

positie waarin je als ploeg de limiet van wat je theateraal kan brengen moet onderzoeken.

OLYSLAEGERS Ik wil het ook niet al te gemakkelijk maken. Ik kan me voorstellen dat er auteurs zijn die hun tekst zo abstract mogelijk houden en dus geen regieaanwijzingen invoegen. Voor mij is dat een brug te ver. Een theatertekst is voor mij pas geslaagd als ik een spel ontwerp waarin iedereen zin heeft om het te spelen, met variaties; en op het einde van het speelp proces hoop ik dat de acteurs ervan genoten hebben. Mijn teksten moeten cadeaus zijn die worden doorgegeven. Deze twee aspecten, het genieten van het spel en het spel zelf, moeten in de juiste balans zijn. Als dat lukt, ben ik ervan overtuigd dat het publiek ook genoten zal hebben. Hoe moeilijk, schrijnend, bevragend de voorstelling ook is, theater gaat voor mij altijd over genot. Theater is een genotsmachine. Als het publiek het niet leuk vindt, ben ik fout bezig. En daarin ben ik echt radicaal. Ik wil de tijd niet vóór zijn of zo. Ik wil schrijven voor theater met een groot publiek, met voldoende aanknopingspunten voor vele verschillende 'doelgroepen'. En door omstandigheden heb ik het geluk veel voor de grote theaters te mogen schrijven.

ETCETERA Bij het begin van ons gesprek hoorde ik ook een pleidooi voor een collectief maakproces. Is dat waar je voor pleit, een grote vorm van collectiviteit?

OLYSLAEGERS Ja, dat is voor mij zeker het interessante theater. Weg van regisseurstheater dus, tenzij de regisseur zo'n geslepen spelleider is dat iedereen het gevoel heeft opgenomen te worden in het geheel, ruimte te krijgen voor inbreng, en uiteindelijk toch de vertelling brengt die de regisseur als geheim plan in zijn hoofd bewaart. Dan heb ik respect voor het spel op zich dat hij gespeeld heeft. Maar eigenlijk pleit ik wel voor een grotere vorm van collectiviteit.

Nogal wat schrijvers hebben veel respect voor het ambachtelijke van het schrijven en zijn afgestapt van hun autonome statuut,

omdat de tijden veranderd zijn. Je bent niet meer zo alleen, en daar kun je alleen maar heel vrolijk van worden. Nu studeren acteurs af met het gevoel dat ze autonoom kunstenaar moeten zijn. Ze denken dan in de trant van: 'Het is mijn plicht, anders ben ik een slecht acteur. Als ik een passief uitvoerder ben van ideeën, dan ben ik niet goed bezig. Ik moet het ook voelen, vormgeven en misschien is het wel het beste dat ik mijn eigen tekstmateriaal schrijf', etcetera. Het is zeer ironisch dat die twee, de niet autonome auteur en de autonome acteur, elkaar op dit moment kruisen. Het ambachtelijke is immers een stuk van de uitdaging. Het ambachtelijke impliceert dat je iets onder de knie moet krijgen, dat je zowel theatermakers als publiek langzamerhand kunt veroveren. Ik ken niet gek veel jonge acteurs die het woord 'carrière' als synoniem voor 'leerproces' beschouwen. De *Sturm und Drang* om het zo snel mogelijk te maken, om zo snel mogelijk als autonoom kunstenaar te worden aanvaard en dus zeer ernstig te worden genomen, loopt hen voor de voeten. Toen ik als prozaschrijver begon was dat óók mijn natte droom: zo snel mogelijk als iemand met een eigen 'stem' te worden aanvaard. Als je wat meer afstand krijgt ten opzichte van wat je doet, merk je dat de brede acceptatie van anderen in vrijwel alle gevallen fake is, gebaseerd op toeval, ingebeelde verwantschap, willekeur of de mode van de dag. Theater heeft mij als woest rondschoppend schrijver geleerd een leerproces te aanvaarden. En ik kan dus evengoed over mijn stukken praten als over *stepping stones* in dat leerproces. Dat neemt niet weg dat het grote ongeduld blijft, dat moment waarop je jezelf weet te verbazen. Jammer genoeg (en godzijdank overigens) heb je eerst wat jaren nodig om te begrijpen en te aanvaarden dat je nog niet kunt staan waar je wilt staan. De kick dat er langzamerhand wat *métier* in je vingers sluipt en dat je daardoor wat genot kan verschaffen aan anderen is daarbij een aangenaam neveneffect.

● ACHTSTE STEM RUDI MEULEMANS

Waar, waarover, waarvoor

DRIE SNAPSHOTS
OVER HET SCHRIJVEN
VOOR TONEEL

Waar

De hond draait rondjes voor hij gaat liggen aan mijn voeten. Ik zit aan de tafel in mijn werkkamer. Het zomert. De balkonramen staan helemaal open. Ik kijk uit op een kerselaar. Schrijven is zitten. Voor mij op tafel ligt een schrift met linnen kaft en geruit papier. Met een vulpen schrijf ik hierin teksten voor een nieuw stuk, *Don't touch here*. Dit wordt, na *Caravaggio* en *Life is all we have*, het derde deel van *Trilogie van het Goede Leven*. Buiten zingen vogeltjes. De hond zucht.

We zijn net terug van onze ochtendwandeling in het park. De hond is een beige labrador. Harry. Terwijl hij in het park rondsuffelt tussen de struiken, krijg ik de eerste ideeën voor een tekst. Ideeën krijg je. Ik kan dat niet beter omschrijven. Ik wil over dat proces niet nadenken. De ideeën lichten op en later, nu, wanneer ik aan tafel zit, cirkelen die ideeën boven het lege blad. Schrijven is niet alleen zitten, schrijven is ook wandelen. Harry vindt in het park alles interessant. Toen ik les kreeg van Alex van Royen zei hij over de acteur dat die met zijn klieren op de wereld moest zitten. Dat geldt ook voor de schrijver. Je moet nieuwsgierig zijn naar alles.

Er is een duif in de boom komen zitten. Ze pikt aan de kersen.

Schrijven is wachten. Geduld moet je hebben, net zo lang tot de ideeën vorm krijgen. Ondertussen kan je kijken naar de pelargoniums op het balkon, je kan wat bladeren in een boek, je kan de hond strelen. Schrijven is je vervelen. Je moet vooral opletten dat je niet te snel gaat. Dan sla je immers stappen over en op een merkwaardige wijze is het proces onomkeerbaar. Je kan niet meer terug. (Ditzelfde fenomeen kan zich voordoen bij het repeteren.) Vervolgens is

schrijven natuurlijk schrijven. Veel, heel veel schrijven. Want schrijven is vooral ook schrappen, weggooiën, opnieuw beginnen. Het is echter geen corvee. Het is een plezier. Schrijven is schrappen en selecteren. (Dit is gelinkt aan de functie van regisseur.) Er dienen zich verschillende mogelijkheden aan. Het gaat erom de juiste keuzes te maken. Dat proces is deels rationeel, deels emotioneel. Het is deels ambacht, deels intuïtie. Ik vertrouw op mijn ervaring en kennis, maar ook op mijn gevoel. Ik kies wat ik zelf interessant vind. Het gaat niet over goed of slecht, het gaat over smaak. Dat besef geeft een enorm gevoel van vrijheid.

Harry blaft. De postbode. Ik kijk straks wel of het belangrijk is.

Schrijven is lezen. Luidop lezen omdat ik voor toneel schrijf. De tekst moet gaan klinken. Dit lijkt banaal, maar het is van het grootste belang. Straks komt het moment waar ik het meest naar uitkijk: de eerste versie van de tekst wordt luidop gelezen door de acteurs in aanwezigheid van enkele vertrouwelingen. Dat is een spannende dag. Ik heb altijd al wel een voorgevoel over welke stukken goed zitten en welke passages niet zullen werken, maar uiteindelijk is de lezing door de acteurs de grote test. Ik schrijf voor acteurs. Dat is vanzelfsprekend maar ik bedoel het letterlijk. Ik schrijf letterlijk voor de mensen met wie ik werk. De teksten zijn hen als het ware 'op het lijf geschreven'. Maar ik hang niet aan mijn woorden. Alles mag 'naar de mond' gezet worden. Tenminste, dat mag door acteurs die ik graag zie. Het is een kwestie van vertrouwen. Daarom werk ik graag lange tijd met dezelfde mensen. *Don't touch here* schrijf ik opnieuw voor Hilde en voor Tom. Deze keer schrijf ik ook voor Andreas. De tekst is voor hen. Gedurende het hele repetitieproces zullen er wijzigingen aangebracht worden. De tekst van het stuk is pas af op de dag van de première.

Harry is opgestaan en is in een andere kamer een tennisbal gaan halen. Die komt hij mij brengen. Hij legt de tennisbal in mijn schoot. Het is tijd om te spelen.

Waarover

Op 2 december 1970 hield Michel Foucault zijn inaugurale rede voor het *Collège de France*. Het is, kenmerkend voor Foucault, een hoogst persoonlijke oratie. Hij opende, zonder de bron te noemen, met een citaat: '(...) *il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire,*

jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre (...)' Dit is (bijna volledig) het slot van *L'Innommable* van Samuel Beckett. Het is één van mijn favoriete passages. Altijd doorgaan. De persoonlijke zoektocht van Michel Foucault, waarbij hij zich stortte in 'grenservaringen', vormde, geloof ik, een even belangrijke inspiratiebron voor zijn teksten als de vele geschriften die hij raadpleegde in de *Bibliothèque nationale*. Hij is in dit opzicht voor mij een voorbeeld. Ik probeer, zonder gêne, in mijn teksten het persoonlijke en het algemene, het eigene en het toegeëigende te mixen. Wat ik vertel heeft te maken met de dingen die ik te weten kom door research en studie enerzijds en door persoonlijke ervaringen en mijn relatie met de acteurs anderzijds. Ik toon mijn wereld.

Voor *Trilogie van het Goede Leven* baseer ik mij, zoals ik vroeger reeds vaker gedaan heb, op de levens van echte mensen. Ik baseer mij dus op 'de' werkelijkheid. Maar die – 'de' – werkelijkheid moet ik omvormen tot 'mijn' werkelijkheid. 'Mijn' werkelijkheid is niet 'een' werkelijkheid. Ik ben geen biograaf. De feiten hoeven niet te kloppen. U kunt niet weten of de hierboven geschetste omstandigheden van het schrijven waar zijn of niet. Misschien gelooft u mij. Misschien niet. Uiteindelijk is dat van geen belang. Wat ik vertel is een selectie. In mijn stukken vertel ik, aan de hand van een levensverhaal, mijn verhaal. Ik vertel wat ik wil vertellen. *Caravaggio* gaat niet over *Caravaggio*, *Life is all we have* gaat uiteindelijk niet over de schilder Francis Bacon en *Don't touch here* zal niet gaan over Robert Mapplethorpe en Patti Smith. Ze zijn wel aanwezig in de teksten, ze zijn het uitgangspunt van de teksten. Maar eigen aan kunst is dat het niet gaat over dat waar het ogenschijnlijk over gaat. Toch?

Waarover het dan wel gaat? Niet toevallig koos ik bij deze trilogie voor beeldende kunstenaars. Meer dan vanuit het biografische materiaal vertrekken de teksten vanuit het beeldend werk. Met andere woorden: het zijn niet zozeer de anekdotes uit het leven van Caravaggio en Bacon en Mapplethorpe maar wel de schilderijen en de foto's die voor mij de opmaat tot het schrijven vormen. Het kijken naar de reproducties van hun werk geeft mij goesting. Het is aanleiding tot reflecteren over wat ik weet over die kunstenaars en roept gelijktijdig herinneringen

op uit mijn eigen leven. Zo ontstaat een gelaagd web vol verwijzingen waarin diverse onderwerpen verstrikt raken. Daarom is waarover het gaat uiterst persoonlijk en mogelijksterwijs voor verschillende mensen iets anders. Precies zoals de acteurs in de tekst op zoek gaan naar elementen waar ze 'iets mee kunnen', kijkt de toeschouwer uit naar aanknopingspunten. Hier ligt een belangrijk verschil tussen kunst en amusement. Amusement gaat altijd waarover het gaat en verder over niks en is bijgevolg éénduidig, gesloten. Mij interesseert meerduidigheid, een openheid die een medewerking van de toeschouwer vooronderstelt. Het gaat niet zozeer om het verhaal maar om het vertellen. Zoals bij een detectiveroman moet de recipiënt meedenken, het is aan haar/hem om verbanden te leggen. Alleen is er in mijn stukken geen ontknoping. Niet iedereen zal tot dezelfde conclusie komen. Niet iedereen zal de tekst op dezelfde manier interpreteren. En dat is maar goed ook. Want daar is het mij precies om te doen. *Il faut continuer.*

Waarvoor

Enkele jaren geleden werd mijn vader ziek. Longkanker. Er werd toen besloten om een longkwab weg te nemen. De ingreep was succesvol. Maar één dag na de operatie kreeg mijn vader hevige pijn. Longontsteking. Meer dan drie maanden heeft hij op intensieve zorgen gelegen aan een beademingstoestel. De dokters probeerden allerlei antibiotica uit. Niets leek te helpen. Zijn toestand werd steeds uitzichtlozer. Uiteindelijk kwam de priester om hem de laatste sacramenten toe te dienen. Vermits mijn vader onder narcose gehouden werd, was dit een bijzonder vreemd ritueel. Het leek nu voorbij. Maar toen iedereen de hoop had opgegeven veranderde zijn toestand zonder aanwijsbare reden. Hij werd weer beter.

Gedurende de maanden dat ik, samen met mijn moeder, op de afdeling intensieve zorgen heb doorgebracht bij het bed van mijn vader ben ik tot het besef gekomen dat de kunst geen troost kan bieden. Als het erop aankwam, had ik er niets aan. Dat was een harde waarheid. Ik had geen zin om naar het theater te gaan. Ik heb in al die maanden geen enkel boek gelezen. Wat ik ontdekte was dat je enkel troost kan krijgen van de geliefden om je heen. Ik vond dat een onthutsende vaststelling.

Ik schreef erover. In *Life is all we have* laat ik Jessie zeggen: 'Ik heb bijna mijn hele leven voor Francis gezorgd. Onlangs nog, toen hij weer eens midden in de nacht stomdronken thuiskwam en bewusteloos viel, heb ik met

mijn hand... Met deze hand heb ik de kots uit zijn mond gehaald zodat hij er niet in zou stikken. Dat is waar het om gaat. De zorg, de rust, de liefde en de troost. Want, geloof mij, in de kunst is geen troost te vinden. Wat ze ook durven beweren. Het is een fabeltje, laat ik je dat zeggen. De kunst biedt geen troost. Troost kan je enkel krijgen van iemand die je graag ziet. Neem dat van mij aan. Aan verhaaltjes op zich heb je niks. Als je 's nachts huilend wakker wordt, heb je iemand nodig die je die verhaaltjes wil vertellen.' Als er geen troost te vinden is in de kunst, waarvoor schrijf je dan? Wat was nog de waarde van mijn werk? Waarvoor zou ik nu nog kunnen schrijven?

Toen las ik de boeken van Martha Nussbaum. Volgens haar kan toneel (naast literatuur en muziek) de reflectie op emotionele ervaringen stimuleren. Telkens opnieuw wijst zij er in haar werk op dat de kunst inzicht kan verschaffen in de rol die onze emoties kunnen spelen bij onze zoektocht naar het goede leven. In *The fragility of goodness* lanceerde ze de hypothese dat drama en literatuur beter in staat zijn om ons morele oordeelsvermogen te scherpen dan filosofische teksten. Omdat – zo verduidelijkte ze in *Love's knowledge* – literaire teksten naast onze rationele vermogens ook onze verbeelding, empathie en emoties aanspreken.

Het werk van Martha Nussbaum zette mij op een nieuw spoor. Ik leerde Tom kennen en voor hem schreef ik *Caravaggio*, het eerste deel van wat een trilogie zou worden. Het werk schenkt mij af en toe een gevoel van intens geluk. Het is dat ongrijpbare gevoel dat het leven verzacht dat ik probeer over te brengen.

Nu ik aan het werk ben aan het slotdeel van de trilogie geloof ik nog steeds niet dat kunst troost kan bieden. Maar ik ben ervan overtuigd dat kunst wel kan leiden tot inzicht. Dat inzicht maakt dat we beter kunnen gaan leven. En daar ben ik naar op zoek. ●

Geraadpleegde literatuur

- Beckett, Samuel, *L'innommable*, Paris: Les Editions de Minuit, 1953
- Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971
- Nussbaum, Martha C., *Love's knowledge: Essays on philosophy and literature*, Oxford: Oxford University Press, 1992
- Nussbaum, Martha C., *The fragility of goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001 (2nd edition)

● NEGENDE STEM PASCALE PLATEL

'Autobiografische fictie, ja, dat vind ik een goeie omschrijving.'

Patrick Jordens

De Koning van de Paprikachips, Connaissez-vous votre Géographie, Ola Pola Potloodgat, Via Viola, Gezegend Zij, Besmeurde witte laarsjes... Pascale Platel heeft op korte tijd (actief sinds 1998) een consistent oeuvre bij mekaar geschreven.

En dan blijven de kortverhalen, luisterspelen en kinderboeken hier nog achterwege. Momenteel legt ze de laatste hand aan een bewerking van *Sneeuwwitje*, in opdracht van het Festival van Vlaanderen. Ze brengt haar theaterteksten meestal zelf en solo. Soms indringend statisch en sober-cabaretesk (*Gezegend zij*), soms met veel schwing en speldynamiek (*Ola Pola Potloodgat*). Altijd kom je terecht in het onmiskenbare Platel-universum: een concrete, directe en plastische taal (bijna kinderlijk zelfs, nog niet helemaal geconditioneerd door de strikte regels van de syntaxis), dubbele bodems, tongue-in-cheek, grillige onvoorspelbaarheid (verschillende verhaallijnen/personages die samenkomen en evengoed ineens weer verdwijnen), associaties à volonté, een dosis kitsch en pulp, vooral veel (herkenbare) emoties, van allerlei slag...

De teksten van Platel zijn in eerste instantie een rekbaar vehikel om dat universum live op te roepen, net zoals haar gestalte, outfit, stembuigingen en dito gezichtsuitdrukkingen, haar liedjes, dansjes, etc. dat doen. Maar de basis van haar (vertel)voorstellingen wordt gelegd aan de computer, daar krijgen haar fascinaties en fantasieën hun eerste vorm. Patrick Jordens sprak met een schrijvende performer (of een stand-up schrijver) over een prenatale fase.

Hoe en waarom ik aan een tekst begin, weet ik niet. Tenminste, niet bij de meeste teksten. Het waarom komt meestal gaandeweg. Ik begin heel intuïtief aan een tekst, schrijf bijna onbewust. Ik heb wel een aantal obsessies die altijd terugkomen en die ik liever niet prijsgeef. En zit vooral met veel vragen die tijdens het schrijven naar boven komen drijven. Mijn stukken geven geen oplossing, die vragen verdwijnen door te schrijven gewoon een beetje naar de achtergrond. Schrijven is als laten rusten voor mij, ik geef mijn vragen tijdelijk aan de computer.

Als ik aan een tekst werk, maak ik meestal een plakboek (schriften waarin Platel collages maakt van foto's, beelden, citaten, stukjes tekst, die iets weergeven van de sfeer en associaties bij een bepaalde tekst, nvdr). Ik koop gigantisch veel tijdschriften: *Vogue*, *Taboo*, *Marie-Claire*, *Story*, *Dag Allemaal*... Het stopt gewoon niet. Ik gebruik ze als materiaal voor mijn stukken, ik knip er prentjes uit, kies bepaalde citaten of flarden uit gesprekken.. En als ik daar dan naar kijk, zie ik vooral veel mode – beelden, glitter en glamour, design...