

# Het geheim van zijn lied

Paul Demets

Lijstjes maken, tellen: wie doet dat nu voor zijn plezier? Als je het toch doet, kom je tot de vaststelling dat Jo Roets, artistiek leider van Laika sinds 1990, de productiefste jeugdtheaterauteur in Vlaanderen is, al kwamen heel wat van zijn teksten tot stand in samenwerking met Greet Vissers. Hun wegen gingen uit elkaar toen Blauw Vier in 2001 Laika werd. Maar wat betekenen cijfers en data? Belangrijker is de vaststelling dat Jo Roets, samen met Ignace Cornelissen, Paul Pourveur, Josse de Pauw en Bart Moeyaert in Vlaanderen voor een eigentijds jeugdtheaterrepertoire gezorgd heeft: teksten die niet bedoeld zijn als zoethouders, maar die iets wezenlijks vertellen voor kinderen of jongeren én volwassenen. Ook in deze multimediale tijden vertrekken de meest beklievende voorstellingen nog altijd vanuit tekst, al zijn er verrassende uitzonderingen als de zinnenprikkelende projecten van Peter de Bie bij Laika, de installaties van Inne Goris bij Bronks (*Zeven*) of van Mieke Versyp en co bij de Kopergieterij (*Villamour*). Voor Jo Roets primeert het plezier van het werken met een tekst, van hem zelf of van een andere auteur. Meestal bewerkt hij klassieke theater teksten of romans voor volwassenen: Shakespeare, Rostand, Dostojevski. Jo Roets is in goed gezelschap.

ROETS Ik hou ervan om goeie verhalen te vertellen. Daarom kom ik wellicht uit bij grote auteurs als Shakespeare en Dostojevski. *Macbeth*, *King Lear* of *Twelfth Night* zijn op de eerste plaats sterke verhalen. Als ik zelf naar voorstellingen ga, begrijp ik ze soms niet, maar ik word er wel door gefascineerd. Ik heb vaak behoefte aan een goed opgebouwd verhaal dat mij helemaal meeneemt. Dat mag in een klassieke spanningsboog zijn, maar het mag mij ook op het verkeerde been zetten. Ik heb veel respect voor het ambachtelijke.

ETCETERA Ik hoor de kritikasters jou al als een traditionalist afschilderen.

ROETS We doen toch meer dan een klassiek verhaal navertellen. We willen een verhaal brengen op een frisse manier, die de toeschouwers aanspreekt. In *De twaalfde nacht*, de

Shakespearebewerking die we dit seizoen brengen, schrijven we toch een nieuwe taal, maken we uitstapjes naar een fantasiewereld en flirten we met opera. Die elementen zullen een frisse wind door het verhaal jagen.

ETCETERA Wat doet je beslissen om een bepaalde klassieke tekst te bewerken? Vertrek je vanuit het thema of vanuit de personages?

ROETS De personages spelen vaak een bepaalde rol. Ik heb een ingang nodig waarmee kinderen of jongeren zich kunnen identificeren. Voor *Napolejong* uit 1997 (gebaseerd op *L'Aiglon*, een theater tekst van Edmond Rostand uit 1900, nvdr) gaat het bijvoorbeeld over een jongetje dat de zoon van Napoleon is en precies daardoor in de problemen komt. Daar gaat het om de identificatie met de protagonist uit het oorspronkelijke stuk. Bij *Cyrano* (1997) is dat ook het geval. En bij die andere Rostandbewerking, *Canteclair* uit 1998. Bij *Canteclair* gaat het om karakters die heel herkenbaar worden voor kleuters, maar die wel iets geschifts hebben. Die absurditeit is voor mij heel belangrijk. Nu we aan *De twaalfde nacht* werken, hebben we het gevoel dat er met die personages iets gelijkaardigs aan de hand is. Het zijn bijna allemaal pubers die verliefd zijn op hun eigen emoties. Daardoor gaan ze absurde dingen doen en ontstaat er een soort domino-effect van gebeurtenissen.

Ik vind het soms ook interessant om één personage uit de oorspronkelijke tekst sterk naar voor te halen. In *De Karamazovs* (1999), naar de roman van Dostojevski, krijgt Alosja een groot deel van de aandacht. Hij wordt monnik en ziet alle dingen op zich afkomen. Voor mij is het gevoel van wat ik met de personages aankan, beslissend om een verhaal te brengen.

Ik zag dat ook bij Bart Moeyaert toen hij *King Lear* voor ons bewerkte (*Ongelikt*, een coproductie met HetPaleis in 2001, nvdr). Bart heeft het stuk vanuit het familiegegeven geschreven en niet vanuit de klassieke intrige of de historische context van de koningen. Hij heeft er mensen van vlees en bloed van gemaakt. En dat is wat ik ook graag met de personages in mijn teksten wil doen.

ETCETERA Is dat dan een voorbeeld van helderheid, een begrip dat jeugdtheaterauteurs graag hanteren als je hen vraagt naar een kenmerk voor jeugdtheater teksten: dat je je concentreert op enkele personages?

ROETS Door een klassieke tekst te bewerken, begeef je je in een interessant spanningsveld: helder zijn zonder te simplificeren. Je mag er de kracht en de thema's niet uit weghalen. Dat gebeurt te veel in het jeugdtheater. Het is eerder boeiend om de complexiteit van de dingen uit te puren en op een eenvoudige manier te laten zien. Het kan dan helpen als je één personage volgt bij het schrijven en daarrond dan de andere personages weeft. Bij Dostojevski was dat alleszins nodig, want de personages vormden een kluwen in het verhaal. In *De twaalfde nacht* kijken we met de ogen van Viola. Je kunt zo'n hoofdpersonage heel genuanceerd uitwerken en daarrond extremere personages creëren. Ik confronteer mijn hoofdpersonages dus met de figuren die hen omgeven. Ik laat nevenintriges weg en concentreer mij op enkele dingen die ik essentieel vind. In de bewerking van *De Karamazovs* hebben we (Jur van der Lecq en ik) bijvoorbeeld gekozen voor de vraag 'Wie heeft het gedaan?' Maar de kwestie 'geloven of niet geloven' is ook sterk aan de orde. En dat religieuze thema maakten we dan zo concreet mogelijk door het te vertalen in de vraag: 'Wie gelooft nog wie?'

In *De twaalfde nacht* bekijken we hoe het thema van mensen die verliefd zijn op hun eigen emoties, eerder dan op elkaar, toegepast kan worden op de verschillende scènes, om die zo duidelijk mogelijk te maken. Het stuk begint bijvoorbeeld met een schipbreuk waarin Viola haar broer verliest. Door de hertog nadien te laten zeggen: 'Ik ben even eenzaam als jij' (hij heeft het dan over de schipbreuk in zijn hart), kan je zijn narcisme heel duidelijk maken.

*Van muizen en mensen*, de bewerking die Filip Vanluchene in 2002 van *Of mice and men* van John Steinbeck maakte, vormt een uitzondering. Daar heeft hij eerder een caleidoscopisch beeld gecreëerd dat ik ook in de regie heb aangehouden. We wilden de hoofdpersonages gelijkgeschakelen, omdat we hen alle drie losers vonden.

ETCETERA Heb je jouw regie al enigszins in het achterhoofd als je een theater tekst schrijft?

ROETS Ik moet niet doen alsof dat geen rol speelt. Bij *De twaalfde nacht* is dat zeker zo, omdat het tenslotte toch om een grote productie gaat. Terwijl ik schrijf, hoef ik nog geen concreet scènebeeld voor ogen te hebben. Maar ik voel wel of iets kan gespeeld worden, of niet.

## Het paleis van hertog Orsino.

*Toneel op het toneel, de hertog kijkt toe. Muziek, zang, dans. Storm op zee. Een schip vecht tegen de gure wind. Golven slaan al over de reling. Het schip vecht maar gaat langzaam ten onder. Mensen springen in het water. Dan verdwijnt ook het schip helemaal onder de golven. Twee mensen spartelen in het water. Ze klampen zich vast aan grote koffers, stukken wrakhout. Ze doen teken naar elkaar. Dan verdwijnt de ene in de golven, de ander (de vermomde Viola) stapt uit het spel.*

De hertog is diep ontroerd.  
Hij huilt.

**Orsino**  
Mooi. Mooi. Mooi.  
Prachtig gespeeld.  
Mijn arme Cesario.  
Heb je je broer nog teruggezien?

**Cesario**  
Nee, hertog.  
Ik zag nog hoe Sebastian zich aan een mast vastbond.  
Toen kwam er een grote golf en hij verdween onder water. Enkele uren later spoelde ik aan op het strand van dit eiland.

**Orsino**  
En toen kwam je hierheen.

*Cesario huilt.  
Ze huilen samen.*

**Orsino**  
Cesario, Cesario.  
Tranen zijn de parels van het hart.

**Cesario**  
Ja hertog.

**Orsino**  
Wij begrijpen elkaar zo goed.  
Ik ben even eenzaam als jij.  
In mijn hart raast ook een storm.  
Mijn hart is vol van...

**Cesario**  
Gravin Olivia.

**Orsino**  
Juist. Hoe weet jij dat?

**Cesario**  
Hertog... Omdat u elke dag over haar spreekt.  
Elke dag, elk uur, elke minuut.

Uit: Jo Roets, *De twaalfde nacht*.

Je moet tegen een klassieker durven aanschoppen. Bij mijn eerste teksten was ik eerder bezig met vertalen en enkele dingen naar mijn hand zetten. Nu gaan elke scène en elk personage door mijn vingers. Het werken aan *Napolejong* is daarin erg bepalend geweest. Ik durf nu mijn schrijfplezier in mijn teksten te leggen.

**ETCETERA** Je hanteert een erg muzikale, 'sprekende' manier van schrijven. Vind je het als theaterauteur een voordeel dat je ook regisseur bent?

**ROETS** Zeker. Het helpt ook dat ik vroeger geacteerd heb, want zo weet ik of je een zin die ik schrijf kan uitspreken. Ik vind het ook interessant om een uitstap te maken naar de teksten van Bart Moeyaert en Filip Vanluchene. Ook daarvan heb ik geleerd. Ritme en muzikaliteit zijn inderdaad erg belangrijk in mijn teksten. Maar eerst moet de inhoud er staan. Tijdens het schrijfproces concentreer ik me om te beginnen op wat de personages zeggen. Pas dan hou ik me bezig met de plaats van de woorden. Dan ben ik bezig als een dichter: van elk woord een puzzelstuk maken dat op de juiste plaats moet vallen, in het juiste ritme. Ook de schikking van de woorden en de zinnen op de bladspiegel vind ik belangrijk, maar dat is het eindstadium.

**ETCETERA** Zou je jouw teksten partituren durven noemen? Ze hebben toch vaak een verschillende drive: soms lijken ze op kamermuziek, dan weer op operette, op opera of hiphop.

**ROETS** Dat klopt. Al is het niet zo dat een bepaald muziekgenre echt bepalend is bij het schrijven. Voor *De twaalfde nacht* heeft Wim Selles, die de muzikale leiding heeft, me operamuziek bezorgd. Maar ik hoor geen muziekgenre bij de thematiek die ik wil behandelen. Het plezantste vind ik – en daar zit de muzikaliteit in – wanneer de personages uit de bol

gaan terwijl ik schrijf en als het ware van mij overnemen en mij iets willen zeggen. Zij brengen muzikaliteit mee die niet van buiten komt.

In Bart Moeyaerts tekst *Ongelikt* vond ik ook zo'n sterke muzikaliteit, dat ik bijna zin kreeg om hem te dirigeren. Maar de acteurs zijn geen marionetten, natuurlijk.

**ETCETERA** Is het sowieso niet moeilijker om je eigen teksten te regisseren, omdat je zelf een bepaalde tonaliteit voor ogen hebt?

**ROETS** Het is moeilijker om een tekst van een andere auteur te regisseren. Eens de repetitie begint, verklaar ik zo'n tekst heilig, en dat is nodig. En bovendien moet ik op zoek naar het ritme en de structuur die de auteur erin gelegd heeft. Ik heb veel minder respect voor mijn eigen teksten. Ik pas ze bijvoorbeeld aan de acteurs aan met wie ik werk. Toch schrijf ik maar zelden een bewerking op hun huid, al denk ik er soms wel aan hoe een zin uit de mond van een bepaalde acteur zal klinken als ik hem opschrijf. *Galileo* heb ik wel geschreven met de twee acteurs voor ogen, maar dat was een uitzondering. Dat was trouwens ook de eerste tekst die geen bewerking was.

**ETCETERA** Liefde is dikwijls een belangrijk thema in jouw teksten. Kies je daarvoor omdat je jouw eigen verhaal wil vertellen of omdat je denkt dat kinderen en jongeren er zo sterk mee bezig zijn?

**ROETS** *Cyrano*, *Napolejong* en *Cantecléir* zou je inderdaad een liefdestrilogie kunnen noemen. Maar *De Karamazovs*, *Galileo* en *Ongelikt* gingen toch eerder over verlies. En ook *De twaalfde nacht* is voor mij niet op de eerste plaats een stuk over de liefde. Shakespeare noemt het eiland waar het verhaal zich afspeelt 'Illyrië'. Voor mij is dat een combinatie van 'illusies' en 'lyrisch'. Hij zet een erg irreële wereld neer. De liefdeshistorie is voor

mij eerder een vehikel om die wereld te illustreren. Via het thema van de liefde kan ik dikwijls andere dingen vertellen. Het voert mij naar de wereld van de personages.

Natuurlijk gebruik ik middelen om een verhaal voor kinderen nog helderder te maken dan voor jongeren door bijvoorbeeld beschouwende discussies uit de weg te gaan, het verhaaltempo te versnellen of elementen uit te vergroten. Ik probeer wel de dubbele bodems in de tekst te bewaren. Daarom bewerk ik ook geen jeugdliteratuur voor theater. Want daar heeft de auteur zelf al voor helderheid gezorgd door eigen accenten te leggen. Ik doe dat werk liever zelf. Voor kinderen is het wel harder werken dan voor jongeren. Het nu-gevoel is voor kinderen belangrijk, de onmiddellijkheid van het gebeuren. Voor 16-jarigen kan je je inhoudelijk meer permitteren. Als ik voor hen schrijf, kan ik me al sneller op de structuur concentreren, terwijl je voor kinderen meer op de taal moet werken.

**ETCETERA** Als je, revolver op het voorhoofd, moet kiezen voor het predikaat 'auteur' of 'regisseur' wat antwoord je dan?

**ROETS** Ik kies toch vooral voor het auteurschap. Voor mijn teksten ben ik altijd schatplichtig aan anderen. Vroeger was dat Greet Vissers, nu werk ik samen met Bart van den Eynde. Ook van de acteurs krijg ik heel veel terug als ik aan de tekst werk. Die dialoog, eigen aan het werken in het theater, is boeiend, maar toch geeft het je een ongelooflijk goed gevoel om iets goeds op papier te krijgen. Het blijft ook, terwijl theater het van het moment moet hebben. Ik vind het fascinerend om te zien hoe een tekst kan loskomen van een encenering en een eigen leven gaat leiden, ook in vertaling. ●