

HET UUR VAN DE WAARHEID

Vooraf

Lieve mensen,

Ik leerde Marian Boyer kennen op de avond van de uitreiking van de Toneelschrijfprijs 2006 in Maastricht. Die avond werd inhoudelijk verzorgd door Marian en Ditte Pelgrom, namens het Platform Theaterauteurs. Het was alsof ik Saulus/Paulus-gewijs van mijn paard werd gebliksemd. Natuurlijk! Dat je rond de theatertekst en de toneelauteur een werking kon opzetten, om die auteur te versterken, kennis uit te wisselen, uit de eenzaamheid van de schrijfkamer te treden. Ik was sindsdien aanwezig op zoveel mogelijk Toneelschrijfdagen van PTa in Amsterdam, die zeker een inspiratie vormden voor wat later *Shakespeare is dead* zou gaan worden.

Wat jaren later zaten Marian en Gerard Kogelman op een avond laat in mijn keuken in Leuven aan het donkere trappistenbier. Ze had een schrijfresidentie in Vlaanderen en werkte aan haar derde roman, *Een Kleine Storm*. Daar deelde ze me het idee (van Ditte) voor de oprichting van een kleine toneeluitgeverij, die als het geheugen van de Nederlandse theatertekst moest gaan werken. Een jaar later ontstond vanuit de PTa die schat van een Nieuwe Toneelbibliotheek. Toen werd ze ziek. Ik zag Marian voor het laatst op een bijeenkomst als deze, eind 2013 in theater Bellevue. Toen ging ze dood.

Toen Frank Siera me een paar weken terug vroeg om hier vandaag te komen spreken over mijn eigen toneelwerk dat is gebaseerd op waargebeurde verhalen, moest ik niet lang nadenken. Niet omdat ik het zo graag over mezelf of mijn eigen teksten heb. Maar omdat het als een eer voelt hier vandaag te mogen zijn en de Boyerlezing uit te spreken. Dank daarvoor.

Welaan. Over het waargebeurde verhaal dus.

1. True Story

True story, dat zeggen Amerikanen vaak wanneer ze een ongelooflijke gebeurtenis beschrijven. Je gelooft het niet, maar het is wel echt gebeurd. Dat maakt van die ware gebeurtenis meteen iets spectaculairs. Moet je luisteren. Moet je horen. Moet je gezien hebben.

Net in die aanspraak schuilt de spanning tussen de waarachtigheid en de waarheid, het ware. Want als we een gebeurtenis willen vatten in een verhaal, trekken we haar eigenlijk het koninkrijk van de fictie in. Het is theater, het staat op het toneel, in een schouwburg, uitgeschreven, uit het hoofd geleerd, geïnterpreteerd, vertolkt door acteurs. Je entréekaartje, de vestiaire, het zaallicht dat uitgaat, de stilzwijgende afspraak tussen toeschouwer en vertolker: de omstandigheden maken er sowieso fictie van.

Een verhaal is een construct. Een kader. Een uitsnede. Net zoals een foto: je ziet wat je ziet. Maar niet wat buiten het kader is gevallen. Je krijgt de keuze te zien van de fotograaf. De verhalenverteller. Opnieuw zit daar spanning. Deze keer tussen wat er wordt verteld of getoond en wie dat doet.

Wie is de eigenaar van het verhaal, van het portret? De geportretteerde? Of de fotograaf? Ik kom daar straks nog op terug.

En is de aanspraak 'gebaseerd op een waar verhaal' of 'geïnspireerd door een waar verhaal', niet vooral een soort van marketingtruuk van de communicatiejongens van het theater om in te spelen op het verlangen naar saillante details bij een publiek, om in te spelen op een opgefokte nieuwsgierigheid? Is een verhaal belangrijker omdat het teruggaat op een ware gebeurtenis?

Wat is de drijfveer van de verteller (en dus de schrijver) van het ware verhaal?

In hoeverre raakt het verhaal, het portret, dan aan de waarheid, aan het ware leven? En hoeveel perspectieven zijn er op de waarheid? Leven we werkelijk in een *post-truth era*?

2. LeCompte

Een cruciale les die ikzelf ooit leerde, kwam van theaterwetenschapper Geert Opsomer die ons als jonge dramastudenten een uitspraak voorlegde van de Amerikaanse regisseuse Liz LeCompte (Wooster Group). LeCompte zei dat voor haar een goeie voorstelling voor één derde bestaat uit *kroniek* (de wereld, het tijdsgewricht waarin het stuk speelt), voor één derde uit *autobiografie* (het rugzakje van de kunstenaar: wat die met zich meesleept) en voor één derde uit *vorm*. LeCompte stapt in die zin voorbij de klassieke tweedeling tussen vorm en inhoud.

Of je het nu eens bent met haar uitspraak of niet, in elk geval vormt ze een interessant uitgangspunt om over theater, over toneelteksten (of over andere kunstvormen) te praten.

Kroniek, Autobiografie, Vorm. Als je deze drie elementen op de punten van een driehoek zou plaatsen, krijg je een interessant spanningsveld, een interessante lens waardoor je naar een stuk of een kunstwerk kan kijken. Voorbij het goed of slecht. Het werk van Woody Allen is een dankbaar voorbeeld. Allen vertrekt vaak bij zichzelf, zijn autobiografie, een schlemielige, Joodse intellectueel met een hoop psychologische issues, maar schildert tegelijk een grootstedelijke kroniek van het New York uit de jaren '70 en '80. De vorm? Komedie, lichtelijk satirisch, soms met Brechtiaanse invloeden (zoals het doorbreken van de vierde wand). Ander sprekend voorbeeld, nu we toch in Amsterdam zijn: André Hazes senior. Die zong over zijn eigen leven en liefdes en schetste daarmee ook de kroniek van de Jordaan in de vorm van jawel, het levenslied. Kroniek, Autobiografie, Vorm. Als je dezelfde oefening moet doen voor eender welke andere charmezanger, loop je toch snel vast, vrees ik.

Blijkt het werk zich teveel in één hoek te bevinden, riskeert het ééndimensionaal te worden. Narcistisch of ijdel als het alleen om de autobiografie draait. Prekerig en moraliserend als

het teveel overheelt naar de kroniek. Of maniëristisch of hermetisch als alleen vorm in het geding is.

Maar hoe verhoudt de kroniek zich tot de auteur zelf en omgekeerd? Welke vorm geeft die aan diens verhaal? Zegt de vorm ook iets over de kroniek (pakweg: de jaren zeventig?), of iets over de auteur zelf?

Ik haal het aan omdat het me een belangrijke vraag lijkt, als we het hebben over waargebeurde verhalen. En niet alleen over waargebeurde verhalen als *biografische* verhalen. Maar als het om een biografisch verhaal gaat, vertelt het dan ook iets over de wereld en het tijdsgewricht waarin we leven? Overstijgt het biografische verhaal het particuliere? Of, omgekeerd, als het waargebeurde verhaal zélf een soort kroniek is, waar raakt het dan aan de autobiografie van de schrijver? Wat is de betrokkenheid van de auteur op dit verhaal?

Waar wordt het persoonlijk? Ook voor de toeschouwer. Waar doet de herkenbaarheid en vervolgens de herkenning haar intrede? Waarmee kan ik me verbinden? Waar raakt het mij?

Iemand zei ooit (en het is intussen zeker al ontelbare keren herhaald, dus excuus), iemand zei ooit: zoals piloten het vliegen oefenen in een simulator, oefenen wij het leven in het theater. Middels een spel van herkenning en vertolking, inleving oefenen wij in empathie. We lopen mentaal verschillende scenario's af en onze spiegelneuronen gaan aan de slag. Is het de waarheid die zich voor onze ogen ontvouwt? Niet per se. Maar het ziet er wel echt uit. Waar-*achtig*. En deze oefening in inleven, in empathie is dus een soort *what if*-scenario. Wat als ik ook? Wat als ik in de schoenen van? De theatertekst als vluchtsimulator.

De plaats die het theater op deze manier aan de toeschouwer laat, is cruciaal. Toeschouwers moeten kunnen interpreteren. Hun waarheid vormgeven. Oefenen in het leven.

Voor mij *persoonlijk* gaat het quasi altijd om zo'n *what if*-scenario. Wat als ik Leni Riefenstahl was? Of Rijkman Groenink? Of John Maynard Keynes? Ieder schrijven, iedere interpretatie, ieder vertolken resulteert in zekere mate in speculatie. Interpretatie vraagt menselijkheid en empathie, maar vergt ook afstand: de schilder moet soms teruggetrokken zijn van ezel en model, opnieuw observeren voor die naar het doek terugkeert. Je moet goed kunnen kijken, analyseren ook, je moet iets omzetten, vertalen, vertolken.

Ik vind mezelf niet zo'n bijzondere jongen. Daarom ga ik er ook vanuit dat de *what if*-scenario's die mezelf raken, allicht ook andere mensen zullen raken, ontroeren, verwarren, verontrusten, blij maken... Dat we mekaar wel zullen herkennen in het verhaal. En er op die manier verbondenheid ontstaat.

Die verbondenheid vind ik cruciaal. Ik zal dus in die zin niet zomaar opdrachtwerk aanvaarden om een waargebeurd verhaal te vertalen naar het toneel. Ik moet mezelf kunnen terugvinden in het materiaal.

3. Neveneffecten

Wat voor sommige theaters of opdrachtgevers een hoofddoel is, is in mijn ogen voor de auteur slechts een neveneffect. Voor het opvoerende gezelschap heeft een waargebeurd verhaal de mogelijkheid een ander publiek te bereiken: mensen die rechtstreeks betrokken waren bij een ramp bijvoorbeeld, zoals in de tekst *Vuur* van mijn collega's Christophe Aussems en Els Theunis. Maar ook alle mensen die destijds over die ramp hebben gehoord. Of mensen die zich verbonden voelen met een thematiek, zoals ouders van verongelukte kinderen. *Vuur* handelt over een brand in een jongensinternaat in 1974, waarbij 24 tienerjongens zijn omgekomen.

Zo bereik je een publiek dat niet noodzakelijkerwijs een theaterpubliek is. Maar dat door het verhaal toch naar het theater komt. Ik vind dat erg legitiem en waardevol. Het plaatst het theater daar waar het hoort: middenin de samenleving. Het toont aan dat het theater er voor iedereen is, en dat alle verhalen er mogen verteld worden. Ik vind dat een groot democratisch goed.

Soms kan de impact van een waargebeurd verhaal op het toneel zelfs nog groter zijn. Door een verhaal centraal te stellen en het te delen met heel veel mensen, met alle ingrediënten van het theater, zoals dialoog, herkenning, inleving, drama, afstand, conflict. Zo kan een verhaal, een lijden, een pijn, een onrecht zichtbaar en invoelbaar worden gemaakt. Zo leidde *Vuur*, veertig jaar na datum, eindelijk tot gespreksavonden met nabestaanden en slachtoffers van de brandramp in 1974.

Nu kan je zeggen: ja, maar dat kan de krant, of een documentaire op tv, een non-fictie boek of een podcast toch ook. Dat klopt. Maar geen van die media beleef je samen, gelijktijdig, in één en dezelfde ruimte, van mens tot mens. De blik die een toeschouwer kan uitwisselen met een andere toeschouwer of met een vertolker, bij het zien van de voorstelling, het horen uitspreken van de tekst, en de wederzijdse herkenning die daaruit volgt, is onbestaanbaar bij het lezen van een boek of het beluisteren van een podcast. De kracht zit 'm precies in het delen van dezelfde emotie met de andere aanwezigen, op hetzelfde moment en die zindering samen door de zaal voelen gaan.

4. Research

Ik heb - jeugdzonden niet meegerekend - een twintigtal volavondstukken geschreven. Die bijna stuk voor stuk teruggaan op een ware gebeurtenis. Soms historisch, soms actueel, soms autobiografisch, bijna altijd politiek. Je zou daaruit kunnen besluiten dat ik niet over veel verbeelding beschik. In elk geval gaat vòòr het schrijven telkens een lange periode van research vooraf. Voor *Hitler is dood* hield ik me ongeveer vijf jaar lang bezig met het lezen van primaire en secundaire bronnen, verslagen en notulen van het Neurembergproces. Ik schrijf notitieboekjes vol, maak aantekeningen, knip en plak, stel het eigenlijke schrijven steeds maar uit (want er is altijd nog een interessante bron die ik toch eerst móét...) en ga vervolgens aan het studeren. Als voor een examen. Ik moet kunnen jongleren met mijn eigen research. Op zoek naar inzicht, naar structuur, maar ook naar personages: in een enkele handeling, een quote, een anekdote.

Als je claimt een stuk te schrijven gebaseerd op een waargebeurd verhaal, lijkt het me belangrijk dat je je verhoudt tot de waarheid. Dat je een goed zicht hebt op wat er werkelijk is gebeurd, voor je aan het schrijven gaat. Feitenmateriaal bestudeert. De wisselende perspectieven onderzoekt. Verschillende stemmen beluistert.

Ik doe zelf altijd heel veel desk research. Bestudeer wat over een zaak is verschenen in publicaties, boeken, artikels, documentaires, interviews, websites, maar ook in rapporten, verslagen, notulen, wat verstopt zit in archieven en bureaulades. In tweede instantie raadpleeg ik specialisten, onderzoekers, professoren, journalisten. Het is werk dat meestal ergens tussen de 6 maanden en de twee jaar in beslag neemt en ik doorgaans samen uitvoer met Els Theunis, de dramaturge die al 25 jaar de stille kracht vormt achter mijn toneelstukken.

Soms worden Els en ik bijgestaan door een aantal stagiaires of door collega's Christophe Aussems en Sara Vertongen. De laatste jaren hebben we ook een beroep gedaan op *Geheugen Collectief*, een historisch onderzoeksbureau, dat doorgaans research doet voor musea en documentairemakers en bestaat uit een team van gespecialiseerde historici, die verbonden zijn aan de verschillende universiteiten in Vlaanderen. Zij bieden het voordeel specifieke expertises te kunnen inzetten, veel sneller aan bronmateriaal te geraken en er ook makkelijker in te kunnen schiften. Dat scheelt tijd. Maar de erg leesbare rapporten die ze afleveren, voelen voor de schrijver die ik ben soms teveel als samenvattingen, short cuts. Ik gebruik ze als dankbare wegwijzers om alsnog zelf in de bronnen te duiken. Ik heb nood aan de couleur locale, de anekdote, de quote, die ene zin, dat ene schijnbaar verwaarloosbare detail dat van een verhaal een verhaal maakt, en van een personage een personage. Ik heb dan nood aan de mensen, het leven, niet aan de feiten.

Want het is dat leven, het zijn die mensen die je de juiste insteek voor je verhaal kunnen bieden. Op welk moment begint onze vertelling? Niet als een historische reconstructie, maar als een motorisch moment voor het drama.

Zoals ik al zei: je moet kunnen jongleren met je materiaal. Je moet er dusdanig van doordrongen zijn dat je het gevoel krijgt dat het in je spieren en gewrichten zit. Verschillende bordjes in de lucht, en er mag er niet één tegen de grond. Dat vind ik erg belangrijk. Inhoudelijk moet alles kloppen. Ik wil de waarheid zo dicht mogelijk benaderen, streef in elk geval waarachtigheid na, betrokkenen moeten zich in het geheel herkennen. Ik wil niet dat iemand zegt: hé maar, dit klopt niet. Zelf had ik die ervaring bij de doorbraakvoorstelling van een internationale theatermaker in België: in zijn stuk ging hij het Belgische nationale trauma rond de zaak-Dutroux te lijf. (Weet iedereen hier vandaag nog wie Marc Dutroux is? De man die in de jaren '90 zes meisjes ontvoerde, gevangenhield en verkrachtte en vier van hen ook vermoordde?)

In zijn voorstelling haspelde de theatermaker een aantal feiten en personen door mekaar en scheen hij een hoop gevoeligheden niet te kennen. Er zaten historische fouten in het stuk, die niet alleen ergerlijk waren, maar eigenlijk het hele project ongeloofwaardig maakten. Dat is niet het gesprek waar je na afloop van de voorstelling in terecht wil komen. Dan heb je het niet meer over inzicht in structuren rond het waargebeurde verhaal, maar over dwaze fouten in de representatie ervan.

5. Over levende personages en over dode

Ik heb zelf vaak een bocht gemaakt omheen het probleem van de levende personages. In de meeste gevallen heb ik geschreven over dode mensen: publieke figuren, historische personages. Onbekende mensen die model stonden voor een personage, heb ik meestal geanonimiseerd of gefictionaliseerd.

In *Hitler is dood* voer ik een aantal historische personages ten tonele: nazi-kopstukken Goering, Speer, Ribbentrop. Ik legde mezelf op hen in het stuk alleen uitspraken te laten doen, die ze ook daadwerkelijk hebben gedaan, uitspraken die gedocumenteerd (en verifieerbaar) zijn. Dat is een enorme beperking voor een theaterstuk. Gelukkig was er héél véél materiaal. En kon ik me als schrijver andere vrijheden permitteren: hoewel de Neurembergse processen volliepen met advocaten en vertalers-tolken, heb ik die schaamteloos geschraapt, omdat ze het verhaal niet dienen. De grootste vrijheid creëerde ik aan de kant van de aanklagers: daar verzoon ik fictieve personages (die van ver of van na wel gebaseerd zijn op of verdichtingen zijn van een aantal minder bekende bestaande figuren). Via deze personages kon ik mijn eigen verhaal kwijt: mijn eigen vragen, angsten, twijfels, woede bij deze historische kroniek.

In sommige gevallen heb ik ervoor gekozen om nog levende personages te versleutelen, zoals in een sleutelroman. Bij de trilogie *Hebzucht, Angst & Hoop* heb ik gebeurtenissen en personen uit de bankencrisis en de daaropvolgende financiële crisis gebruikt als model voor scènes en personages, die heel erg lijken op de oorspronkelijke personen en gebeurtenissen. Maar door ze te verdichten en een andere naam te geven (waarin vaak de echte naam meezingt) kon ik me een vrijheid permitteren, die me dichterbij de waarheid bracht. Het kluwen van rechtzaken rond de fusie van Fortis met ABN Amro, het faillissement van Fortis en de aanklachten tegen de CEO en de voorzitter van de bank, maakten van het schrijven over deze zaak ook een juridisch hachelijke kwestie. Maar door het verhaal de fictie in te trekken, waren getuigen bereid te spreken en kon ik net dichterbij de waarheid komen.

Bovendien ging het mij niet om het spektakel van de ontmaskering, maar om het blootleggen van de structuren en de principes, om inzicht te verwerven in hoe bepaalde situaties zijn ontstaan. Of kunnen ontstaan. En dus werd Fortis in mijn stuk de fictieve bank AXIS, en Jean-Paul Votron muteerde tot Jean-Lu Pollard, Etienne Davignon en Maurice Lippens versmolten tot Etienne 'Stevie' Lallemand.

Het maakt van de tekst ook een spel: spelers hoeven niet bezig te zijn met een soort reconstructie, maar kunnen wel in de historische grabbelton duiken om hun personage op te tuigen. En voor het publiek wordt het iets als een cryptogram: als je er je kop bij houdt, zie je achter de personages de waarheid opdoemen.

Met rechtstreeks betrokkenen of belanghebbenden kijk ik uit. Dat heeft ten dele met schroom te maken, ik beken, ik ben eigenlijk verlegen van inborst en ben wellicht ook te terughoudend om in een één op één gesprek met een belanghebbende echt kritische vragen te stellen. Dat is misschien niet erg professioneel van mij, maar het is wie ik ben. Twee elementen zijn misschien nog fundamenteler en raken aan een ethische kant.

Ik heb in het verleden al meegemaakt dat na een interview de betrokkenen het gevoel hebben hun leven in mijn handen te hebben gelegd. En dat ik plots verantwoordelijk wordt voor de goede afloop van het verhaal, niet alleen op het toneel, maar ook in het werkelijke leven van de betrokkene. *Als jij mijn verhaal wereldkundig maakt, zal mijn leven eindelijk veranderen.* Dat is een opdracht die ik niet kan waarmaken, laat staan garanderen. Ik schrijf een toneelstuk. En maak er een voorstelling van. Ik kan maken dat je gezien wordt en je verhaal gehoord. Misschien is dat al betekenisvol an sich. Maar of je daarmee ook echt uit de shit raakt, kan ik niet beloven.

Het heeft te maken met verwachttingsmanagement natuurlijk. En je kan daar als schrijver wel rechtuit over communiceren. Maar toch. In te veel gevallen heb ik het ervaren als een opdracht die ik niet kon waarmaken. En dus als een falen. Soms voelde ik me een dief.

Een tweede punt is natuurlijk de kant van de belanghebbende. In vele gevallen is de geïnterviewde ook een belanghebbende. Wil diegene ook impact hebben op wat er verteld zal worden en hoé, omdat een reputatie in het geding is. De geïnterviewde is of waant zich misschien eigenaar van het verhaal en wil je misschien voorwaarden opleggen aan het gebruik van het interview. Hoe betrouwbaar is de verteller dan? Brengt die je dichterbij de waarheid?

Wie is de eigenaar van het verhaal, van het portret? De geportretteerde? Of de fotograaf? Het auteursrecht is daar helder over: de auteur, de fotograaf is de eigenaar. Niet de geportretteerde. Maar is dat ook zo vanuit een moreel of ethisch oogpunt?

Is de geportretteerde zelf de beste vertegenwoordiger van diens verhaal? Welk belang heeft die zelf? Moeten we ons schikken naar het beeld dat de geportretteerde van zichzelf wil ophangen?

Christophe Aussems, mijn collega bij Het nieuwstedelijk, heeft veel voorstellingen gemaakt op basis van interviews, zoals *Vuur*. Heel lange interviews zijn dat, die gemiddeld een uur of vijf duren, meestal in één take, soms gespreid over twee of drie dagen. De gesprekken worden integraal opgenomen op video. Alleen de geïnterviewde komt in beeld, in diens huiselijke situatie. Christophe sluit van tevoren een contract af met de geïnterviewde, waarin gestipuleerd staat wat er precies met het interview mag gebeuren, welke elementen mogen gebruikt worden. Of het interview geanonimiseerd moet worden of niet. Of het opnamemateriaal ook mag vrijgegeven worden voor andere doeleinden (zoals documentaires of podcasts), of dat middels het videomateriaal zelf mag, of alleen via een transcriptie van wat er gezegd werd enzovoort. Tijdens het maakproces wordt de tekst sowieso volledig getranscribeerd. Het is het ruwe bronmateriaal waarmee Christophe aan de slag gaat. Maar tijdens de repetitie laat hij de interviews ook zien aan de spelers, soms om er een spelopdracht uit te halen: kijk naar hoe de geïnterviewde spreekt, beweegt, zich gedraagt. Sommige scènes worden zelfs verbatim gereconstrueerd, met alle tics, alle zuchtjes, snikjes, lachjes, euhms, haperingen en versprekingen. Meestal geanonimiseerd, maar altijd met respect.

Ik voel me zelf veiliger bij een zekere afstand. Op basis van de research verplicht ik me bij mezelf te rade te gaan. Wat als ik. De *what if*-positie. Die probeer ik zo oprecht mogelijk vanuit mijn eigen autobiografie te benaderen. Een speculatief voorstel te doen, dat veeleer uitgaat van waar-achtigheid, dan van waarheid. Dat geeft me een zekere dichtelijke vrijheid. En heeft tot hiertoe nog nooit tot conflicten geleid met betrokkenen.

Of toch. Ik heb ooit een grote fout gemaakt. Het is ruim twintig jaar geleden, maar ze duurt nog steeds. Een huisgenoot van Inge, een collega en een vriendin, had zichzelf op gruwelijke wijze van het leven beroofd. We waren er in ons team allemaal erg van onder de indruk, de omstandigheden waarin Inge Maaïke had gevonden, de opkuis van het huis waarin ze samenwoonden. In de maanden nadien vertelde Inge vaak haar verhaal. We vertelden het aan mekaar alsof we het wilden bedwingen. Alsof we er een mantra van maakten. We wilden er zijn voor mekaar. Op den duur voelde het alsof we allemaal deel uitmaakten van het verhaal. Toen ik een paar jaar later een stuk schreef, waarin het over zelfdoding ging, drong het verhaal van Maaïke zich zo sterk aan me op, dat ik allicht dacht dat ik het recht had het in de tekst te verwerken. Inmiddels dacht ik dat het ook mijn verhaal was geworden. Ik stond er niet bij stil, denk ik. Niemand in ons team, eigenlijk. Tot Inge kwam. Toen zagen we het voor wat het was. Appropriatie. De exploitatie van andermans verdriet. Ik haalde het verhaal uit de tekst. Maar het kwaad was geschied.

Toen ik jaren later een toneelstuk schreef, gebaseerd op een ongeval van mijn dochter, ging ik met haar in gesprek, met mijn echtgenote ook, om te kijken of we onze verschillende perspectieven in de tekst konden krijgen. Op een haar na een kind verliezen, zette ons gezin, onze relatie onder stroom. Ik voelde schroom erover te schrijven. Zelfs in mijn eigen gezin. Het duurde acht jaar voor ik er aan durfde te komen. Maar we slaagden erin het juiste evenwicht te vinden. Eigenlijk gaven mijn vrouw en mijn dochter me hun verhaal cadeau. Ze gaven het mij in handen.

Soms krijg je iets als schrijver. Daar moeten we ons bewust van zijn. Want veel vaker zijn we wellicht gewoon een ordinaire dief.

6. Respect

Waarover en over wie mag je schrijven? Dat is een vraag die ik sindsdien regelmatig stel. Op de jongste staat van de theatertekst, uitgesproken door Dounia Mahammed bij de uitreiking van de Toneelschrijfprijs tijdens *Shakespeare is dead* hier in Amsterdam in april laatstleden, klonk het dat je als schrijver best alleen schrijft over de thema's die je zelf representeert. In het driehoekige spanningsveld van Liz LeCompte plaatst ons dat heel erg in die hoek van de autobiografie. En ik begrijp dat.

Maar tegelijkertijd vind ik het beangstigend. Allicht omdat ik een hoogopgeleide, middenklasse witte man ben en me misschien van een privilege beroofd zie, van het altijd zomaar over alles te mogen hebben. Maar toch ook omdat ik het gevoel krijg, dat we ons in stellingen terugtrekken. Dat we de perspectieven vernauwen. Dat we waarheid gaan verwarren met beleefdheid of welvoeglijkheid, met fatsoen. Dat we interpretatie, vertolking, inleving, zelfs empathie – die naar mijn gevoel het wezen uitmaken van het theater – gaan wantrouwen.

Ik begeef me op glad ijs.

Als ik een toneelstuk schrijf over de Belgische bijdrage (of zeg maar: schuld) aan de ontwikkeling van de atoombommen die precies 80 jaar geleden op Hiroshima en Nagasaki werden gedropt, moet ik het hebben over de miljarden die dat de Belgische staat en industrie heeft opgeleverd, maar dan kan ik evengoed niet voorbij aan de Congolese mijnwerkers die het uranium onder dwang hebben opgegraven, noch aan de Japanse onschuldige slachtoffers van die beide bommen. Dan moet ik hen een stem geven. Mag ik schrijven voor andere perspectieven dan het mijne? Voor een andere kleur, leeftijd, gender, sociale achtergrond, tijdperk? De geschiedenis en de werkelijkheid zijn complex en meerlagig.

Ik denk dat je als schrijver over alles moet mogen schrijven. Net zoals je over alles mag denken. Maar ik denk ook dat je als schrijver een verantwoordelijkheid hebt. Dat je niet zomaar eender wat over alles kan schrijven. Daarin zit de nuance. Dat je geïnformeerd moet schrijven. En in overleg moet gaan.

De Ontario Arts Council in Canada heeft *Indigenous Arts Protocols* afgesloten met de first-nation gemeenschappen. Die protocols hoor je als auteur te volgen wanneer je op één of andere manier de oorspronkelijke bewoners of hun cultuur in je toneelstuk wil laten figureren. Dit om context te bieden en respect te vragen en om appropriatie en misrepresentatie tegen te gaan. Deze Indigenous Arts Protocols lijken me waardevolle instrumenten die de dialoog kunnen bevorderen. Omdat theater net dat moet zijn. Gesprek. Dialoog. Hier en nu. Wij samen. Eerlijk. Waarachtig.

7. Never let the truth interfere with a good story

Ik keer terug naar het waargebeurde verhaal.

Sinds het postmodernisme, sinds Baudrillard en co, weten we dat er niet zoiets is als één waarheid. Niet één groot verhaal. Maar dat er vele perspectieven op de waarheid bestaan.

Ik vrees dat er niet echt een intellectuele oefening aan te pas is gekomen, maar het radicaal doortrekken van die gedachte, heeft ons in 2016 de term *alternative facts* opgeleverd. Alternatieve feiten. De waarheid blijkt ongrijpbaar. We leven in het *post-truth* tijdperk.

Voor mijn volgende project, *Benefit of the Doubt*, ga ik voor de research in zee met Elliot Higgins en zijn internationale onderzoeksgroep Bellingcat en met de Belgische onderzoeksjournalisten van Apache. Hun onvermoeibare inzet om aan waarheidsvinding te doen, vind ik erg inspirerend. Higgins houdt steeds voor ogen dat waarheid steunt op drie pijlers: verification, deliberation, accountability (verifieerbaarheid, tegensprekelijkheid en aansprakelijkheid). In een *post-truth era* wordt systematisch eerst het bewijs in twijfel getrokken, vervolgens de bron van dat bewijs, het proces van waarheidsvinding en ten slotte wordt de claim zelf in twijfel getrokken. Wellicht biedt de samenwerking met Bellingcat en Apache me net de mogelijkheid om voluit voor een speculatieve tekst te gaan.

Ik ben als toneelauteur niet per se geboeid door het historische of waargebeurde verhaal an sich. Ik ben ook niet per se geïnteresseerd in de reconstructie van dat verhaal, in de reconstructie van de werkelijkheid. Maar wel in wat dat verhaal met mij doet. In de speculatieve oefening. In het verwerven van inzicht in structuren en situaties. Die vind ik interessanter dan de werkelijke gebeurtenis, de anekdotiek.

Wat betekent het voor mij, als mens, als toeschouwer? What if? Wat als ik in hun schoenen zou staan? Dat is essentieel een oefening in inleving, in vertolking. Het gaat dus om een interpretatie. En die is per definitie subjectief. Ik wil op zoek gaan naar inzicht, naar begrip, naar menselijkheid. Naar kwetsbaarheid. Zelfs bij misdadigers als Hermann Goering. Om via de omweg van *het ik* bij iets als de waarheid terecht te komen. Bij een perspectief op de waarheid. Waarachtig.

Desnoods moeten we daarvoor de waarheid liegen.

Stijn Devillé