

alles. Ik weet alleen dat ik mijn teksten voor een theateraal dispositief schrijf, dat ze kunnen functioneren in een relatie scène - publiek. Maar of ze speelbaar zijn of niet, daar heb ik niet veel besef van, want dan zitten we meer op het vlak van acteren en regisseren. De vraag of iets speelbaar is of niet, is trouwens geen erg relevante vraag, want die komt meestal neer op een vormelijke discussie. En opnieuw: vertrekken we dan niet van een bepaald idee van wat speelbaar is? Alleen de vraag of de tekst een relatie heeft met de hedendaagse wereld waarin we leven, vind ik belangrijk.

4. Ik heb in de Kopergietry voor de productie *Lilith@online* samengewerkt met jonge pubers in volle glorie. Ik heb ze laten praten over hun leefwereld, over hun leven, hun gedachten en hun gevoelens, ik heb ze laten schrijven, en vanuit dat verzamelde materiaal heb ik een tekst proberen te componeren die terug naar hun wereld verwijst. De uiteindelijke tekst is vrij abstract. Hij vermengt het verhaal van Lilith en dat van de jongeren. Maar het werd nooit in vraag gesteld of ze dat nu zouden kunnen uitspreken of spelen. Want zelfs met die graad van abstractie, herkenden de jongeren toch hun tekst. Met speelbaarheid houd ik mij dus echt niet bezig. Ik probeer de tekst wel altijd zo op te bouwen dat er een zeker ritme ontstaat, dat de zinnen klinken, en volgens een bepaald ritme, rijm of systeem worden geschreven. Ik probeer altijd een soort huid te geven aan de tekst. Een soort tastbaarheid. Zoals Deleuze zei: '*le plus profond, c'est la peau*'. Ik schrijf een tekst met een bepaalde oppervlaktetextuur voor ogen: hij moet een soort sensitief gevoel geven. Maar of dat dan speelbaar is? Ik weet dat regisseurs altijd veel moeite hebben met mijn teksten. Onder meer omdat er weinig verhaal in zit, en haast geen personages. Dat is ook weer het geval in de tekst die ik nu pas voor Tanja Hermsen geschreven heb, *RapBattle 2003*. Die gaat over de beschadigde jeugd, die overgaat tot zelfverminking. Om dat thema verteld te krijgen, en psychologie daarbij te vermijden, ben ik uitgekomen bij een louter muzikale structuur: een eerste thema wordt uitgewerkt, herhaald, een tweede thema verbindt zich met het eerste, enzovoort. Los van elke verwijzing naar een verhaal of een personage, heb ik geprobeerd om die thema's op zich te ontwikkelen. Met andere woorden: het thema is zelf aan het woord. Waardoor je hopelijk, net zoals bij de muziek, de thema's zelf kan invullen. Nu, is

dat speelbaar...? Maar ik denk dat het uitgangspunt een juiste keuze was, en de tekst is ook bedacht voor het theateraal dispositief. We zullen zien of het werkt of niet. Het blijft in elk geval zoeken. Maar dat vind ik net boeiend. Ik voer allemaal onderzoekjes: hoe ver kan je gaan in een dramaturgie, in zo'n relatie scène-publiek? Welke andere 'luisterhoudingen' kan je teweegbrengen? Hoe met hedendaagse thema's omgaan?

5. Ik heb het gevoel dat (sommige) voorstellingen zich beginnen te situeren tussen installatie en theater in. Het probleem is echter dat die theatermakers nu nog conventionele teksten nemen en die vervolgens in die nieuwe theatrale vorm spuiten. Terwijl een nieuwe vorm ook een andere soort dramaturgie vraagt. De installatie is een interessante vorm, omdat objecten geen verhaal vertellen, maar de toeschouwer toch 100% de vrijheid laten om er narratief mee om te gaan. Dat is een goede representatievorm om een bepaald wereldbeeld of werkelijkheidsmodel te duiden. Momenteel wordt er in het theater nog altijd te veel aandacht besteed aan het verhaal en de personages. En dat is, voor mij alleszins, een beetje saai aan het worden.

6. De wetenschappelijke gegevens die ik in mijn teksten verwerk, hebben slechts zin als ze de evolutie in het stuk kunnen voortstuwen. Meestal schrijf ik over mensen die vastzitten tussen wetenschap en drang naar mythe: de liefde versus chemie, de chemie van de liefde. De mythe is dus even belangrijk als de wetenschap. Soms is het de mythe die ons leven voortstuwt, en soms de wetenschap. Als een ongewijzigd stuk essay de tekstevolutie kan voorhelpen, moet dat zeker kunnen. Bij *Noorderlicht* heb ik trouwens ook de vorm uit de kwantummechanica geplukt. Voor mij is het echter eerder een inhoudelijke dan een vormelijke kwestie. En ik vertrek nooit echt vanuit de wetenschap om iets te vertellen. Van zodra ik mijn thema heb, kijk ik wat ik erbij kan nemen. Als tegenpool of zo. Voor het toneelstuk over de beschadigde jeugd heb ik bijvoorbeeld thematische elementen uit de hiphopcultuur genomen.

7. Schrijven voor film of televisie is weer iets totaal anders. Film en TV kosten veel meer dan toneel, en dat kan soms nadelige gevolgen hebben voor de artistieke vrijheid van de scenarist. Bovendien willen bij televisie vaak ook de producent, de dramaturg en de regisseur

hun zegje over het scenario. In film kan je soms wel het productieproces overstijgen. Het dispositief van film laat ook enorm veel toe om emoties of bepaalde denkprocessen los te weken, en daar kan je handig gebruik van maken. Een toeschouwer (ik alleszins) duikt sneller in een film dan in een theaterstuk, omdat in het theater de toeschouwer de eerste pasjes moet doen, naar het stuk toe. Dat zijn allemaal zaken die anders functioneren in de schriftuur. Daarom zeg ik dat het dispositief voor mij een uitgangspunt is.

Bij theater moet je, zeker in het begin, altijd duiden wat voor stuk het is, en hoe de toeschouwer het moet decoderen. Want theater werkt veel minder met lineaire verhalen en personages dan film (behalve Lynch misschien). Gedurende de eerste tien minuten moet je dan ook tal van deuren openlaten, opdat de toeschouwer in het toneelstuk zou kunnen binnentreden. Terwijl hij bij film meteen verkocht is, omdat hij zo overbluft wordt. Vaak wordt in film in het begin een teaser gegeven, heel sterke scènes, waardoor je van het ene moment op het andere omkantelt en in de wereld van de film buitelt. Na dat sterke begin kan de scenarist dan weer zijn tijd nemen. Denk aan het begin van *Mulholland Drive*: die auto op dat wegje 's nachts en de muziek als donderwolken erboven. Dat beeld is zo intrigerend, dat het je in een soort hypnose brengt, in een bevreemdende sfeer. De auto gaat heel traag, dus je komt helemaal in een ander ritme. Die scène duurt misschien twee minuten. Nu, als ik eenzelfde concept wil hanteren in het theater, kan ik dat onmogelijk op twee minuten doen. Bovendien kan de toeschouwer tijdens de loop van het stuk nog altijd vrij snel afhaken, meer dan bij film. Dus je moet steeds een gevecht leveren om hem te betrekken, te motiveren, te stimuleren. Het is kwestie dat er gedurende het hele stuk enkele deuren open blijven. Je moet ook weten wanneer je de toeschouwer mag loslaten en wanneer niet, en of je hem terug moet binnenbrengen. Ik vind het niet erg dat hij even afhaakt, maar als hij daarna terug wil binnenspringen, moet dat ook mogelijk zijn. Soms doe ik dat bewust, schrijf ik een stuk van twee minuten waarvan ik vermoed: 'hier gaan ze afhaken', of 'dit gaan ze misschien overslaan'. Doordat ik de complexiteit opdrijf, of zelfs een beetje over de grens ga. Soms is het zelfs noodzakelijk dat de toeschouwer bepaalde passages overslaat. Dat laat hem toe even te mijmeren, de geest even terug een grotere vrijheid van denken te geven. ☺