / Het afstand doen en scheiden / En niet het snijden doet zo'n pijn / maar het afgesneden zijn.

²⁴⁰ Er waren al vaak exposities waarin te zien is hoe kunstenaars deze 'digividu's' creëren. In juni 1998 vond zo'n expositie plaats in De Balie in Amsterdam. Zie: Ineke Schwartz, 'Als ik twee zusjes had', in *de Volkskrant*, 29 mei 1998.

9

Uitschrijven

Schrijven zonder auteur

Ik kan de stap om niets te zijn niet nemen.²⁴¹

Ik heb in dit boek de mythen over het schrijverschap afgebroken. Een hoofdstuk hoe je bij andere teksten jat, sprokkelt en plundert voor je eigen schrijven slechtte de mythe van originaliteit. Technieken om te schrijven zonder planning tastten de mythe van rationele genialiteit aan. Het hoofdstuk over monologen ontcrachtte de mythe van diepzinnige wijsheid. Eén mythe, die ik in het eerste hoofdstuk noemde, is daarbij relatief buiten schot gebleven, hoewel hij op de achtergrond steeds heeft meegespeeld: de mythe dat het schrijven een weerslag is van een doorleefd lijden. Deze mythe laat je gebukt gaan onder het idee dat je persoonlijkheid, met haar emoties en herinneringen, als het ware in je tekst moet zitten.

Hiermee raken we mijns inziens de oermythe van het schrijverschap, waarop alle andere mythen terug te voeren zijn: de identificatie van de schrijver met zijn tekst. Of met andere woorden: de mythe dat de geschreven tekst het bezit is van degene die hem geschreven heeft. Overidentificatie van de schrijver met wat hij of zij geschreven heeft, uit zich in de rotsvaste overtuiging: het is mijn idee, het is mijn tekst. Ik schreef in het eerste hoofdstuk al dat dat wel eens de reden zou kunnen zijn waarom schrijvers zo moeilijk objectief, belangeloos, of – bij dramateksten – dramaturgisch naar hun eigen tekst kunnen kijken of kritiek kunnen verwerken. Aanmerkingen op de tekst worden dan direct als persoonlijke kritiek ervaren. Moeizame en onprofessionele verhoudingen tussen redacteurs en auteurs, dramaturgen en auteurs, en recensenten en auteurs zijn er het gevolg van.

‘Hier is geen water, uitsluitend rots,’ schrijft Ilja Leonard Pfeijffer in *Rupert*, zijn onlangs verschenen roman. ‘Here is no water but only rock,’ schreef de Amerikaanse dichter T.S. Eliot in *The Waste Land* uit 1922. Plagiaat of een spel met tekst? In *De Revisor* noemt Pfeijffer het ‘spelevaren op de

²⁴¹ Marguerite Duras, *Dat is alles; het afscheid van een schrijfster* (Van Genneep, Amsterdam 1996), p. 30.

ocean van andere literatuur'.²⁴² Overidentificatie van de schrijver met zijn tekst zorgt voor hysterische kloppjachten op mogelijke gevallen van plagiaat, zoals we bij Pfeijffer, maar ook bij Adriaan van Dis en René Diekstra hebben kunnen zien.

- Maar wat ik niet begrijp is wat jij er voor plezier aan beleefde te zien hoe jouw scheppingen werden toegeschreven aan een ander. Is het niet gruwelijk dat een vader anderen de vrucht van zijn ingewanden als aalmoes geeft?
- Het is niet mijn bedoeling nederig te lijken. Ik hou ervan dingen te laten gebeuren en de enige te zijn die weet dat ze mijn werk zijn.²⁴³

Op de middelbare school vragen we kinderen vaak niet het effect te beschrijven dat de tekst op hen heeft of de tekst zelf te onderzoeken, maar we trainen hen om op grond van de tekst de bedoeling van de schrijver te achterhalen. Daarmee nemen we aan dat die vaste bedoeling in de tekst aanwezig is en er door de schrijver bewust is in gestopt. De leerling moet als het ware op zoek naar de schrijver in de tekst. Die aanpak geeft aan dat voor ons tekst en schrijver blijkbaar onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Maar is het dan wel een mythe? Is het niet gewoon waar?

Roland Barthes heeft in zijn essay 'De dood van de auteur' laten zien dat het hele idee van een auteur die vastzit aan en in zijn tekst geen universeel feit is, maar een concept dat zich de laatste vierhonderd jaar langzaam ontwikkeld heeft.²⁴⁴

In veel oude culturen is de vertolker of de voordrager van een verhaal bekend en belangrijk, terwijl niemand geïnteresseerd is in degene die het verhaal verzonnen heeft. Bij middeleeuwse manuscripten staat vaak de naam van de kopiist vermeld en niet die van de schrijver, aangezien het overschrijven van een tekst als een veel grotere artistieke prestatie werd gezien dan het bedenken ervan. Vaak ook dichtte de middeleeuwse schrijver zijn tekst toe aan zijn opdrachtgever. Bij een product op bestelling was het blijkbaar geen enkel probleem de naam van de geldschieder onder de tekst te zetten.

Ijdelheid en de zucht naar roem waren een middeleeuws dichter natuurlijk niet vreemd. Maar zijn scheppingen waren niet bedoeld als individuele ontboezemingen van een unieke geest. Middeleeuwse literatuur is minder persoonlijk dan hedendaagse – uitzonderingen daargelaten – en om die reden was het vermelden van de auteursnaam simpelweg minder van belang. De auteursnaam als het copyright op de getuigenissen van een innerlijk leven, zo iets kende men niet.²⁴⁵

²⁴² De Revisor, nr. 3, 2001, p. 17-24.

²⁴³ Umberto Eco, *Baudouline* (Bert Bakker Amsterdam 2000).

²⁴⁴ Roland Barthes, 'De dood van de auteur', in *Roster* nr. 17, 1981, p. 38-44, vertaald door Jacq Firmin Vogelaar. Het essay stamt uit 1968.

²⁴⁵ Joost van Driel, 'Plagiaat in omgekeerde zin; schrijversnamen in de Middeleeuwen', in *Literatuur; magazine over Nederlandse letterkunde* nr. 3, mei 2003, p. 35.

Natuurlijk wordt een tekst wel feitelijk door een of meerdere mensen geschreven, maar het is een hardnekkige mythe dat de woorden op papier nog op de een of andere wijze met de schrijver ervan verbonden zijn. Er is in de tekst geen schrijver meer aanwezig; er zijn geen bedoelingen van de schrijver, er zijn gevoelens noch gedachten. Er is alleen dat wat de tekst oproept en teweegbrengt.

Barthes laat mijns inziens terecht zien dat het concept van de 'auteur' de tekst zelf aan banden legt, doordat je ermee bepaalt dat een tekst eigenlijk maar één echte betekenis kan hebben, namelijk die betekenis die er door de auteur in is gestopt.²⁴⁶

Er bestaat een lange traditie van pogingen om deze oermythe van het schrijverschap te ontcrachten, en om dus bij het lezen en schrijven van teksten de schrijver uit te schakelen, de 'dood van de auteur' te bewerkstelligen. Een belangrijke, maar enigszins halfslachtige manier is om te proberen je als schrijver als het ware in de tekst te verstoppen. In de negentiende eeuw zei de Franse romanschrijver Gustave Flaubert als eerste dat de persoonlijkheid van een schrijver niet in de tekst te zien mocht zijn:

De kunstenaar moet het zo aanpakken dat het nageslacht niet zal geloven dat hij ooit geleefd heeft.²⁴⁷

Een goed schrijver is dan weliswaar aanwezig in zijn werk, maar doet net alsof hij er niet is. Deze opvatting over 'de verborgen schrijver'²⁴⁸ is nog steeds zeer algemeen aanvaard. Het is bij dramaschrijven, en in het bijzonder bij scenarioschrijven gebruikelijk te zeggen dat je bij een goede tekst de schrijver niet ziet.²⁴⁹ Het gevaar van de strategie van de verborgen schrijver is dat deze het schrijven alleen maar nog ingewikkelder maakt. Het levert weer een extra taak op voor de schrijver:

Het is een ethos voor de schrijver, geen beschrijving van het schrijven.²⁵⁰

Dit ethos is de laatste jaren, waarin het al dan niet politieke engagement van de schrijver weer belangrijker wordt, steeds meer een punt van discussie. Zie bijvoorbeeld het boek van Marilyn Beker uit 2004, *Screenwriting with a conscience; Ethics for Screenwriters*.

De afgelopen decennia zijn er pogingen ondernomen om de auteur werkelijk dood te laten gaan. Hij verbergt zich niet meer, maar sterft. 'Sterven' betekent dan niet een fysieke dood, maar de ontmaskering van de fictie, van de mythe van het concept 'auteur'. Veel van die pogingen zijn we in de loop van dit boek al tegengekomen.

Als een tekst, zoals we die tegenkwamen in hoofdstuk 3, is opgebouwd met direct gebruik van en als reactie op bestaande andere teksten, wie is dan nog de auteur van die tekst? Degene die zijn teksten bij elkaar gejat

²⁴⁶ Roland Barthes, 'De dood van de auteur', in *Raster* nr. 17, 1981, p.43.

²⁴⁷ Geciteerd in: Michael Wood, 'Het sterven van de auteur', inleiding bij zijn boek *The Magician's Doubts; Nabokov & the Risks of Fiction* (Chatto and Windus, Londen 1994). Deze inleiding is een buitengewoon instructief overzicht van de literaire pogingen om de mythe van de schrijver in de tekst aan te tasten.

²⁴⁸ De titel van het schrijfboek van Ger Beukenkamp, *De verborgen schrijver; Schrijven voor toneel, film en televisie*, (IT&FB, Amsterdam 2003).

²⁴⁹ Daarmee wordt volgens mij impliciet kunstmatigheid van taal of dramatische structuur afgewezen. Dialogen, bijvoorbeeld, horen zo levensecht te zijn dat we vergeten dat ze door iemand zijn bedacht.

²⁵⁰ Michael Wood, 'Het sterven van de auteur', inleiding bij zijn boek *The Magician's doubts; Nabokov & the Risks of Fiction* (Chatto and Windus, Londen 1994).

heeft, diegenen die de gejatte fragmenten hebben schreven, of allen tegelijk? Intertekstualiteit tast direct de mythe van de auteur aan. Wanneer Roland Barthes zegt dat een tekst niet één stem (van de auteur) heeft, maar talloze stemmen, dan herken je daarin ook het idee van verschillende stemmen als basis voor het schrijven van een monoloog in hoofdstuk 6.

Toneelschrijver Paul Pourveur ziet, analoog aan wat ik in het vorige hoofdstuk schreef, juist in de nieuwe media mogelijkheden om in het schrijfproces afstand te nemen van het concept 'auteur':

Op internet kan men beweren eender wie te zijn, men kan zelfs van sekse veranderen. Omwille van het virtuele karakter laat internet mensen toe zich van zichzelf te distantiëren. Dit stelt hen in staat om te 'acteren', spontaan te zijn en zich vrij uit te drukken.²⁵¹

Met name door schrijfstrategieën als bijschrijven en het schrijven van interactieve teksten, is ook door de nieuwe media een herdefiniëring van de positie van de auteur noodzakelijk. Als ik een computerspel speel, wie is dan de schrijver ervan? Is het de bedenker van de situatie en de personages? Is het de ontwerper van de software en de beelden? Of ben ik het, degene die door zijn spel en zijn keuzes het uiteindelijke verhaal heeft gemaakt?

De mystieke innerlijkheid van de schrijver, de schrijver die de menselijke ziel wil blootleggen en/of doorboren, verdwijnt – en misschien is dit maar goed ook. De schrijver mag niet meer almachtig zijn.²⁵²

Het is niet eenvoudig om de almacht van de auteur af te breken. In talkshows wordt de schrijver niet alleen gevraagd naar zijn bedoelingen met en dé betekenis van zijn boek, maar wordt ook tot vervelens toe geïnformeerd of het verhaal autobiografisch is. Alsof dat iets over de kwaliteit van de tekst zou zeggen! Ik herinner me de wanhoop van Kader Abdollah, die over zijn nieuwste boek wilde praten, terwijl Hanneke Groenteman in haar cultuurprogramma alleen maar vroeg naar de vluchtelingervaringen van Abdollah zelf.

De dood van de auteur, de ontmaskering van de mythe dat auteur en tekst aan elkaar verbonden zijn, heeft voor schijvers twee belangrijke gevolgen.

Allereerst zet het hele idee van *copyright* op de tocht. Bij schrijven voor theater is de discussie over het auteurschap en het *copyright* al veel langer aan de gang dan bij andere genres. In het essay 'Acteur versus auteur' schrijft de Belgische auteur Stefan Hertmans dat de moderne theatertekst niet als een literair product wordt gezien juist omdat het auteurschap van

²⁵¹ Paul Pourveur, 'Het soortelijk gewicht van Sneeuw witje', in *Het soortelijk gewicht van Sneeuw witje; teksten 1985-1995* (Bebuquin, Antwerpen 1996), p. 408. Het is opmerkelijk te zien, dat voor Pourveur deze constatering in 1996 verrassend was, terwijl voor zovelen in 2007 het bestaan in bijvoorbeeld *Second Life* een zo organisch onderdeel van hun leven is geworden.

²⁵² *Ibidem*, p. 413.

theaterteksten vaak onduidelijk is.²⁵³ Wanneer ik een stuk schrijf voor een theatergezelschap naar aanleiding van improvisaties van de acteurs, ben ik dan de schrijver, zijn de auteurs dat, of zijn wij dat allen samen?

Ger Thijs: 'Waar het toen over ging, dat was een uitspraak die gedaan werd, dat het stuk eigenlijk via improvisaties was ontstaan, in tegenstelling tot een stuk dat iemand op een zolderkamertje schrijft.'

Judith Herzberg: 'Langzaam kwam er een mythe tot stand alsof ik dat stuk helemaal niet zelf geschreven had. Omdat ik zo doordrongen ben van het belang van acteurs en regisseur, heb ik dat een tijdje zo gelaten. Maar als je op een gegeven moment te horen krijgt dat je het niet eens zelf geschreven hebt, dan gaat me dat net iets te ver.'²⁵⁴

Onder andere door de ontwikkelingen met internet is de roep om een herziening van de copyrightregeling groot. Het zal duidelijk zijn dat ik mij geheel schaar achter initiatieven, zoals van dr. Joost Smiers, lector politologie van de kunsten aan de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht, om het copyright totaal af te schaffen. Smiers laat zien dat er mogelijkheden genoeg zijn om kunstenaars op andere wijze voor hun activiteiten te betalen.²⁵⁵ Met name het nieuwe copyrightsysteem *Creative Commons* van Lawrence Lessig, waarbij de eigenaar een deel van zijn rechten cadeau doet aan de gemeenschap, lijkt een bruikbaar alternatief.²⁵⁶

Het is voor mij een verademing een boek open te slaan en te lezen:

My teaching, if that is the word you want to use, has no copyright. You are free to reproduce, distribute, interpret, misinterpret, distort, garble, do what you like, even claim authorship, without my consent or the permission of anybody.²⁵⁷

Een ander belangrijk gevolg van de dood van de auteur is dat het schrijf- onderwijs er drastisch door verandert of zou kunnen veranderen. Zoals ik al zei is er een duidelijk verband tussen de auteur die vastzit aan en in zijn eigen tekst en het onvermogen van een schrijver om met kritiek te kunnen omgaan. Als de mythe van de auteur nog bestaat, wordt kritiek op de tekst altijd persoonlijk genomen en als oordeel ervaren. Het is voor die auteurs dan nauwelijks voorstelbaar dat het heel goed mogelijk is los van de schrijver kwaliteitscriteria aan te leggen voor een tekst, op het gebied van structuur, taal, stijl enzovoort. Zie in onderstaande ideeën van schrijfgoeroe Dorothea Brande bijvoorbeeld hoe de mythe van de auteur kan leiden tot een mijns inziens onproductieve en onprofessionele vorm van feedback en nabespreking:

²⁵³ Stefan Hertmans, *Het putje van Milete; essays* (Meulenhoff, Amsterdam 2002), p. 211-229.

²⁵⁴ Carel Alphenaar, (red.), *De goden van het theater; 22 Nederlandse en Vlaamse toneelschrijvers aan het woord* (Harlekijn, Westbroek 1983), p. 86.

²⁵⁵ Zie onder andere Joost Smiers, *Arts under pressure; Promoting cultural diversity in the age of globalization*, (Zed Books, London 2003) en 'The Abolition of Copyrights: Better for Artists, Third World Countries and the Public Domain', in: Ruth Towse, *Copyright in the Cultural Industries* (Edward Elgar, Cheltenham 2002), p. 119-139.

²⁵⁶ Zie bijvoorbeeld: Herbert Blankesteijn, 'Cultureel erfgoed mag niet achter slot en grendel', in: *M, maandblad van NRC Handelsblad*, Januari 2007, pag. 50-54.

²⁵⁷ U.G. Krishnamurti, *Mind is a Myth; Disquieting Conversations with the Man Called U.G.* (Dinesh Publications, Goa 1988).

Mijn mening is dat de huidige praktijk om teksten van studenten in de klas voor te lezen grote schade aanricht. Die schade wordt niet minder als men de naam van de schrijver daarbij niet noemt. Het oordeel van anderen heeft voor de student zoveel gewicht dat hij er niet met afstand naar kan luisteren, en gevoelige mensen kan het volledig van hun stuk brengen, los van of de reacties van zijn medestudenten positief of negatief uitvallen. Als een beginner door een jury die zelf ook nog eens uit beginners bestaat beoordeeld wordt, komt het sowieso zelden voor dat het oordeel positief is. (...) Totdat de student genoeg zelfvertrouwen heeft ontwikkeld en zelf om openbare kritiek vraagt, moet zijn werk door de docent volstrekt vertrouwelijk behandeld worden.²⁵⁸

We zien hier dat de identificatie van de schrijver met zijn tekst blijkbaar zeer nauw verweven is met de omgang met feedback. Het valt op dat waar reacties en feedback bedoeld worden, er door Brande over 'oordeelen' gesproken wordt. Ik heb het in mijn schrijflessen altijd een onzinnig idee gevonden om een tekst bij de bespreking te relateren aan de schrijver. Ik ben benieuwd naar de tekst en wat die oproept, maar niet naar degene die hem geschreven heeft. Sterker nog: als de tekst op tafel ligt, is hij van iedereen. Ik hoef niet naar de bedoeling van de schrijver te vragen, want die zit niet in de tekst. Voor je het weet, praten we niet meer over de tekst, maar over hoe de schrijver eigenlijk had gewild dat de tekst geweest zou zijn.

Vaak werk je samen met elkaar om een tekst beter te maken. Ik zie regelmatig dat een student moeite heeft om na een bespreking te herschrijven, omdat hij bijvoorbeeld een goed idee niet wil overnemen, aangezien het niet een idee van hemzelf was. Mijn ervaring is dat bijna iedere blokkade, óók bij het herschrijven van teksten, in de eerste plaats stoelt op een overidentificatie van de auteur met zijn of haar tekst.

Er bestaan vele methoden om de identificatie tijdens nabesprekingen en middels oefeningen systematisch af te breken. Zo laat ik studenten samen teksten schrijven of teksten van elkaar herschrijven. Ze merken dan hoe groot hun angst is om op elkaars gebied te komen, op het terrein van andermans denken en andermans ideeën. Een tekst van een ander beter maken lijkt dan snel een oordeel in te houden; herschrijven voelt als 'afpakken' van een tekst.

Door de overidentificatie van een auteur met zijn tekst ontstaan ook vaak wat ik noem 'superego-oordelen'. Met het kind – 'Er is iets mis aan een onderdeel van mijn tekst' – wordt direct het badwater weggegooid – 'Die hele tekst, het verhaal, de personages, dat is allemaal niks, ik kan helemaal niet schrijven'. De grote macro-oordelen zijn vaak symptomen van de mythe van de auteur. Dat verklaart waarom ik in mijn werkwijze, ook in nabesprekingen en oefeningen, steeds met kleine eenheden werk.

²⁵⁸ Dorothea Brande, *Schriftsteller werden* (Autoren Verlag, Berlin 2001 (New York 1934)), p. 63. (Vertaling NC.).

Een adequate manier om de mythe van de auteur af te breken is de super-ego-oordelen die een auteur tijdens het schrijven over zichzelf en zijn tekst heeft, op te laten lossen door de personages zelf. Blokkeer je tijdens het schrijven doordat je steeds denkt: wat een saaie dialoog, laat een van de personages in de dialoog dan zeggen: 'Wat is dit een saai gesprek.' Het is spannend hoe het andere personage hierop zal reageren. Dit is niet onmiddellijk een garantie voor een betere tekst, maar het verlegt het psychologische probleem naar een tekstprobleem.

Om nog eenmaal met Foucault te spreken: het is wel degelijk mogelijk het traditionele beeld dat men van de schrijver heeft te verstoren en de auteur te laten sterven.²⁵⁹ Toch ligt daarbij een nieuw gevaar op de loer. Het concept van de dood van de auteur dreigt een nieuwe mythe te doen postvatten: als de auteur geheel onbelangrijk is, oplost en verdwijnt, kan het schrijven snel gepresenteerd worden als een esoterisch proces, waarbij de auteur een soort medium wordt, een doorgeefluik. De mythe van het schrijven als doorgeefluik vind je vaak in boeken waarin het maken van haiku's wordt beschreven. Deze ultrakorte gedichten kunnen volgens de oude zentraditie alleen geschreven worden door auteurs die zichzelf tijdens het schrijven geheel kunnen wegcijferen.

The real creators know it perfectly well, that they are not the creators – they were just instrumental, they were mediums. Something happened through them, true, but they are not the doers of it.²⁶⁰

Het is inderdaad spannend wat er overblijft of verschijnt wanneer de mythe van de auteur ontkracht is. Op de voltijd schrijfopleiding aan de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht duurt de periode van ontmythologisering van de mythe van de auteur ongeveer twee jaar. Daarna ontwikkelt de schrijver juist een eigen stem, waardoor zijn teksten meer gaan spreken. Het gevaar van de mythe van het doorgeefluik wordt dan ondervangen door wel steeds terugkijkend de stem of stemmen in een tekst te benoemen en technisch te verhelderen, zonder die stemmen te verwarren met de persoon van de schrijver.

Maar inderdaad, de dood van de auteur heeft ook een spiritueel tintje, daar waar het ego van de schrijver zich eerst identificeert met zijn ervaringen en gedachten en met de teksten die hij schrijft, en vervolgens alles probeert om die identificatie te breken, om zoals Bert Schierbeek het zegt, 'het ik aan stukken te slaan'.

Waar is niet wat ik als schrijver wilde zeggen, waar is wat de tekst uiteindelijk oproept. Daarin heeft de Boeddha onbedoeld de enige schrijfwet geformuleerd, die wat mij betreft houdbaar is: 'Waar is wat werkt'.

²⁵⁹ Michel Foucault, *De orde van het spreken* (Boom, Meppel/Amsterdam 1988), p. 49.

²⁶⁰ Osho, *Creativity; Unleashing the Forces Within* (St. Martin's Griffin, New York 1999) p. 147.

Maar waarom juist woorden gebruiken voor dat wat de persoonlijkheid overstijgt? Als er iets onze persoonlijkheid creëert, dan is het wel de taal: de namen die we krijgen, de verhalen die over ons de ronde doen, het eigen levensverhaal dat wij verzinnen en rondbazuinen. Met de dood van de auteur lijkt het gebruik van woorden een paradox te worden, en dat is het ook:

Schrijven met het besef dat men misschien de volgende stilte niet zal halen. De woorden moeten ontweken worden, net zoals de kogels.²⁶¹

Filosoof Wittgenstein schrijft: 'Waarover men niet spreken kan, daarover moet men zwijgen.' Maar hij zegt het wél. Theaterman Antonin Artaud krijgt voortdurend dat alle schrijven gezeik is. Maar hij schrijft het wél, in twintig delen verzameld werk.

De Indiase mysticus Ramakrishna heeft deze paradox opgelost. Hij zei dat een doorn in de huid eruit gehaald kan worden met een andere doorn. Als de doorn uit de huid is, gooi je beide doornen weg. Het woord is de doorn.

²⁶¹ Paul Pourveur, 'Het soortelijk gewicht van Sneeuwvitje', in *Het soortelijk gewicht van Sneeuwvitje; teksten 1985-1995* (Bebuquin, Antwerpen 1996), p. 408.

Tussenscène

Oom Hein leert zijn neefje schrijven (4)

(Oom Hein ligt op sterven. Jan zit aan zijn bed. De kamer en het bed zijn bezaaid met papieren. Ze schrijven samen. Het lijkt op de sterfscène van Mozart, met zijn concurrent Salieri aan zijn bed, uit de film 'Amadeus'.)

OOM HEIN Schrijf op
'Geen schrijver overleeft
de geboorte van zijn tekst.'
(Oom Hein hoest verschrikkelijk.)

JAN Gaat het, oom Hein?

OOM HEIN (ijlend)
Ik heb een appartement op de Keizersgracht gehad
en een hofje in de Jordaan
Vlak bij dat hofje ligt een sombere brug
Onder die brug klotst het water
Als je je eenzaam voelt
word je daar erg treurig van
*(Jan schrijft. Oom Hein zingt zacht een lied van
Elton John.)*
'You can tell anybody
This is your song'
(Oom Hein hoest verschrikkelijk.)
Ik heb het koud
Ramen dicht!
Deur dicht!
Vind jij mij een lastige oude man?

JAN Nee, oom.

OOM HEIN Is dit nu het einde?
Loopt het zo met een schrijver af?
Blijft er dan niets over?

Het lijkt alsof ik niet goed meer kan meekomen
 alsof ik tegen de wind in moet schrijven.
 Het is net alsof ze tegenwoordig anders schrijven
 alsof alles wat ik ervan weet
 door hen allang vergeten is
 Ik heb mannen beschreven uit de dageraad der mensheid
 Ik schreef een vrouw die voorbijschreed alsof ze nooit
 zou sterven
 In een kleine alineä
 –het speelde in Praag–
 heb ik schuin tegen de berg op naar het slot God gezien
 Schrijf op:

‘Ieder woord is mijn laatste, is mijn dood’

Remco Campert

Begrijp je?

JAN

Zal ik de dokter halen?

OOM HEIN

Je begrijpt me niet

Iedere zin die je schrijft moet de laatste kunnen zijn

Schrijf de scène zo

Dat het doek kan vallen

wanneer het doek dat wil

(Jan huilt.)

OOM HEIN

Nee jongen

dat is niet de manier

Iedere dood is ook een opluchting

Dat is de dubbelheid

Dat is het drama

Moe

dat woord

dat is het

Ik ben niet bang voor de dood

wel voor het sterven

Het een is een staat

het ander een moment

Het moment is het drama

Een moment begrijp je

Een moment

JAN

Dank u voor de lessen

OOM HEIN

Je denkt dat je zegt wat je meent dat je weet

maar je indoctrineert

Je denkt je geeft vorm

maar uiteindelijk geef je altijd weer les

altijd weer les

JAN Schrijven is een gesprek
 een ontmoeting

OOM HEIN *(vermoeid)*
 Vreemd dat het ont-moeting heet
 terwijl het moeten is
 ieder gesprek een taak
 ledere oogopslag een verantwoordelijkheid
 Op een dag wordt elke wijzende vinger
 een opgeheven vinger
 elk inzicht een dominee
 Uiteindelijk wordt iedere opgeheven vinger overvallen
 door de kramp van de reuma
 of de alzheimer
 De opgeheven vinger trekt krom met de tijd
 en krommer en krommer
 en wijst uiteindelijk alleen nog maar naar zichzelf
(Oom Hein hoest verschrikkelijk.)

JAN Ik heb zoveel geleerd.

OOM HEIN Het was allemaal onzin Jan
 Je moet het me niet kwalijk nemen
 Ik heb de begrippen ter plekke verzonnen
 Dan was je tenminste even gerustgesteld
 doordat je dan denkt
 dat er systeem zit in de chaos
 Of juist dat je dacht
 ingewijd te worden in een groot geheim
 Is de theorie uiteindelijk niet net zo'n mythe
 als talent of genialiteit
 als de mythe dat het niet te leren valt?
 Maar het is eigenlijk maar een spel
 Weet je Jan
 schrijven lijkt op schaken
 het lijkt tóch op schaken
 Zetje per zetje per zetje
 Koning E3
 of Dame A4
 Uiteindelijk is het geen geheim
 uiteindelijk is het allemaal onzin
 Daarom vind ik het
 geloof ik zo leuk
*(Oom Hein hoest verschrikkelijk. Het is duidelijk dat hij
 achteruitgaat. Jan moet zich over hem heen buigen om
 hem nog te verstaan)*

- OOM HEIN Verbrand de formule
De wereld is er nog niet klaar voor
- JAN Welke formule?
Zeg het, oom Hein
Verklap me het geheim van de schrijver
- OOM HEIN Verbrand de formule
De wereld is er klaar voor
(*Oom Hein zakt weg.*)
- JAN Oom?
Niet weggaan
Oom?
- OOM HEIN (*praktisch onverstaanbaar fluisterend*)
Hoor je?
- JAN Wat?
- OOM HEIN 'Verachtet mir die Meister nicht'
Dit is Wagners slotlied
- JAN Die Meistersinger von Nürnberg
Opera van Wagner
- OOM HEIN 'Minacht niet uw meesters'
Wat heb ik gedaan?
- JAN U hebt me alles geleerd
'Waar is wat werkt'
- OOM HEIN Boeddha
dat zegt de Boeddha
Maar hij zegt ook...
(*hoest nog een keer verschrikkelijk; dan zegt hij heel zacht en langzaam:*)
Als je op je weg
een meester tegenkomt
Kill him
(*Oom Hein pakt met zijn uitgemergelde handen de beschreven papieren. Hij leeft nog één keer op. Hij praat nu tegen het papier.*)
- OOM HEIN Nee, nee, geen leven
Waarom leeft een hond een paard en rat en jij niet?
Nooit nooit nooit
(*tegen Jan*)
Maak deze knoop los
Dank je Jan
(*zwaaiend met de tekst*)
Zie je dit Jan?
Kijk niet naar mij
Kijk naar de tekst

Kijk
het ritme
de woorden
de klank
Kijk daar, kijk daar!
(*Oom Hein sterft. Jan sluit de ogen van oom Hein.
Hij pakt de tekst en leest*)

JAN

'... je moet verder, ik kan niet verder, je moet verder, ik ga verder,
je moet woorden zeggen, zolang er woorden zijn,
tot de woorden mij vinden, tot ze mij zeggen:
vreemde pijn, vreemde zonde,
misschien is het al gebeurd, misschien hebben ze mij al gezegd,
misschien hebben ze mij tot aan de drempel van mijn verhaal gedragen, tot voor de deur die op mijn eigen verhaal uitkomt,
dat zou me verbazen, als hij opengaat,
het zal ik zijn, het zal de stilte zijn, waar ik ben,
ik weet het niet, ik zal het nooit weten, in de stilte weet je het niet,
je moet verder, ik kan niet verder, ik ga verder.'

Opleidingen en literatuur

Conservatoria en academies. Omdat iedereen een brief kan schrijven, lijkt schrijven makkelijker dan componeren of schilderen. Dit gemak is het gevaar dat afgeleerd moet worden. De schrijver moet evenveel afleren als zijn collega's moeten aanleren; en afleren is moeilijker dan aanleren omdat er geen opleiding voor bestaat: iedere schrijver moet zorgen voor zijn eigen 'afleiding'. (Daarom zijn er minder schrijvers dan schilders.)

Iedereen schrijft met groter gemak dan de schrijver. Schrijven is iets wat moeilijker wordt. De dag komt dat het onmogelijk is geworden. Reikhalzend ziet de schrijver uit naar die dag van het volstreekte meesterschap.²⁶²

Sinds 1992 zijn er in Nederland eindelijk enkele schrijfopleidingen gekomen, waarvan een viertal zelfs binnen het hoger beroepsonderwijs. HKU Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht bestaat een vierjarige voltijdopleiding *Writing for performance*, die naast toneelschrijven ook ruimte biedt voor scenario, proza en poëzie. Aan de Film- en Televisieacademie in Amsterdam bestaat een tweejarig traject scenarioschrijven en ook de Rietveldacademie in Amsterdam kent een specialisme schrijven. Bij ArtEZ in Arnhem is er de BA-opleiding *Creative Writing*.

Verder zijn er nog een tweejarige scenarioschrijfopleiding aan de Scriptstudio, een post-hbo-traject voor scenarioschrijven aan het Bingerinstituut, en de Schrijversschool (voorheen 't Colofon), alle in Amsterdam.

In België bestaat voor dramaschrijven bij het RITS, de school voor Audiovisuele en Dramatische Kunsten en Technieken van de Erasmushogeschool in Brussel, een opleiding onder leiding van Paul Pourveur, en voor scenarioschrijven de Vlaamse Script Academie.

Veel van deze opleidingen en cursussen staan nog onder invloed van de *creative writing*-manier zoals die is ontwikkeld in de Verenigde Staten.

Die manier kenmerkt zich door zeer traditionele opvattingen over literatuur en teksten, en een didactiek waarbij men veel werkt van macro naar micro, dus vanuit personage en plot naar taal toe.

²⁶² Harry Mulisch, *Voer voor psychologen* (De Bezige Bij, Amsterdam 2001 (1961)), p.81.

Zowel in Nederland als daarbuiten valt op dat een onevenredig groot deel van de schrijfopleidingen specifiek dramaschrijven doceert. Het is mogelijk, juist omdat een dramatekst een halfproduct is dat nog moet worden uitgevoerd, dat er voor drama veel meer regels, wetten en daarmee ook didactieken zijn ontwikkeld.

Er ontstaan momenteel internationaal enkele initiatieven voor opleidingen die heel andere ideeën over schrijven en teksten willen doceren. Deze opleidingen worden veelal geleid door bekende, vernieuwende schrijvers, zoals Alessandro Barrico (Turijn), Dave Eggers (San Francisco) en toneelschrijver Paul Pourveur (Brussel). In Parijs is er het opleidingsinstituut Aleph, waar de dood van de auteur tot het uiterste wordt doorgevoerd en de leerlingen geen schrijvers maar schrijvendenden heten.

Desondanks bestaan er in Europa weinig meerjarige schrijfopleidingen. Aan de Universität der Künste in Berlijn bestaat de vierjarige opleiding *Szenisches Schreiben*. Traditioneel, erg beschouwend, maar gedegen. In het Engelse Dartington was er de veel experimentelere, driejarige opleiding *Writing for Performance*. Nadeel van deze opleiding is dat er relatief weinig ambachtelijkheid en techniek werden overgedragen.

De hoeveelheid literatuur over schrijven is de laatste dertig jaar explosief toegenomen. Ook daarvan gaat een opvallend deel over dramaschrijven: toneel of scenario. Veel literatuur over schrijven gaat uit van dezelfde theorieën en ideeën, waarbij vaak verbijsterend weinig aandacht wordt besteed aan de werking van het schrijfproces.

Het valt me op dat schrijvers en schrijfdocenten zich heel weinig verhouden tot ideeën, theorieën en literatuur die er op het gebied van schrijven bestaat. Als schrijver of schrijfster in spe lijkt het een zwakgebod om literatuur over schrijven te bestuderen.

Hieronder noem ik tweehonderd publicaties over schrijven, waarbij ik de boeken over dramaschrijven apart heb opgevoerd. Deze lijst valt overigens niet samen met de publicaties waarnaar in de noten verwezen is.

De publicaties lopen tot 2004.²⁶³

Elke titel op deze lijst is voorzien van drie kenmerken:

Een **genreaanduiding**, onder te verdelen in:

A = algemeen

P = proza

T = toneel

S = scenario

G = gedichten (poëzie)

N = non-fictie

²⁶³ Een uitgebreide recente publicatielijst kunt u vinden in Nirav Christophe, *Tienduizend Idioten*, Utrecht 2018.

Een **soortaanduiding**, onder te verdelen in:

1. De traditionele schrijfboeken, waarin de schrijver uitlegt hoe een goede tekst in elkaar zit, in de hoop dat de lezer die dan daarna kan schrijven. Hoewel deze theorie didactisch niet verantwoord is, kunnen deze boeken nuttige analysestof opleveren. Goede voorbeelden zijn Rib Davis, *Writing Dialogue for scripts* en David Lodge, *The Art Of Fiction*.

De Nederlandse boeken binnen deze categorie zijn niet slecht, maar vertellen in feite bestaande buitenlandse theorie na. Dat is zowel het geval bij proza (zoals het *Prozaboek* van Bert Jansen en Pim Wiersinga en *Het geheim van de schrijver* van Renate Dorrestein), als bij drama (*De verborgen schrijver* van Ger Beukenkamp en het *Handboek scenarioschrijvers* van Patrick Cattrysse). Wanneer dat door een goed schrijver gebeurt, die met aanstekelijke voorbeelden schrijft over zijn eigen schrijfproces, kunnen dat soort boeken nuttig zijn.

Ondercategorie 1A bestaat uit boeken waarin wordt gezocht naar de achterliggende structuur van verhalen en dramatische situaties. De didactiek van deze boeken richt zich eerder op inhoud en verhaalstructuren dan op technische en ambachtelijke aspecten van het schrijven. Goede voorbeelden van deze categorie zijn de boeken van James Bonnet, *Stealing Fire from the Gods*, Christopher Booker, *The Seven Basic Plots: why we tell stories*, Georges Polti, *The Thirty-Six Dramatic Situations* en Christopher Vogler, *The writer's journey*

2. De tweede categorie kenmerkt zich door (veel) losse schrijfoefeningen, die erop gericht zijn de lezer aan het schrijven te krijgen. De oefeningen gaan zelden over grotere eenheden en nooit over herschrijven. Het zijn dus eigenlijk beginneroefeningen. De oefeningen kunnen zeker nuttig zijn voor het ontwikkelen van de zintuiglijkheid. Het boek van Anne Bernays en Pamela Painter, *What if? Writing Exercises for Fiction Writers*, staat in dit opzicht op eenzame hoogte.

3. Boeken over het schrijfproces, die zich verdiepen in hoe een schrijver verder kan komen. Vaak zijn het beschrijvingen van workshops. Twee boeken van Wright over dramaschrijven, *Playwriting in Process* en *Playwriting Master Class*, zijn in dat opzicht zeer instructief. Wright ziet het schrijven als een spel, waardoor er een lichte toon ontstaat, die ontmythologiserend werkt.

In deze categorie onderscheid ik twee ondercategorieën:

3A. Boeken waarin een of meer schrijvers aan het woord zijn over hun eigen manier van werken zonder dat het in de eerste plaats leerboeken zijn. De laatste jaren worden in deze categorie vele boeken gepubliceerd, onder anderen van Breytenbach, Houellebecq, Llosa, Nadás en Stephen King.

3B. Publicaties waarin het proces van niet-traditionele schrijfopvattingen uiteen wordt gezet, zoals in Paul Castagno, *New Playwriting Strategies; A Language-Based Approach to Playwriting*.

4. Boeken over attitude, de houding die de schrijver moet hebben. Nathalie Goldberg vraagt ons elke ochtend voor de spiegel te gaan staan en hardop te zeggen: 'I am a writer.' Het oerboek in deze categorie is het vaak herdrukte *Schriftsteller* werden van Dorothea Brande, uit 1934.

Absolute aanrader is het doldwaze en toch leerzame *Zen in the Art of Writing* van Ray Bradbury.

Bij een aantal van deze boeken wordt schrijven middel en persoonlijke ontwikkeling het doel. In sommige gevallen leidt dat tot een soort zelfhulpboeken (categorie 4A); in andere gevallen hoort het bij de tekstsoort, bijvoorbeeld haiku (categorie 4B).

5. Boeken over theatertheorie, taaltheorie en schrijftheorie, en over methoden om anderen schrijven te leren.

Een **oordeelaanduiding** binnen zijn categorie door middel van sterren, waarbij geldt:

* = slecht

** = matig

*** = gemiddeld

**** = goed

***** = onmiddellijk kopen!

Literatuur over dramaschrijven (toneel & scenario)

- Alphenaar, Carel e.a. (red.), *De goden van het theater; 22 Nederlandse en Vlaamse toneelschrijvers aan het woord*, Harlekijn, Westbroek 1983
T 3A ***
- Alterman, Glenn, *Creating Your Own Monologue*, Allworth Press, New York 2005 (1999)
T/S 3 ***
- Attenburg, Christiane & Fliess, Ingo, *Jenseits von Hollywood; Drehbuchautoren über ihre Kunst und ihr Handwerk*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2000
S 3A ****
- Ayckbourn, Alan, *The Crafty Art of Playmaking*; Faber and Faber, London/New York 2002
T 3A ***
- Bakelen, Maria van (red.), 'Toneelschrijven – kunst of kunde', themanummer van *Theater & Educatie*, jrg. 8, nr. 2 2002
T 3 ***
- Beker, Marilyn, *Screenwriting with a Conscience; Ethics for Screenwriters*, Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Mahwah 2004
S 5 ***
- Beukenkamp, Ger, *De verborgen schrijver; schrijven voor toneel, film en televisie film, en televisie*, IT&FB, Amsterdam 2003
T S 13 ***
- Bokhoven, Cocky van, *Je weet niet wat je schrijft*, Stichting Schrijven, Amsterdam 1999
T 35 ***
- Bonnet, James, *Stealing Fire from the Gods; a Dynamic New Story Model for Writers and Film-makers*, Michael Wiese Productions, Studio City 1999
P T S 1A ****
- Bouma, Mieke, *Dramaschrijven*, Losbladig handboek Amateurtheater, Nederlands Centrum voor het Amateurtoneel, Augustus 1996, C5000 1-35
T 1 ****
- Byrne, John, *Writing Comedy*, A&C Black, Londen 1999
S 1 ***
- Caldwell, Sara & Kielson, Marie-Eve, *So You Want to be a Screenwriter; How to Face the Fears and Take the Risks*, Allworth Press, New York 2000
S 4 **
- Carter, David, *How to Write a Play; Teach yourself*, Lincolnwood, Illinois 1998
T S 1 **
- Cassidy, Marsh, *Characters in action; Playwriting the Easy Way*, Meriwether Colorado Springs, Colorado 1995
T 1 ***
- Castagno, Paul C., *New Playwriting Strategies; a Language-Based Approach to Playwriting*, Routledge, New York 2001
T 3B 5 ****
- Catron, Louis E., *The Elements of Playwriting*, Waveland Press, Inc. Illinois 2000
T 1 ***
- Cattrysse, Patrick, *Handboek scenarioschrijven*, Garant, Leuven/Apeldoorn 1995
S 1 ***
- Chapman, Gerald, *Teaching Young Playwrights*, Heinemann Portsmouth, New Hampshire 1991
T 3 ****
- Chiarella, Tom, *Writing dialogue; How to create memorable voices and fictional conversations that crackle with wit, tension and nuance*, Story Press, Ohio 1998
T S 1 ***
- Christophe, Nirav, 'Levendigheid moet je betrappen', In: Freije, Aly en Christophe, Nirav (red.), *Er staat wat er staat; ideeën over schrijfdidactiek*, Stichting Lift/Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, Amsterdam/Utrecht 1996
T 3 ***

- Cohen, Allen & Rosenhaus, Steven L., *Writing Musical Theatre*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2006
T 1 ***
- Clark, Leroy, *Writing for the Stage; A Practical Playwriting Guide*, Pearson Education, Inc. Boston 2006
T 1 ****
- Claus, Hugo, 'Toneelschrijver', In: Claus, Hugo e.a., *Première*, Van Loghum Slaterus, Arnhem 1958, pag. 11-31
T 3A **
- Cole, Tobe, *Playwrights on playwriting; The meaning and making of modern drama from Ibsen to Ionesco*, Hill and Wang, New York 1982 (1961)
T 3A ****
- Costello, John, *Writing A Screenplay*, Pocket Essentials, Harpenden, Herts 2002
S 1 ***
- Dancyger, Ken & Rush, Jeff, *Alternative Scriptwriting; Writing beyond the Rules*, Focal Press, Boston/Londen 1991
S 3B ****
- Dancyger, Ken, *Broadcast Writing*, Focal Press, Boston/Londen 1991
S 1 ***
- Davis, Rib, *Writing Dialogue for Scripts*, A&C Black, Londen 1999 (1998)
T S 1 ****
- Downs, William Missouri & Russin, Robin U., *Naked Playwriting; The Art, the Craft, and the Life Laid Bare*, Silman-James Press, Los Angeles, 2004
T 1 ****
- Downs, William Missouri & Wright, Lou Anne, *Playwriting from Formula to Form; a Guide to Writing a Play*, Harcourt Brace College Publishers, Orlando 1998
T 13 ****
- Drueten, John van, *Playwright at Work*, Hamish Hamilton, London, 1953
T 3A **
- Duijnhoven, Peet van, *Eerst het verhaal; schrijf-improvisaties voor filmmakers*, Stichting Beeldende Amateurkunst, Utrecht 1998
T S 2 **
- Egri, Lajos, *The Art of Dramatic Writing*, Simon & Schuster, New York 1960 (1946)
T 1 ****
- Euba, Femi, *Poetics of the Creative Process; An Organic Practicum to Playwriting*, University Press of America, Lanham Maryland 2005
T 3 ****
- Fangauf, Henning & Sting, Wolfgang (red.), *Schreib-werkstatt Kindertheater; Beiträge und Gespräche zur Zeitgenössischen Dramatik*, Universität Hildesheim, Hildesheim, 1996
T 3 5 ***
- Farrell, Gordon, *The Power of the Playwright's Vision; Blueprints for the Working Writer*, Heinemann, Portsmouth 2001
T 5 ****
- Feil, Georg & Werner Kliess, *Profikiller; So schreiben Sie das perfekte Krimidrehbuch*, Bastei Lübbe, Bergisch Gladbach 2003
S 1 ***
- Foreman, Richard, *Warum ich so gute Stücke schreibe*, Merve Verlag Berlin, 1982
T 3A 5 ****
- Garand, Timothy, *Writing for Multimedia*, Focal Press, Boston 1997
S P 1 **
- Garrison, Gary, *Perfect 10; Writing and Producing the 10-Minute Play*, Heinemann, Portsmouth 2001
T 1 **
- Garrison, Gary, *The New, Improved Playwright's Survival Guide; Keeping the drama in your work and out of your life*, Heinemann, Portsmouth 2005 (1999)
T 3 ****
- Gooch, Steve, *Writing a Play*, A&C Black, Londen 1988
T 13 **

- Greig, Noël, *Playwriting; A practical guide*, Routledge, London/New York, 2005
T1 ***
- Hatcher, Jeffrey, *The Art & Craft of Playwriting*, Story Press, Cincinnati, Ohio, 1996
T1 ***
- Hull, Raymond, *How to Write a Play*, Writer's Digest Books, Cincinnati Ohio 1983
T1 ***
- Johnson, Maureen Brady, *Shoes on the Highway; Using Visual and Audio Cues to Inspire Student Playwrights*, Heinemann, Portsmouth, 2005
T S 3 ****
- Lavandier, Yves, *Writing drama; A comprehensive guide for playwrights and scriptwriters*, Le clown & l'enfant, 2005 (1994)
T S 1 ****
- Lawson, John Howard, *Theory and technique of playwriting*, Hill and Wang, New York, 1960
T 5 ***
- Lyklama, Kirsten, *Verwoorden; een onderzoek naar het schrijfproces en de werking van theatertaal*, afstudeerscriptie BA Docent dramatische vorming, interne publicatie Arnhem, 2002
T 3 ***
- McKee, Robert, *Story; Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, Methuen, London 1999 (1998)
S 1 ****
- McLaughlin, Buzz, *The Playwright's Process; Learning the Craft from Today's Leading Dramatists*, Back Stage Books, New York 1997
T 3 ***
- Moosmann, Daniela, *De toneelschrijver als theatermaker; Over het schrijfproces van Gerardjan Rijnders, Arne Sierens, Adelheid Roosen, Jos Bours, Rob de Graaf, Oscar van Woensel, René Pollesch*, IT&FB i.s.m. Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, Amsterdam 2007
T 3 5 ****
- Neipris, Janet, *To be a playwright*, Routledge, London/New York, 2005
T 1 3 **
- Oland, Pamela Phillips, *The Art of Writing Great Lyrics*, Allworth Press, New York 2001 (1989)
T 1 ***
- Pike, Frank & Dunn, Thomas G., *The Playwright's Handbook; For beginning and professional playwrights – a complete guide to writing a full-length play. And getting it produced*, Plume, Middlesex, 1996 (1985)
T 3 **
- Plimpton, George, *Playwrights at Work*, The Modern Library, New York 2000
T 3A ****
- Polti, Georges, *The Thirty-Six Dramatic Situations*, The Writer Inc., Boston 1977 (1900)
T S 1A ***
- Portnoy, Kenneth, *Screen Adaptation; a Script-writing Handbook*, Focal Press, Boston/Londen 1991
S 1 ***
- Pos, W.Ph., *Dramaturgische verkenningen*, Wereldbibliotheek, Amsterdam 1956
T 1 ***
- Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische theatertext; Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Max Niemeyer Verlag Tübingen 1997
T 5 ****
- Pourveur, Paul, 'Over het verleden en geheugenverlies', lezing voor het theaterfestival 1997, in: Programmaboek *De Tijd speelt Vaders en zonen en Noorderlicht van Paul Pourveur*
T 35 ****
- Pourveur, Paul 'Het soortelijk gewicht van Sneeuw-witje', in *Het soortelijk gewicht van Sneeuw-witje; teksten 1985-1995*, Bebuquin, Antwerpen 1996, p. 387-414
T 35 ****

- Rooyackers, Paul & Rooyackers, Bor & Mende, Liesbeth, *Honderd dialogen; nieuwe theaterteksten voor iedereen vanaf 12 jaar*, Panta Rhei, Katwijk 2002
T 2 ***
- Saks, Sol, *Funny Business; the Craft of Comedy Writing*, Lone Eagle, Los Angeles 1991 (1985)
S 1 ***
- Schmidt, Victoria Lynn, *Story structure architect; A writer's guide to building dramatic situations & compelling characters*, Writer's digest books, Cincinnati, Ohio 2005
T S P 1 ***
- Schütte, Oliver, *"Schau mir in die Augen, Kleines"; Die Kunst der Dialoggestaltung*, Bastei Lübbe, Bergisch Gladbach 2002
S 1 5 ****
- Seger, Linda, *The Art of Adaptation; Turning Fact and Fiction into Film*, Henry Holt and Company, New York 1992
S 13 ***
- Shamas, Laura, *Playwriting for Theater, Film and Television*, Betterway, White Hall, Virginia 1991
T S 13 ***
- Sklar, Daniel Judah, *Playmaking; Children Writing & Performing Their Own Plays*, Teachers & Writers Collaborative, New York 1991
T 3 ****
- Smiley, Sam, *Playwriting; The structure of action*, Yale University Press, New Haven/London, 2005 (1971)
T 1 ***
- Smith, Evan S., *Writing Television Sitcoms*, Perigee Books 1999
S 1 ***
- Spencer, Stuart, *The Playwright's Guidebook; an Insightful Primer on the Art of Dramatic Writing*, Faber & Faber, New York/Londen 2002
T 3 ***
- Stapela, Peter van, *Poetics of the Screenplay as Drama-text*, Proefschrift, eigen uitgave Wageningen 2005
S T 1 5 ***
- Straub, Manuel, *Het toneelstuk*, Nederlands Centrum voor het Amateurtoneel, Maarsen 1969
T 1 ***
- Suër, Henk, *Scenarioschrijven voor documentaires; Adviezen voor de praktijk van de filmer en/of scenarioschrijver*, Uniepers Abcoude, 2001
S 1 ***
- Sweet, Jeffrey, *The Dramatist's Toolkit; the Craft of the working Playwright*, Heinemann, Portsmouth 1993
T 1 **
- Turner, Barry (red.), *The Writer's Handbook; Guide to Writing for Stage & Screen*, Macmillan, London 2003
T S 1 **
- Twaalfhoven, Anita, Elfferich, Heleen, en Midom, Jan, *Nadere kennismaking; Het bewerken van literatuur tot theater*, NCA, Amersfoort 1996
T 3 **
- Verstraten, Peter, *Handboek Filmnarratologie*, Uitgeverij Van Tilt, Nijmegen 2006
S 1A ****
- Vogler, Christopher, *The Writer's Journey; Mythic Structure for Writers*, Michael Wiese Productions, Studio City, 1998
S T P 1A ****
- Vorhaus, John, *The Comic Toolbox; How to be Funny even if You're Not*, Silman-James Press, Los Angeles 1994
S T 13 ***
- Voytilla, Stuart, *Myth and the Movies; Discovering the Mythic Structure of 50 unforgettable Films*, Michael Wiese Productions, Studio City, 1999
S 1A ***

- Waldmann, Günther, *Produktiver Umgang mit dem Drama; Eine systematische Einführung in das produktive Verstehen traditioneller und moderner Dramenformen und das Schreiben in ihnen*, Schneider Verlag, Hohengehren 2004
T 2 5 ****
- Wright, Michael, *Playwriting in Process; Thinking and Working Theatrically*, Heinemann, Portsmouth 1997
T 3 *****
- Wright, Michael, *Playwriting Master Class; the Personality of Process and the Art of Rewriting*, Heinemann, Portsmouth 2000
T 3 *****
- Wright, Michael, *Playwriting at Work and Play; Developmental Programs and Their Processes*, Heinemann, Portsmouth 2005
T 3 ***
- Yeger, Sheila, *The Sound of One Hand Clapping; a Guide For Writing Theatre*, Amber Lane Press, Oxford 1990
T 3 ****
- Zeder, Suzan, *Spaces of creation; The creative process of playwriting*, Heinemann, Portsmouth 2005
T 3 4 ****

Literatuur over schrijven

- Altemöller, Eva-Maria, *Schreiben ist Gold; wie Sie zu den Geschichten finden, die Sie immer schon schreiben wollten*, Copenrath, Münster 1998
P 2 ***
- Alvarez, Al, *The Writer's voice*, Bloomsbury, London 2005
A 4 5 ***
- Anderson, Linda (red.), *Creative Writing; A Workbook with Readings*, Routledge, Oxfordshire 2006
A 2 5 *****
- Atwood, Margaret, *Negotiating with the Dead; A Writer on Writing*, Anchor Books, New York 2002
P 4 5 ****
- Bakker, Jaap, *Rijmhandboek; praktische gids voor het schrijven van gedichten en liedjes*, Bert Bakker, Amsterdam 1998
G 1 **
- Barzun, Jacques, *Simple & Direct; A Rhetoric for Writers*; Harper Collins College Publishers, New York 2001
A 1 5 **
- Baudelaire, Charles, *Wenken voor jonge letterkundigen*; Stichting Voetnoot, Amsterdam 2004
P G 3A ***
- Baverstock, Alison, *Is there a book in you?*, A&C Black, London 2006
P 3 4 ***
- Bernays, Anne & Painter, Pamela, *What if? Writing Exercises for Fiction Writers*, Harper Collins College Publishers, New York 1995
P 2 ****
- Bloem, J.C., *Poëtica*, Polak Van Gennep, Amsterdam 1989
G 1 5 ****
- Bly, Carol, *Beyond the writers' workshop; New ways to write creative nonfiction*, Anchor Books, New York 2001
A 3 ***
- Bokhoven, Cocky van, *Je weet niet wat je schrijft*; Stichting Schrijven, Amsterdam 1999
T 3 5 ***
- Booker, Christopher, *The Seven Basic Plots: Why we tell stories*, Continuum, 2005
A 1A ****
- Bradbury, Ray, *Zen in the Art of Writing; Releasing the Creative Genius within You*, Bantam Books, New York 1992 (1990)
A 4 *****
- Brande, Dorothea, *Schriftsteller werden*, Autoren Verlag, Berlin 2001 (New York 1934)
A 4 ***
- Breytenbach, Breyten, *Intieme Vreemde*, Uitgeverij Podium, Amsterdam 2006
A 3A ****
- Brokken, Jan, *De wil en de weg; Over het schrijven van romans en verhalen*, Uitgeverij Augustus, Amsterdam 2006
P 1 3 ***
- Cameron, Julia, *Je leven schrijven; een meditatieve weg tot zelfkennis*, Ankh-Hermes, Deventer 2001 (1998)
A 4A **
- Cixous, Hélène, *Coming to Writing and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge 1991
A 5 *****
- Cixous, Hélène, *Three Steps on the Ladder of Writing*, Columbia University Press, New York 1993
A 5 *****
- Daniëls, Wim, *Kinderboeken schrijven*; Uitgeverij Augustus, Amsterdam 2006
P 1 3 **
- Dobbelaar, Tanny, *Schrijven met Montaigne*; Ambo, Amsterdam 2005
N 1 5 ***
- Dorrestein, Renate, *Het geheim van de schrijver*, Contact, Antwerpen/Amsterdam 2000
P 1 3A **

- Dorst, Tankred, *Sich im Irdischen zu üben; Frankfurter Poetikvorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005
A 3A ***
- Dresden, Dr. S. en Vestdijk, S., *Marionettenspel met de dood; Over het wezen van de detective-story*, Ooievaar, Den Haag 1957
P 1 ***
- Duijnhoven, Peet van; Hest, Jos van; Thiel, Machteld van; *Leren Schrijven Leren*, Uitgeverij Bekadidact, Baarn 1993
A 2 3 **
- Duras, Marguerite, *Dat is alles; Het afscheid van een schrijfster*, Van Genneep, Amsterdam 1996
A 3A 4 ****
- Duras, Marguerite, *Schrijven*, Van Genneep, Amsterdam 1994
A 3A *****
- D'Vari, Marisa, *Magic Script; Subconscious Techniques to Conquer Writer's Block*, Michael Wiese Productions, Studio City 2000
A 4 ***
- Edgar, Christopher & Padgett, Ron (edited by), *Old Faithful; 18 Writers present their favorite writing assignments*, Teachers & Writers Collaborative, New York 1995
A 2 5 ***
- Eijk, Inez en Warries, Egbert, *Eekhoortje op lange weg; over het schrijven van verhalen en ander proza*, Contact, Amsterdam/Antwerpen 1999
P N 1 **
- Elbow, Peter, *Writing Without Teachers*, Oxford University Press, New York 1973
A 3 4 5 ****
- Elbow, Peter, *Writing with Power; Techniques for Mastering the Writing Process*, Oxford University Press, New York 1998 (1981)
A 3 4 5 ****
- Englert, Sylvia, *Wörterwerkstatt, Tipps für Jugendliche, die gern schreiben*, Verlag Heinrich Ellermann, Hamburg 2001
P G 2 ***
- Flaherty, Alice W., *Die Mitternachtskrankheit; Warum Schriftsteller schreiben müssen Schreibzwang Schreibrausch Schreibblockade und das kreative Gehirn*, Autorenhaus Verlag GmbH Berlin 2004
A 3 5 ****
- Flower, Linda, *Problem-Solving Strategies for Writing*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1989 (1981)
N 5 ***
- Forster, E.M., *Aspects of the Novel*, Atlanta Publishers & Distributors, Atlanta 2000 (1927)
P 1 ***
- Franklin, Jon, *Writing for Story; Craft Secrets of Dramatic Nonfiction by a Two-Time Pulitzer Prize Winner*, Penguin Books, New York 1994 (1986)
N 1 ***
- Franssen, José, *Dichter bij Jan Hanlo dichten; een cursus lezen en schrijven van gedichten*, Van Arkel, Utrecht 1998
G 3 *
- Freije, Aly en Christophe, Nirav (red.), *Er staat wat er staat; Ideeën over schrijfdidactiek*, Stichting Lift/Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, Amsterdam/Utrecht 1996
P T G 3 ***
- Freije, Aly; Hest, Jos van; Koning, Soumya en Quelle, Pieter (redactie); *Fascinaties; Over starten, schrijven, herschrijven*, Stichting Schrijven, Amsterdam 1998
A 2 3 **
- Frey, James N., *Wie man einen verdammt guten Roman schreibt*, Emons Verlag, Köln 1993
P 1 ***
- Gallico, Paul, *Confessions of a Story-teller; Paul Gallico Unlocks the Secrets of a Writer's Mind*, Penguin Books, Middlesex 1961
P 1 3A **
- Gardner, John, *The Art of Fiction; Notes on craft for young writers*, Vintage Books Editions, New York 1991
P 1 3 ***
- Gardner, John, *De kunst van het schrijven; een praktische handleiding*, Contact, Amsterdam 1991 (1984)
P 1 3 ***

- Geel, Rudolf, *Volmaakte schrijvers schrijven niet; over het scheppingsproces van literaire en andere teksten*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995
P N 15 ***
- Gehrke, Claudia (Hrsg.), Nössler, Regina, *schreiben*; Konkursbuch 44, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2006
P 3 ***
- George, Elizabeth, *Write away; One Novelist's Approach to Fiction and The Writing Life*, Hodder Deadline, London 2004
P 1 3 ***
- Gesing, Fritz, *Kreativ schreiben; Handwerk und Techniken des Erzählens*, DuMont Verlag, Keulen 2000 (1994)
P 1 3 ****
- Gesing, Fritz, *'Kreativ schreiben' für Fortgeschrittene; Geheimnisse des Erfolgs*, DuMont Verlag, Keulen 2006
P 1 3 ***
- Ghoose, Zulfikar, *The Art of Creating Fiction*, Macmillan Academic and Professional LTD, Londen 1991
P 3 **
- Glatzer, Jenna, *Outwitting Writer's Block; And Other Problems of the Pen*, The Lyons Press, Guilford 2003
A 3 4 **
- Goldberg, Natalie, *Zen en de kunst van het creatief schrijven*, Becht, Haarlem 2000 (1986)
A 4 ***
- Goldberg, Nathalie, *Wild Mind; Living the Writer's Life*, Bantam Books, New York 1990
A 4 **
- Groen, Per, *Van idee tot verhaal; basiscursus prozaschrijven: cursistenboek*, Bekadidakt, Baarn 1990
P 12 **
- Grünbein, Durs, *Warum schriftlos leben; Aufsätze*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003
4 5 ***
- Haslinger, Josef en Treichel, Hans-Ulrich (Hrsg.), *Schreiben lernen, Schreiben lehren*; Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2006
P T G 1 3 5 ****
- Haslinger, Josef en Treichel, Hans-Ulrich (Hrsg.), *Wie werde ich ein verdammt guter Schriftsteller? Berichte aus der Werkstatt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005
P T G 1 3 5 ***
- Herzberg, Judith, *Over het schrijven van gedichten en het praten erover*, Bzztôh, Den Haag 1989 (1977)
G 3A ***
- Highsmith, Patricia, *Hoe schrijf ik een spannend boek*, Arbeiderspers, Amsterdam 1985
P 1 3A ***
- Hjortshøj, Keith, *Understanding Writing Blocks*, Oxford University Press, New York/Oxford 2001
N P 5 ***
- Houellebecq, Michel, *Leven, Lijden, Schrijven / Methode*; Stichting Voetnoot, Amsterdam 2003
P 3A ***
- Hülsenbeck, Claire, *Dertien lessen voor beginnende schrijvers (behorend bij Rhett Foley, Het gereedschap)*, Gottmer, Bloemendaal 1997
P 2 *
- Hunt, Celia and Sampson, Fiona, *Writing; Self & reflexivity*, Palgrave Macmillan, New York 2006
A 5 *****
- Jansen, Bert & Wiersinga, Pim, *Het prozaboek*, Meulenhoff/Stichting Schrijven, Amsterdam 2000
P 1 ***
- Jong, Oek de, *De wonderen van de heilbot; Dagboek 1997-2002*, Uitgeverij Augustus, Amsterdam / Atwerpen 2006
P 3A ****
- Kasper, Hartmut, *Schule der Autoren; Ein Handbuch der Dicht- und Schreibkunst*, Reclam Verlag, Leipzig 2000
1 3 5 ****

- Kemmerzell, Anja & Laudan, Else (red.), *Das Wort zum Mord; wie schreibe Ich einen Krimi?*, Argument/Ariadne, Hamburg 1999
P 1 ***
- Knight, Damon, *Hoe schrijf ik een goed verhaal*, Het Spectrum, Utrecht 1985
P 1 ***
- Koch, Stephen, *The Modern Library Writer's Workshop*; Modern Library, New York 2003
P 1 3 4 ***
- Krupp, Ute-Christine en Janssen, Ulrike (red.), *Zuerst bin Ich immer Leser; Prosa schreiben heute*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000
P 15 ****
- Lindemann, Erika, *A Rhetoric for Writing Teachers*, Oxford University Press, New York/Oxford 1982
A 5 ***
- Llosa, Mario Vargas, *Briefe an einen jungen Schriftsteller*; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004
P 3A ***
- Lodge, David, *The Art of Fiction*, Viking/Penguin Books, New York 1993
P 1 ****
- Molhuysen, Maaïke en Stiller, Louis, *Handboek voor schrijvers*, Uitgeverij Augustus, Amsterdam/Antwerpen 2006
A 3 ***
- Müller, Else, *Wenn die Kraniche Ostwärts ziehen; Haiku-Meditationen und Kreatives Schreiben*, Kösel, München 1999
G 4B ***
- Müller-Mees, Elke, *Der neue Verseschmied für Hobbydichter*, Urania, Berlin 2001
G 2 **
- Nádás, Péter, *Terugkeer; Over het schrijven van 'Het boek der herinneringen'*, Van Gennep, Amsterdam 1993
P 3A ****
- Newman, Jenny, Cusick, Edmund & La Tourette, Aileen, *The Writer's Workbook*, Arnold Publishers, Londen 2000
A 12 ***
- Oates, Joyce Carol, *The faith of a writer; Life, Craft, Art*, Harper Collins, New York 2003
A 3A **
- Oliver, Mary, *A Poetry Handbook*; Harcourt Inc., Orlando 1994
G 1 ***
- P. Drs., *Versvormen; leesbaar handboek*, De Stiel, Nijmegen 2000
G 1 ****
- Pausacker, Jenny, *Het vroege werk van Rhett Foley; Een schrijf dossier*, Uitgeverij J.H. Gottmer, Bloemendaal 1997
P 2 *
- Peypers, Ankie & Van Dorp, Kathinka, *Handboek voor het schrijven van gedichten*, Stichting IVIO, Lelystad 1996
G 3 **
- Pluijm, Cees van der, *Schrijven van gedichten en verhalen*, L.J. Veen, Amsterdam/Antwerpen 2003
G P 1 ***
- Polet, Sybren, *De creatieve factor; kleine kritiek der creatieve (on)rede*, Wereldbibliotheek, Amsterdam 1996 (1993)
A 5 *****
- Price, Allison, *Schrijf het van je áf!; Analyseer en verander je manier van leven*, Bzztôh, Den Haag 1999
A 4A **
- Pronk, Iris, *Schrijven doe je zo*, Querido's Uitgeverij, Amsterdam 2006
P N 2 ***
- Rauter, E.A., *Die neue Schule des Schreibens; Von der Gewalt der Wörter*, Econ Verlag, Düsseldorf 1996
A 3B ***
- Reesinck, Bert, *Hoe schrijf ik een succesroman*, SDU uitgevers, Den Haag 2000
P 1 *

- Reesinck, Bert, *Schrijven voor je plezier; een boek voor wie van schrijven wil genieten*, SDU uitgevers, Den Haag 1996
A 1 *
- Rekulak, Jason, *The Writer's Block; 786 Ideas to Jump-Start Your Imagination*, Running Press, Philadelphia/Londen 2001
A 2 ***
- Reve, Gerard, *Zelf schrijver worden*, Nijhoff, Leiden 1986
P 13A ****
- Rico, Gabriele, *Garantiert schreiben lernen; sprachliche Kreativität methodisch entwickeln – ein Intensivkurs auf der Grundlage der modernen Gehirnforschung*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 2000 (1983)
A 3 5 ****
- Roelofs, Ardi (samenstelling) e.a., *Schrijven leren: ambacht, vorming of kunst*, Katernen Kunsteducatie, LOKV, Utrecht 1994
A 3 5 ***
- Rosenboom, Thomas, *Aanvallend spel; vier lezingen over schrijven*, Querido, Amsterdam 2002
P 13A ***
- Scheidt, Jürgen vom, *Kreatives Schreiben; Texte als Wege zu sich selbst und zu anderen*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2003
A 4 A 5 ***
- Schulte-Steinicke, Barbara, *Bilder werden Worte; Wirkungen und pädagogische Einsatzmöglichkeiten des kreativen Schreiben*, Schibri-Verlag, Berlijn 2000
A 5 ***
- Schumann, Otto (Hrsg.), *Grundlagen und Technik der Schreibkunst; Handbuch für Schriftsteller, Pädagogen, Germanisten, Redakteure und angehende Autoren*, Pawlak Verlagsgesellschaft / Heinrichshofenverlag, Wilhelmshafen, Locarno, Amsterdam 1983
P G T N 1 ****
- Sebillé, Will van, *De muze zit aan; werkboek voor schrijfgroepen*, Stichting Schrijven, Amsterdam 1997
A 23 ***
- Seidman, Michael, *The Complete Guide to Editing Your Fiction*, Writer's Digest Books, Cincinnati 2000
P 13 ****
- Smith, Pamela Jaye, *Inner Drives; How to write & create characters using the eight classic centers of motivation*, Michael Wise Productions, Studio City 2005
3B ****
- Steele, Alexander (editer), *Gotham Writers Workshop; Writing Fiction, The practical guide from New York's acclaimed creative writing school*, Bloomsbury, New York and London 1983
P 1 3 ***
- Stegner, Wallace, *On the teaching of Creative Writing; Responses to series of questions*, University Press of New England, Hanover, New Hampshire 1988
A 5 **
- Strand, Clark, *Zaden van een berk; het dichten van haiku en de geestelijke reis*, Elmar, Rijswijk 1998
G 4B ***
- Tieger, Gerhild (Hg.), *Kreatives Schreiben lernen; An Universitäten, Instituten, Literaturbüros, Volkshochschulen und Schreibschulen in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Autorenhaus-Verlag, Berlin 2000
A 5 ***
- Tsujimoto, Joseph I., *Teaching Poetry Writing to Adolescents*, Wesleyan University Press, Urbana Illinois, 1988
G 2 3 5 ****
- Vos, Cor, *IJsberen en zitvlees; Schrijvers en dichters over hun schrijfproces*, Uitgeverij L.J. Veen, Amsterdam / Antwerpen 2004
G 4 ***
- Wal, Theo J. van der, *De Kunst van het Schrijven*, KCB Literair, Bergen 1980
P 1 ***
- Walsh, Pat, *78 Reasons why your book may never be published-14 why it just might reasons*, Penguin Books, London 1968
P 1 ***

- Werder, Lutz von, *Kreatives Schreiben in den Wissenschaften*, Schibri-Verlag, Berlin / Milow 1995
A N 5 ***
- Wilmink, Willem, *In de keuken van de muze; de gehele schriftelijke cursus dichten*, Bert Bakker, Amsterdam 1991 (1983)
G 1 ***
- Witteveen, Karel, *Creatief schrijven; Boom onderwijs*, Amsterdam, 2006
A 3 5 **
- Wohmann, Gabriele, *Schreiben müssen; ein Arbeitstagebuch*, Luchterhand, Frankfurt am Main 1991
A 3A **
- Ziegler, Alan, *The Writing Workshop vol. 1, Teachers & Writers*, New York 1981
P G 5 ****

Naamregister

- Aarsman, Hans 118
 Abdollah, Kader 140
 Aeschylus 44
 Albee, Edward 12, 65, 77, 97, 98
 Alphenaar, Carel 93, 97, 121, 141, 154
 Altemöller, Eva-Maria 159
 Alterman, Glenn 154
 Alvarez, Al 159
 Anderson, Linda 159
 Anker, Robert 20, 109, 111, 112
 Aristoteles 99
 Arnoldussen, Paul 130
 Artaud, Antonin 77, 103, 144
 Arts, Heidi 55
 Assante, Ernesto 36
 Attenburg, Christiane 154
 Atwood, Margaret 159
 Ayckbourn, Alan 154
- Baars, Laura van 133
 Bach, Johan Sebastian 100
 Bakelen, Maria van 154
 Bakker, Jaap 159
 Bakx, Hans W. 25, 66
 Balkenende, Jan Peter 22
 Barend, Sonja 32
 Barrico, Alessandro 20, 151
 Barthes, Roland 15, 21, 30, 138-140
 Barzun, Jacques 159
 Baudelaire, Charles 131, 159
 Baverstock, Alison 159
 Beckett, Samuel 49, 69, 100, 101, 118
 Beker, Marilyn 139, 154
 Benali, Abdelkader 108
 Bennett, Alan 17
 Bernays, Anne 70, 80, 152, 159
 Bernhard, Thomas 11, 20, 25, 34, 37-39, 58-62, 66, 81, 82, 86, 93, 99, 105, 108, 114, 118, 119
- Beukenkamp, Ger 14, 109, 139, 152, 154
 Beuss Joseph 102
 Bie, Wim de 63, 109, 127
 Bilker, Anna 80
 Blankesteijn, Herbert 141
 Blisset, Luther 36
 Bloem, J.C. 159
 Blokker, Jan 19
 Blom, Onno 62
 Bly, Carol 159
 Boer, Karianne den 96
 Boer, Lodewijk de 55
 Boermans, Theu 61
 Bogaerds, Sam 65
 Bokhoven, Cocky van 29, 91, 93, 114, 154, 159
 Bonnet, James 120, 152, 154
 Booker, Christopher 152, 159
 Boon, Louis Paul 56, 57, 58
 Boset, Jeannine 96
 Bouma, Mieke 107, 117, 154, 167
 Bouwman, Mies 32
 Bradbury, Ray 153, 159
 Brande, Dorothea 15, 17, 90, 92, 100, 141, 142, 153, 159
 Brecht, Bertold 44, 46
 Breytenbach, Breyten 153, 159
 Brokken, Jan 159
 Brood, Herman 18
 Brook, Peter 117
 Burg, Jessica van der 133
 Burnier, Andreas 105
 Byrne, John 154
- Calasso, Roberto 45
 Caldwell, Sara 154
 Cameron, Julia 159
 Campbell, James 120
 Capote, Truman 123
 Carter, David 154
 Cassady, Marsh 154
 Castagno, Paul C. 79, 104, 108, 114, 153, 154
 Catron, Louis E. 154
- Cattrysse, Patrick 14, 152, 154
 Céline, Louis Ferdinand 20
 Chapman, Gerald 154
 Chiarella, Tom 154
 Chiesa, Guido 37
 Chopin, Frédéric 100
 Cicero 14
 Cixous, Hélène 159
 Claes, Paul 81
 Clark, Leroy 155
 Claus, Hugo 36, 83, 155
 Cohen, Allen 155
 Cole, Tobe 155
 Coppola, Francis Ford 134
 Costello, John 155
 Cruijff, Johan 74
 Cusick, Edmund 102, 123, 162
- Dancyger, Ken 155
 Daniëls, Wim 159
 Davis, Rib 17, 70, 71, 74, 84, 152, 155
 Deken, Aagje 36
 Dekker, Noor 103
 Dellensen, Peter 96
 Dickens, Charles 120
 Diekstra, René 138
 Dis, Adriaan van 14, 138
 Dobbelaar, Tanny 159
 Donner, Jan Hein 12, 38
 Dorp, Kathinka van 14, 100, 162
 Dorrestein, Renate 13, 15, 91, 119, 130, 152, 159
 Dorst, Tankred 160
 Downs, William Missouri 70, 74-76, 115, 155
 Dresden, Dr. S. 160
 Driel, Hans van 131
 Dros, Imme 43
 Druuten, John van 155
 Duijnhoven, Peet van 155, 160
 Dunn, Thomas G. 157
 Duras, Marguerite 102, 137, 160
 Duyns, Don 80, 89, 99, 100
 D'Vari, Marisa 72, 160
- Eco, Umberto 13, 14, 138
 Edgar, Christopher 160
 Eggers, Dave 28, 109, 151
 Egri, Lajos 16, 155
 Eijk, Inez van 109, 160
 Eisendle, Helmut 45
 Eklundh, K. 129
 Elbow, Peter 93, 104, 160
 Elfferich, Heleen 158
 Eliot, T.S. 137
 Englert, Sylvia 160
 Enquist, Anna 108
 Euba, Femi 155
 Euripides 44, 76
 Euwe, Max 38
 Eyk, Henriëtte van 36
- Faassen, Frederice van 96
 Fabre, Jan 103
 Fangauf, Henning 155
 Farrell, Gordon 155
 Feil, Georg 155
 Flaherty, Alice 160
 Flaubert, Gustave 44, 139
 Fliess, Ingo 154
 Flower, Linda 29, 30, 160
 Ford, Maddox 92
 Foreman, Richard 155
 Forster, E.M. 106, 160
 Fortuyn, Pim 19, 20, 74
 Foucault, Michel 21-23, 55, 89, 90, 95, 143
 Franklin, Jon 15, 122, 123, 160
 Franssen, José 160
 Freije, Aly 96, 160
 Frey, James N. 160
 French, Nicci 20
- Gallico, Paul 160
 Garand, Timothy 155
 Gardner, John 160
 Garrison, Gary 155
 Geel, Rudolf 12, 161
 Gehrke, Claudia 161
 George, Elizabeth 161
 Gesing, Fritz 161
 Geys, Rita 44
 Ghoose, Zulfikar 161
 Gildemacher, Ietje 84
 Glatzer, Jenna 161

- Gluck, Christoph Willibald 101
 Goetz, Rainald 116, 117
 Goldberg, Nathalie 93, 94, 153, 161
 Gooch, Steve 155
 Gould, Glen 100
 Graaf, Rob de 81, 83, 84, 103, 112, 113, 117
 Graftdijk, Thomas 66
 Greig, Noël 156
 Groen, Per 161
 Groenteman, Hanneke 140
 Groot, A.E. de 29
 Groot, Ger 45
 Grünbein, Durs 161
 Grunberg, Arnon 136
- Haslinger, Josef 161
 Hatcher, Jeffrey 156
 Havel, Vaclav 12
 Haverkamp, Friso 34
 Hayes, John 29, 30
 Heijden, A.F.Th.van der 13
 Heijmans, Paul 63
 Herfst, Annelies 55
 Hertmans, Stefan 21, 104, 140, 141
 Herzberg, Judith 32, 55, 81, 97, 141, 161
 Hest, Jos van 160
 Heyboer, Anton 67
 Heywood, J.C. 44
 Highsmith, Patricia 161
 Hill, Leslie 132
 Hitler, Adolf 101
 Hjortshoj, Keith 15, 161
 Hoffman, Dustin 48
 Hoffmann, Jürgen 151
 Hogendoorn, Evert 96
 Holt, Simeon ten 100
 Horváth, Ödön von 106
 Houellebecq, Michel 153, 161
 Hull, Raymond 156
 Hülsenbeck, Claire 15, 17, 161
 Hunt, Celia 161
 Huysmans, Joris-Karl 44
 Ibsen, Henrik 43
 Jagt, Marijn van der 135
 Jans, Erwin 28, 46
 Jansen, Bert 26, 70, 106, 152, 161
- Jansen, Mariken 96
 Janssen, Daniël 29, 92, 123
 Janssen, Ulrike 162
 Japin, Arthur 37, 103
 Johannes Paulus II 12
 Johnson, Maureen Brady 156
 Jong, Oek de 43, 161
 Joyce, James 18, 26, 43, 81, 109
 Joyce, Michael 131
- Karadjic, Radovan 12
 Kasper, Hartmut 161
 Kemmerzell, Anja 162
 Keyl, Catharine 48
 Kielson, Marie-Eve 154
 King, Martin Luther 68
 King, Stephen 14, 153
 Kliess, Werner 155
 Kline, Kevin 75
 Knight, Damon 162
 Koch, Stephen 162
 Kooten, Kees van 49, 63, 109, 127
 Komrij, Gerrit 36, 59
 Koning, Soumya 160
 Kraaykamp, Johnny 34
 Krishnamurti, U.G. 141
 Kristeva, Julia 77
 Krupp, Ute-Christine 162
 Kuypers, Etienne 45
- Lamartine, Alphonse de 13
 Laudan, Else 162
 Lavandier, Yves 156
 Lawson, John Howard 156
 Lentz, Leo 96
 Leo XIII 47
 Lessig, Lawrence 141
 Leytens, Ine 55
 Lierop, H. van 131
 Lindemann, Erika 162
 Llosa, Mario Vargas 153, 162
 Lloyd, Josie 36
 Locke, John 96
 Lodge, David 16, 152, 162
 Lutz, Ton 34, 78
 Lyklama, Kirsten 99, 104, 113, 156
- Marsman, Hendrik 36
 McKee, Robert 156
 McLaughlin, Buzz 156
 Meijden, Henk van der 67
 Mende, Liesbeth 157
 Midom, Jan 158
 Mingus, Charles 100
 Molhuyzen, Maaïke 14, 162
 Moosmann, Daniela 28, 29, 101, 103, 117, 121, 156
 Mul, Jos de 131, 132
 Mulder, Jan 74
 Mulisch, Harry 13, 36, 38, 62, 84, 114, 150
 Müller, Else 162
 Müller, Heiner 55
 Müller-Mees, Elke 162
 Murray, Janet 131
 Mussolini, Benito 12
- Nabokov, Vladimir 80
 Nádas, Péter 153, 162
 Nasr, Ramsey 20, 118
 Neipris, Janet 156
 Newman, Jenny 102, 123, 162
 Nietzsche, Friedrich 21, 26, 27, 58, 77, 91, 99, 102, 103
 Nijenhuis, Wim 132
 Nijhoff, Martinus 14
 Nijholt, Willem 62
 Nimzowitsch, Aaron 132
 Nivardus 56
 Nössler, Regina 161
 Nys, Mon 81
- Oates, Joyec Carol 162
 Oland, Pamela Phillips 156
 Oliver, Mary 162
 Olivier, Lawrence 48
 Opsomer, Geert 28, 46
 Osho 96, 143
 Ossewold, Juriënne 135
 P., Drs. 16, 162
 Padgett, Ron 161
 Painter, Pamela 70, 80, 152, 159
 Palmen, Connie 15
 Paris, Helen 132
 Pausacker, Jenny 162
- Peeters, H. 131
 Peeters, Jacques 11, 38, 60
 Peetom, Kitty 16
 Pessoa, Fernando 136
 Peypers, Ankie 14, 100, 162
 Pfeijffer, Ilja Leonard 14, 137, 138
 Picasso, Pablo 48
 Pike, Frank 156
 Pinter, Harold 104
 Plimpton, George 156
 Pluijm, Cees van der 99, 162
 Polet, Sybren 48, 58, 91, 102, 162
 Pollesch, René 117
 Polti, Georges 120, 152, 156
 Portnoy, Kenneth 156
 Pos, W.Ph. 156
 Poschmann, Gerda 156
 Post, Karin 103
 Potter, Dennis 27, 29, 114
 Pourveur, Paul 64, 117, 124, 133, 134, 140, 144, 150, 151, 156
 Price, Allison 162
 Pronk, Iris 162
 Pröpfer, Henk 14
- Quelle, Pieter 160
- Rachmaninov, Sergei 100
 Racine, Jean 120
 Radax, Ferry 25
 Ramakrishna 144
 Randwijk, Hendrik Mattheus van 46
 Rauter, E.A. 162
 Ravagli, Vitaliano 37
 Redford, Robert 106
 Rees, Emyr 36
 Reesinck, Bert 16, 47, 162, 163
 Rekulak, Jason 15, 26, 163
 Reve, Gerard 17, 18, 69, 72, 73, 76, 78, 98, 163
 Rico, Gabriele 91, 93, 163
 Rijnders, Gerardjan 13, 37, 39, 43, 64, 81, 93-95, 101, 108, 115-117, 121
 Roelofs, Ardi 114, 163

- Rooyackers, Bor 157
 Rooyackers, Paul 157
 Rosenboom, Thomas 12, 163
 Rosenhaus, Steven L. 155
 Rostand, Edmonde 120
 Roza, Hubert 168
 Rush, Jeff 155
 Rushdie, Salman 18, 133
 Rushkoff, Douglas 134
 Russin, Robin U. 155
- Saks, Sol 157
 Saleming, Anouk 103
 Sampson, Fiona 161
 Sardi, Jan 110
 Sartre, Jean Paul 27
 Schaik Willing, Jeanne van 36
 Scheidt, Jürgen vom 163
 Schierbeek, Bert 10, 143
 Schmidt, Victoria Lynn 157
 Schopenhauer, Arthur 91
 Schulte-Steinicke, Barbara 163
 Schumann, Otto 163
 Schuurman, Katja 33, 34
 Schulze, Ingo 27
 Schütte, Oliver 157
 Schwartz, Ineke 136
 Sebille, Will van 106, 107, 163
 Seger, Linda 157
 Seidman, Michael 25, 163
 Shakespeare, William 38, 43, 44, 46, 59, 60, 71, 84, 120
 Shamas, Laura 72, 79, 157
 Sierens, Arne 20, 28, 46, 103
 Simenon, Georges 130
 Sklar, Daniel Judah 157
 Smiers, Joost 141
 Smiley, Jane 101
 Smiley, Sam 157
 Smith, Evan S. 157
 Smith, Hazel 135
 Smith, Pamela Jaye 163
 Sonneveld, Wim 61, 65
 Sontag, Susan 28
 Sophocles 44, 73, 120
 Spencer, Stuart 157
- Spinoza 74
 Stapele, Peter van 157
 Steele, Alexander 163
 Stegner, Wallace 163
 Steijn, Robert 93, 113, 117, 135
 Steiner, George 20, 129
 Stiller, Louis 14, 162
 Sting, Wolfgang 155
 Strand, Clark 163
 Straub, Manuel 157
 Strijards, Frans 117
 Suèr, Henk 157
 Sweet, Jeffrey 157
- Tak, Tom 45
 Tentije, Hans 101
 Terpstra, Koos 134
 Thiel, Machteld 160
 Thijs, Ger 73, 141
 Thomas, Dylan 17
 Tieger, Gerhild 163
 Tourette, Aileen la 102, 123, 162
 Towse, Ruth 141
 Treichel, Hans-Ulrich 161
 Tsjechov, Anton 55, 56, 61, 63
 Tsujimoto, Joseph I. 163
 Turner, Barry 157
 Twaalfhoven, Anita 157
- Uyl, Joop den 74
- Vasalis, M. 136
 Veelen, Remke 96
 Veen, Herman van 82
 Verhelst, Peter 20, 103
 Verpale, Eriek 118
 Verstraten, Peter 157
 Vestdijk, Simon 36, 160
 Visser, Arjan 37
 Vlerken, Sander van 168
 Vogler, Christopher 152, 157
 Vorhaus, John 157
 Vos, Cor 163
 Voskuil, J.J. 122
 Voytilla, Stuart 157
 Vries, A. De 131
 Vrijman, Pieter 73, 94
- Waes, L. van 129
 Wal, Jannes van der 32
 Wal, Theo J. van der 163
 Waldmann, Günther 158
 Walsh, Pat 163
 Warries, Egbert 109, 160
 Werder, Lutz von 164
 Wiersinga, Pim 26, 70, 106, 152, 161
 Wigman, Menno 58, 59
 Wilde, Oscar 44, 46
 Wilmink, Willem 164
 Winfrey, Oprah 48
 Wittenbols, Peer 104, 113
 Witteveen, Karel 164
 Wittgenstein, Ludwig 23, 101, 144
 Wohmann, Gabriele 164
 Wolff, Betje 36
 Wood, Michael 139
 Wright, Lou Anne 70, 74, 75, 76, 115, 155
 Wright, Michael 25, 152, 158
- Yeats, William Butler 44
 Yeger, Sheila 123, 158
- Zeder, Suzan 158
 Zegers, Mart-Jan 55
 Ziegler, Alan 164
 Zijlmans, Mieke 129
 Zizek, Slavoj 134

Dankwoord

HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht stelde mij in 1992 in staat de eerste vierjarige HBO-schrijfopleiding op te zetten, waardoor ik bijna tien jaar lang de gelegenheid kreeg om een samenhangende schrijfdidactiek te ontwikkelen. Mijn overtuiging daarbij was dat kunst, wetenschap en onderwijs innig verbonden zouden moeten zijn, ook in de persoon van een auteur. Een schrijver is kunstenaar en óók onderzoeker en óók docent en óók organisator en óók bestuurder, en HKU gaf me op al deze gebieden de ruimte, al lachten de managementtrainers mij om deze megalomane houding hartelijk uit.

In 2003 boden Uitgeverij L.J. Veen en HKU mij de mogelijkheid om mijn bevindingen op het gebied van schrijfprocessen en schrijfdidactiek te boek te stellen. Redacteur Sander van Vlerken heeft dat proces destijds bevlogen en geduldig begeleid.

In 2007 verscheen bij International Theatre & Film Books Publishers en HKU een tweede uitgebreide druk, waarbij met name Hubert Roza en Mieke Bouma mij hielpen om de ervaringen binnen de Schrijfopleiding van de HKU in het boek te verwerken, dat daarmee ook een didactische beschrijving werd van de eerste jaren van deze Bachelor-opleiding.

In 2018 verscheen, ook bij IT&FB en HKU, het boek *Tienduizend Idioten; Poëtica, schrijfproces en pedagogie van het hybride Theaterschrijven vanuit Bakhtins 'Meerstemmigheid'*, dat gelezen kan worden als een meer academisch vervolg op *Het naakte schrijven*. *Tienduizend Idioten* werkt het concept van de mythen van het schrijverschap verder uit tot een overkoepelende theorie van meerstemmigheid in het schrijfproces, en kan ook daarmee gelezen worden als een basis voor een HBO Master-opleiding op het gebied van schrijven.

Om u als schrijver, al dan niet 'in spe', de mogelijkheid te bieden deze boeken in samenhang tot u te nemen, verschijnen beiden nu in een nieuwe druk.

Een afsluitend derde deel, *Een leeg vel*, is in voorbereiding.

Hoe schrijf ik een succesvolle roman? Hoe schrijf ik een filmscript and 'sell it too'? Boeken die leren hoe je literaire teksten kunt schrijven, zijn 'in'. De titels buitelen in pretentie over elkaar heen. De een belooft Hét Geheim van Dé Schrijver te onthullen, de andere legt zonder enige schroom een relatie tussen Zen en de Kunst van het Creatief Schrijven. Die boeken zadelen schrijvers op met onmogelijke opdrachten: een beetje schrijver is natuurlijk volstrekt origineel, lijdt voor zijn tekst, gaat subtiel en vakmatig te werk en is zeker niet oppervlakkig of flauw, maar wijs en onpeilbaar diepzinnig.

Nirav Christophe laat in *Het naakte schrijven* zien dat iemand het schrijven beter en sneller leert door consequent deze mythen en de identificatie met zijn tekst af te breken dan door wetten, weetjes en wijsheden tot zich te nemen.

Het naakte schrijven is een boek voor degenen die het schrijven professioneel wil aanpakken en beoefenen. Het richt zich op literaire schrijvers op alle niveaus en van alle genres.

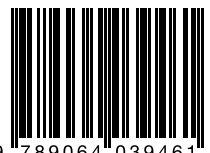
Het biedt diepgaande inzichten in schrijfprocessen en is in haar nadruk op directe, levende spreektaal tevens een goede handleiding voor het schrijven van dramatische teksten.

Het naakte schrijven heeft zich sinds haar uitgave in 2003 bewezen als een controversieel boek met talloze onconventionele gedachten over het schrijfproces en onorthodoxe theorieën, tips en oefeningen, die stuk voor stuk de mythen van het schrijverschap opblazen. Het boek wordt veel door schrijfopleidingen en schrijvers gebruikt en geloofd.

In 2018 verscheen van dezelfde auteur het boek *Tienduizend Idioten; Poëtica, schrijfproces en pedagogie van het hybride Theaterschrijven vanuit Bakhtins 'Meerstemmigheid'*, dat gelezen kan worden als een meer academisch vervolg op *Het naakte schrijven*. *Tienduizend Idioten* werkt het concept van de mythen van het schrijverschap verder uit tot een overkoepelende theorie van meerstemmigheid in het schrijfproces. Om u als schrijver, al dan niet 'in spe', de mogelijkheid te bieden deze boeken in samenhang tot u te nemen, verschijnen beiden nu in een nieuwe druk.

HKU
PRESS

www.itfb.nl



9 789064 039461