

# Inhoud

- Inleiding: er bestaat geen recept voor toneelschrijven 7
- 1 **Ger Beukenkamp** – Drama is een hoogst moralistische kunst 11
  - 2 **Lex Bohlmeijer** – Met taal bouw ik een portret op 23
  - 3 **Ko van den Bosch** – De teksten die ik schrijf zijn werkmateriaal. Mijn hoofddoel is theater maken 33
  - 4 **Daphne de Bruin** – Theater is situatie. Het is niet alleen het vertellen van een verhaal 43
  - 5 **Don Duyns** – Je moet niet bang zijn om foute dingen te schrijven 51
  - 6 **Rob de Graaf** – Toneelschrijven is verwant aan componeren 62
  - 7 **Haye van der Heyden** – Mensen lachen niet om een grap, maar om herkenning 71
  - 8 **Moniek Merckx** – Ik beperk het gebruik van taal tot een minimum 82
  - 9 **Gerardjan Rijnders** – De toeschouwer moet zijn eigen verhaal maken 94
  - 10 **Annemarie Slotboom** – Een goede scène begint anders dan dat hij eindigt 102
  - 11 **Jan Veldman** – Ik bewandel bij voorkeur een enorme omweg 112
  - 12 **Heleen Verburg** – Het stuk moet winnen 121

13 **Peer Wittenbols** – Elk personage heeft een eigen  
idioom 134

Tips voor de beginnende toneelschrijver 143

Voor wie verder wil 147

# *Er bestaat geen recept voor toneelschrijven*

*Ik schrijf zoals een vogel zijn nest bouwt:  
met alles wat voorhanden is.*

Rob de Graaf

Bij de Schrijversschool van de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam (SKVR) gaf ik in het najaar van 2005 een cursus Schrijven voor theater. De cursisten werkten aan personages, conflicten en situaties. Ze schreven samen en alleen; ze schreven dialogen, monologen en enkele korte scènes. Docenten en cursisten van de SKVR-Theaterschool zetten de geschreven scènes op de planken en verrasten de schrijvers, omdat er meer in hun dialogen bleek te zitten dan ze zelf dachten. Iedereen was enthousiast, maar er bleef iets aan mij knagen. Had ik mijn cursisten wel voldoende theorie meegegeven? Had ik hun de kneepjes van het vak geleerd? En wat zijn die kneepjes dan?

Ik schrijf sinds 1995 voor het amateurtheater en volgde een aantal cursussen en workshops. Ik las *The Art of Dramatic Writing* van Lajos Egri, *Het naakte schrijven* van Nirav Christophe en *De verborgen schrijver* van Ger Beukenkamp. Ik luisterde goed naar het commentaar van de regisseurs van mijn stukken, ging bij repetities kijken, schreef en herschreef, maar wist nog steeds niet hoe het eigenlijk moest. Waar gaat het nu om bij toneelschrijven? Een degelijke plot? Interessante personages? Een conflict dat het stuk voortstuwt?

De wens groeide om bij hedendaagse toneelschrijvers te rade te gaan en hen te ondervragen over hun schrijffproces. Waar beginnen ze? Hoe bouwen ze hun personages op? Hoe laten ze hun personages praten? Hoe brengen ze spanning in hun tekst?

In dit boek zijn de interviews gebundeld die ik in 2008 en 2009 hield met dertien toneelschrijvers, voor het blad *Schrijven Magazine*. Ik heb geprobeerd een zo breed mogelijk spectrum van toneelschrijvers aan het woord te laten, van schrijvers van zogenoemde *well made plays* tot schrijvers die montagestukken maken. Maar vooral liet ik me leiden door mijn eigen nieuwsgierigheid.

Wat de gesprekken me vooral duidelijk hebben gemaakt is dat er geen recept bestaat voor het schrijven van een goede toneeltekst, net zomin als er een recept bestaat voor het schrijven van een goede roman of een goed gedicht. Dé toneelschrijver bestaat niet. Iedere toneelschrijver heeft zijn eigen manier van werken en schrijft op een geheel unieke manier.

Overeenkomsten zijn er wel. De meeste schrijvers beginnen gewoon met schrijven. Ze breken zich niet eerst het hoofd over een ijzersterke plot en maken niet eerst uitgebreide biografieën van hun personages. Niets van dat alles. Voor de meeste schrijvers geldt dat een stuk al schrijvend ontstaat en dat te veel nadenken over plot en structuur als een beperking wordt gevoeld.

Natuurlijk heeft een theatertekst enige structuur nodig, maar die wordt er vaak later in gelegd, als er al veel is geschreven. Niet dat dit een gemakkelijk proces is. Annemarie Slotboom zegt daarover: 'Ik merk met het opzetten van een geraamte [van het stuk, WH] wel dat ik mezelf minder vrijheid geef bij het schrijven, minder associatief ga schrijven. Dat is elke keer zoeken.'

Voor Jan Veldman gaat theater altijd over een botsing tussen twee werelden. Maar hij schrijft nooit vanuit het conflict: 'Je moet beginnen met invallen, en op een gegeven moment denk je: waar heb ik het eigenlijk over? Dat is dan een van de vragen

die je moet beantwoorden tijdens het schrijven: welke botsing van werelden vindt hier plaats?’

Wat het meeste denkwerk vergt is de vraag waar en op welk moment een stuk zich afspeelt – de situatie dus, ofwel de setting. Heleen Verburg zegt maanden bezig te zijn met het zoeken naar de juiste situatie waarin ze haar personages kan laten praten. De situatie is van belang, omdat toneel, anders dan films of romans, toch enigszins gebonden is aan de eenheid van tijd, plaats en handeling.

In toneelteksten is taal niet alleen een communicatiemiddel, ook de muzikaliteit van de woorden zijn belangrijk. Voor journalist Lex Bohlmeijer, die veel theaterteksten heeft geschreven op basis van interviews, maar ook voor Ko van den Bosch, was het een ontdekking dat zinnen een ander ritme krijgen door ze onder elkaar te zetten. Lex Bohlmeijer: ‘Door woorden en zinnen te isoleren, ontstaan ineens heel andere mogelijkheden en krijgt de tekst ritme en muzikaliteit.’

Theater is dus meer dan taal, en is ook handeling, beweging in de ruimte, muziek, beeld, licht. Voor een toneelschrijver is het essentieel hier gevoel voor te hebben.

### **Halfproduct**

Veel theaterschrijvers schrijven in opdracht van theatergezelschappen. ‘Het begint met een telefoontje.’ Dat is een groot verschil met romanschrijvers. Die moeten er meestal niet aan denken om de opdracht te krijgen ‘Schrijf een roman over de kredietcrisis, over de dood, over de oorlog in Afghanistan.’ Dat zouden ze zien als een aantasting van hun artistieke integriteit.

Theaterschrijvers hebben daar geen last van. Die zijn blij met opdrachten. Het betekent in ieder geval dat hun tekst gespeeld wordt, en dat ze niet hoeven te bedenken waar ze nu weer eens over zullen gaan schrijven. Een aantal vindt het erg prettig om van tevoren te weten wie de acteurs zijn, zodat ze een basis hebben voor de personages.

Het thema, het aantal personages en de lengte van het stuk zijn allemaal randvoorwaarden die het creatieve proces niet remmen. Integendeel, de schrijvers zeggen erbij gebaat te zijn dat een regisseur een vonkje bij hen doet ontspringen. Ze vinden het inspirerend om met anderen samen te werken en elementen aangereikt te krijgen waarmee ze aan de slag kunnen. Rob de Graaf vat deze manier van werken mooi samen: 'Ik schrijf zoals een vogel zijn nest bouwt: met alles wat voorhanden is.'

Een theatertekst is een halfproduct. Theaterschrijvers moeten hun teksten kunnen loslaten. Ze geven hun tekst, soms met kloppend hart, aan een regisseur die commentaar levert en vinden het geen punt om tot op het laatste moment te herschrijven.

### **Het ontzag voorbij**

In de loop van de twee jaar waarin ik de dertien toneelschrijvers interviewde, heb ik hun invloed gemerkt op mijn eigen schrijven. Ik durf nu zomaar ergens te beginnen, durf onbekommerd te associëren en te experimenteren, en heb het grimmige nadenken over een plot losgelaten.

In een volgende cursus Schrijven voor theater zal ik me minder zorgen maken over de theorie en mijn cursisten mee willen geven wat Rob de Graaf zijn studenten aan de opleiding Writing for Performance van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (HKU) wil leren: 'Ten eerste niet bang te zijn om te schrijven. Lezen en schrijven kunnen we allemaal, denken ook. Het is niet zo dat we allemaal schrijvers kunnen worden, maar een van de dingen die ik probeer weg te nemen is een te groot ontzag. Dat je het eerst moet kunnen, dat je eerst heel veel denkwerk moet verrichten en het dan pas heel voorzichtig kunt gaan proberen. Door vanuit een betrekkelijke onbekommerdheid en argeloosheid te schrijven, kun je achter heel veel dingen komen.'

# Ger Beukenkamp

DRAMA IS EEN HOOGST MORALISTISCHE KUNST

## GER BEUKENKAMP

Zijn liefde voor toneel ontstond toen Ger Beukenkamp tijdens een schrijfcursus van de Leidse Onderwijsinstellingen (LOI) een recensie moest schrijven. In 1980 zond de Vara voor het eerst een tv-drama van hem uit: *Drie verhalen, twee vrouwen*. Hij schreef veel toneelstukken, voor theatergroep Toetssteen en het Nationale Toneel. De afgelopen jaren schreef hij vooral film- en tv-scenario's, maar zijn liefde voor toneel is gebleven.

In 2010 werden er twee tv-series van hem opgenomen: *Droomland*, over Ayaan Hirsi Ali, en *Den Uyl en de affaire Lockheed*.

Bekend tv-drama van zijn hand: *Klem in de draaideur* (2003), *De Kroon* (2004) en *De prins en het meisje* (2007) en *De Troon* (2010).

Recent toneelwerk van Ger Beukenkamp is *Mary* (2009), over Mary Dresselhuys. Voor zijn werk ontving hij in 1997 de Liraprijs.

Ger Beukenkamp doceert scenarioschrijven aan de Filmacademie en de Scriptschool. In 2009 verscheen zijn leerboek *Schrijven voor film, toneel en televisie*, een handzame inleiding in de kunst van het dramaschrijven.

*Hoe begin je met een toneelstuk? Is er eerst een onderwerp, een thema?*

'Ik begin nooit met een thema. Als je drama schrijft, denk je in tegenstellingen. In proza kun je beschrijven, bij drama moet je dingen duidelijk maken via een conflict. Het onderwerp is be-

trekkelijk onbelangrijk. Je zoekt in een onderwerp dat je aanspreekt net zo lang tot je een groot conflict hebt.

Ik haal mijn onderwerpen graag uit de geschiedenis of de beeldende kunst. En ik vind het leuk om over ons koningshuis te schrijven. *Emily, of het geheim van het Huis ten Bosch* (1997) was spannend om te doen, omdat er nog nooit over ons koningshuis was geschreven. En de liefde tussen een kroonprins en een gewoon meisje is natuurlijk een heroïsch en klassiek conflict. Dat vind je tegenwoordig niet meer. Onze maatschappij is enorm gedemocratiseerd, behalve ons koningshuis. Daarom zit er ontzettend mooie conflictstof in.'

*Als je het conflict hebt, wat is dan de volgende stap?*

'Vaak begin ik met iets kleins: een grap, een leuke zin of een lullig scènetje waarvan ik weet dat het er waarschijnlijk niet in komt. Dat genereert meteen actie en dan groeit het stuk vanzelf. Vervolgens bedenk ik waar ik wil beginnen en waar ik naartoe wil. En ik denk na over wat ik wil beweren, de premisse dus. Vaak gaat dat vanzelf. Als een idee is geboren, weet je meestal al waarom je het stuk wilt schrijven. Zo wil ik schrijven over het koningshuis om de onhoudbaarheid van de monarchie aan te tonen.

Je moet in een vroeg stadium weten wat je wilt beweren, anders ga je verschrikkelijk zwalken en blijf je eindeloos doorschrijven. Je moet weten waar je naartoe gaat en waar je stopt.'

*Je baseert je stukken vaak op de werkelijkheid. Waarom?*

'Ik vind het leuk om iets te doen met onze moderne geschiedenis. Het publiek vindt het ook leuk. Je kijkt liever naar Beatrix dan naar een verzonnen koningin. Het is spannend om te spelen met de grenzen van de werkelijkheid.

Ik begin met research, lees veel, praat met mensen. Dat heeft natuurlijk zijn beperkingen. Je moet er vrij snel weer mee stoppen, anders weet je te veel. Maar soms vind je, als je doorgaat,



een fantastisch detail. Het leuke van toneelschrijven is dat het grote direct naast het detail staat. Je moet soms kleine dingetjes gebruiken, als eetgewoontes of malle praatjes. Die details haal je uit je research. Als een karakter kaas op zijn boterham wil, dan is dat gewoon kaas. Maar wil hij camembert uit 1975 uit een bepaalde stad, dan krijgt het iets authentieks waardoor je automatisch een extra laagje in je stuk brengt.’

*Bedenk je vrij snel de setting van het stuk?*

‘De setting, ofwel de arena, is ontzettend belangrijk. Een van mijn eerste toneelstukken speelde zich af in een zwembad. Toen ik een keer aan het zwemmen was, bedacht ik dat ik nog nooit een toneelstuk had gezien dat in een zwembad speelt. Wat kun je op toneel doen met een zwembad? Je kunt niet te veel mensen gebruiken en je moet geen blote lijven laten opdraven want dat is niet om aan te zien. Ik kwam uit op een situatie vlak voor sluitingstijd. Iedereen is weg, op twee vrouwen na. Hoe komen die daar? Waarom blijft die ene vrouw maar zitten?’

Een locatie doet altijd iets met een scène. Een goede dialoog, goede karakters en een goede arena, daar zit de kwaliteit in. Het verhaaltje onthoudt je vaak niet eens. Vooral bij films weet ik zeker dat je nooit precies het verhaaltje onthoudt. Wel een acteur, een beeld, een atmosfeer.’

*Je baseert je personages vaak op echte mensen. Hoe kom je dan los van de werkelijkheid?*

‘Dat is inderdaad lastig. Ik probeer me wel vrijheden te veroorloven. In *Klem in de draaideur* speelt Winnie Sorgdrager cello, maar in werkelijkheid speelde ze altviool. De cello kwam mij echter beter uit; dat is een mooi en erotisch instrument.

Bij Winnie Sorgdrager en Arthur Docters van Leeuwen heb ik het verhaal van *Beauty and the Beast* geschreven. Er zit dus een verborgen love story in. Iedereen zei: “We begrijpen dat je het doet, het is voor het verhaal, maar het kan niet.” In *NOVA* werd

Winnie Sorgdrager naar aanleiding van de film gevraagd of er sprake was van een relatie. Ze vertelde dat het zo diep niet ging, maar dat zij en Docters van Leeuwen elkaar erg graag mochten en vaak samen hadden gegeten. Dus was mijn verhaal niet eens zo ver bezijden de waarheid. Als je je karakters goed kent en je leeft je in in de situatie, doe je het meestal niet fout.

Je moet je in ieder geval niet als een historicus in een leven verdiepen. Doe je dat wel, dan word je overweldigd door de details en kun je niet schrijven. Dat is altijd het grote probleem van toneelschrijvers. Shakespeare schreef ook het liefst over dode mensen; dan had hij meer vrijheid.

Het heeft natuurlijk zijn beperkingen als je je baseert op de werkelijkheid. Je bent onvrij in het verzinnen van echtscheidingen, abortussen of zelfmoordpogingen. De gemakkelijke kant is dat je een aantal dingen niet hoeft te verzinnen. Je hebt ook een verantwoordelijkheid als je je baseert op echte mensen. Het is heel gemakkelijk om iemand neer te zetten als een volslagen idioot of kinderverkrachter, maar als je serieus drama wilt schrijven, moet je dat niet doen.'

*Hoe vorm je de personages?*

'Toen ik begon met schrijven, maakte ik karakterdossiers. Dat zeg ik ook in mijn lessen: je moet je karakters leren kennen, je moet praten met je karakter en alles opschrijven wat je weet. Ik merk wel dat ik die methode minder nodig heb nu ik langer schrijf. De meeste schrijvers vinden het trouwens heel vervelend om karakterdossiers aan te leggen, maar ik heb het de eerste jaren veel gedaan en heb er veel aan gehad. Met een karakterdossier maak je een personage realistischer en geloofwaardiger. In *Who's Afraid of Virginia Woolf* van Edward Albee weten we op een gegeven moment precies hoeveel tanden Martha en George in hun mond hebben. Je kunt je afvragen of dat belangrijk is, maar ik vind van wel. Het is de basis van authenticiteit.

Je hebt schrijvers die steken laten vallen met hun karakters.