

Inhoud

Met dank 6

Inleiding 7

Proloog – Toen de lente kwam 10

- 1 Van Nobody tot Othello – Over karakters 13
- 2 Ik wil gelukkig zijn – Over het cyclisch conflictmodel 32
- 3 Duizend-en-één verhaal – Over plotproductie 54
- 4 Waar gaat het over? – Over de bewering 61
- 5 Dat wist ik toch? – Over het publiek en de vijf V's 86
- 6 Schrijven is rekken – Over het traject 100
- 7 Woorden schieten te kort – Over dialoog 115
- 8 De schaal van het lijden – Over genres 139
- 9 Een plek in het bos – Over plaats, tijd en omstandigheden 165
- 10 Bordjes en sprinkhanen – Over objecten 180
- 11 De appel en de peer – Over het bewerken van proza 191
- 12 Waar haal je het vandaan? – Over bronnen 205
- 13 Bloesem van seringen – Over stijl 215
- 14 Doek! – Over verschillen tussen toneel, televisie en film 224
- 15 De blinde racist – Over schrijven 238
- 16 Kort maar krachtig – Over de synopsis 247

Met dank

Ik bedank de vele studenten die, gebogen over hun zelfgeschreven teksten, hebben bijgedragen aan een helder inzicht in de stugge materie van het schrijven voor toneel, film en televisie. Veel dank ook aan Nicolien Mizee, die aandachtig heeft meegelezen. Haar betrokkenheid en heldere analyse zijn de inhoud zeer ten goede gekomen. Mijn man Hans Orlemans controleerde de toegankelijkheid van het betoog. Zijn stimulans was onontbeerlijk. Eindredacteur Annemieke Hendriks zag ten slotte toe op het geheel. Haar vragen, herschikkingen en fraaie oplossingen hebben de tekst sterk verbeterd.

Verder bedank ik de volgende fondsen: het LIRA Fonds, het Nederlands Fonds voor de Film, het Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties en het ThuisKopie Fonds.

Ger Beukenkamp

Inleiding

Dit boek is een gebruiksaanwijzing. Het materiaal dat je bij het toepassen van deze richtlijnen nodig hebt, zit al in je hoofd. *Schrijven voor film, toneel en televisie* kan van pas komen bij het structureren van die opgeslagen ideeën en ervaringen.

Het boek is ook een verslag van de ervaringen die ik heb opgedaan in de praktijk van het schrijven voor toneel, televisie en film. Verder probeer ik helderheid te scheppen in de zee van misvattingen over de vakmatige kant van het dramaschrijven.

In tegenstelling tot wat gangbaar is, maak ik in dit boek vrijwel geen onderscheid tussen het schrijven voor theater, film en televisie. Zelf schrijf ik dramateksten voor al deze terreinen, en daarbij heb ik de verschillen nooit erg groot gevonden. In elk geval zijn de kloven minder diep dan men veronderstelt.

Die zogenaamde afstand tussen de werelden van de cinema, het beeldscherm en het theater wordt vooral in stand gehouden door dramaschrijvers die zich van anderen willen onderscheiden.

Het publiek van nu ziet veel televisiedrama. Op diezelfde televisie ziet het ook speelfilms. En gaan die televisiekijkers naar het theater, dan merken zij dat de wijze van vertellen en tonen daar zeer filmisch is geworden. Bij de film ervaren die kijkers weer dat de aandacht voor het woord en voor het theatrale niet meer taboe is. Ook de nu zo gewaardeerde vertellende documentaires en allerlei interactieve vertelconstructies in de nieuwe media maken gebruik van diezelfde principes van dramaschrijven. In een apart hoofdstuk ga ik in op die verschillen tussen de genoemde media die voor de drama-auteur wél van belang zijn.

Dit is een boek over de praktijk en voor de praktijk. Ik heb alleen opgeschreven wat direct toepasbaar is bij het daadwerkelijke dramaschrijven: de fundamenten van het vak. Hierbij probeer ik de valse dogma's die over dit onderwerp rondgaan buiten de deur te houden. In mijn beginjaren als schrijver werd ik geremd door gerespecteerde theorieën over de dramatische structuur. Ik las wat Aristoteles, George Pierce Baker, Linda Seger en zeven andere grootheden daarover hadden opgeschreven en vond menig krent in hun pap. Maar het onvoorwaardelijke ontzag waarmee deze klassiekers van het vak werden behandeld en de manier waarop ze werden geïmiteerd, kwamen de duidelijkheid niet ten goede.

Bovendien hebben deze auteurs maar weinig praktische problemen van het dramaschrijven opgelost. Het zijn in de eerste plaats theoretici die dramateksten analyseren die al geschreven zijn. De eenzame schrijver zit echter voor zijn lege scherm en heeft niets aan wat de Shakespeares van het vak al bedacht hebben. Hij heeft niets aan weer een analyse van een tekst waarover ooit het oordeel 'meesterwerk' is uitgesproken. De eenzame schrijver moet creëren, niet analyseren. Ik heb dit boek dan ook gemaakt voor de auteur die, beginnend of gevorderd, zelf moet gaan schrijven.

Toch kunnen vele onderwerpen uit dit boek ook gebruikt worden bij de analyse van toneelwerk en filmscenario's.

Kijken naar film en theater wordt zelfs leuker voor een schrijver wanneer deze het cyclisch conflictmodel in volle werking ziet, wanneer hij een 'begeerd object' van een 'ambigu object' kan onderscheiden en als hij 'de schaal van het lijden' kan toepassen.

Het moge duidelijk zijn dat waar 'hij' staat, ook 'zij' wordt bedoeld. Ten behoeve van de leesbaarheid wordt in dit boek voor de schrijver, maar ook bij de aanduiding van personages en toeschouwers van beide geslachten, de mannelijke vorm gebruikt.

Veel boeken over scenario- en toneelschrijven zijn onleesbaar, omdat daarin zo vaak wordt verwezen naar toneelstukken of films waarvan de lezer misschien wel eens heeft gehoord, maar die hij niet heeft gelezen of gezien. Dat vind ik irritant. Daarom ben ik in hetgeen volgt zuinig met het bespreken van en citeren uit toneelwerk en filmscripts die hun kwaliteit bewezen hebben. Ik gebruik veel voorbeelden uit mijn eigen werk. De meeste lezers zullen hooguit een of enkele van die teksten kennen, en dan nog in verfilmde vorm of uitgevoerd in het theater. Dat is het lot van de verborgen schrijver, zoals ik de dramaschrijver graag noem. In vele hoofdstukken doe ik daarom een poging om zo'n eigen verhaal opnieuw te vertellen, waarbij ik tegelijkertijd een aspect van het dramaschrijven belicht. Zo kan ik bovendien mijn eigen worstelingen met de materie, mijn problemen en oplossingen inzichtelijk maken.

Bij deze editie

Dit is een heruitgave van mijn boek *De verborgen schrijver* uit 2003. Ik heb aan deze editie een hoofdstuk over het schrijven van een synopsis toegevoegd. Voorts verving ik gedateerde voorbeelden door meer eigentijdse.

Met dank aan Louis Stiller voor zijn inspirerende redactie bij dit werk.

Ger Beukenkamp

Toen de lente kwam

De programmadirecteur van 's lands grootste omroep zat vrolijk achter zijn bureau en babbelde over onze nieuwe opdracht: 'Iets voor de jeugd.' Samen met een collega had ik voor zijn omroep het scenario *Als de lente komt* geschreven. De verfilming van dat script was net uitgezonden en de programmadirecteur liet merken dat we erg ons best hadden gedaan. Maar veel woorden wenste hij er op deze morgen niet aan vuil te maken.

Het idee voor *Als de lente komt* had ik aan mijn familiebiografie ontleend.

Een bejaarde moeder eist dat elk jaar een van haar kinderen haar op 21 maart naar het graf van haar man brengt, een reis vanuit de Achterhoek naar Amsterdam. Ze heeft hem op zijn sterfbed namelijk beloofd dat elk jaar te bezoeken. *Als de lente komt* speelt zich helemaal af op zo'n 21ste maart. Helaas, dit jaar is geen van de vijf kinderen in de gelegenheid om moeder naar papa's laatste rustplaats te brengen. 'Dan slaan we maar eens een jaar over,' is hun gemeenschappelijk besluit. Moeder ziet zich gedwongen om de tocht voor het eerst in haar leven alleen te ondernemen. De kinderen komen hier onafhankelijk van elkaar achter. Hun schuldgevoel dwingt hen dan op reis, in de hoop moeder ergens onderweg te onderscheppen en haar voor rampen te behoeden.

Zo krijgt de kijker vijf mini-roadmovies te zien. Het verhaal eindigt op het kerkhof. Bij de aftiteling staat de hele familie, inclusief partners en kleinkinderen, bij het graf van de vader. Daar waar het die dag stil zou blijven, staan alle nazaten uiteindelijk bijeen.

Babbelende buren

We waren best trots op enkele scènes: die waarin de altijd breiende dochter de intercity uit rent, waarbij ze door de optrekende trein haar gehele voorpand ziet slinken omdat ze haar bol wol in de trein heeft laten liggen, en de scène waarin de oudste zoon via de omroepinstallatie op Utrecht Centraal zijn moeder naar het goede perron praat. Ook de structuur van het verhaal vonden we waterdicht. Er was een doel: het graf bezoeken. Dit verlangen was op een goed motief gebaseerd: moeders belofte aan vader op zijn sterfbed. Er was een crisis: moeders gevecht tegen haar kinderen en tegen de treinen in de drukke Randstad, en haar angst voor de buitenwereld. Ook was er een climax: de verzoening bij het graf.

Daarnaast waren er, zoals het hoort, voldoende onderliggende verlangens en crisissen van de verschillende kinderen in het scenario verwerkt, zoals hun omgang met hun opspelende geweten en hun pogingen moeder te behoeden voor ongelukken, waarbij elk kind het zorgzaamste wilde zijn.

Maar aan de toenmalige programmadirecteur leek het allemaal niet zo besteed. Hij vertelde ons dat hij tijdens de uitzending zijn burens op visite had gehad. Die hadden dwars door *Als de lente komt* heen gepraat, en dat vond hij geen goed teken: 'Als het verhaal boeiend was geweest, hadden ze heus hun mond wel gehouden.' Terwijl hij ons toesprak schoof hij, een bigachtige verschijning, een stapeltje papier met hoekige bewegingen over zijn bureau. Eigenlijk hield hij niet zo van film en televisiedrama. Zelf had hij zijn sporen verdiend in het bedrijfsleven.

Maar van theater hield de programmadirecteur wel. Wat hij de laatste drie maanden niet allemaal had gezien! En hoe die acteurs gespeeld hadden! 'Neem nou *Voerman Henschel*, van, eh...' 'Hauptmann,' vulde mijn collega-schrijver aan. 'Nee, van Feuchtwanger,' repliceerde de programmadirecteur.

'Ja, hallo, van Bertolt Brecht – nou goed,' zei mijn collega-schrijver lachend. Hij denkt op zulke momenten dat zijn lach aanstekelijk is.

De programmadirecteur sloot het onderwerp *Als de lente komt* af en ging over op onze nieuwe opdracht, een serie voor de jeugd. Eigenlijk had hij helemaal geen zin om zo'n serie op stapel te zetten. Hij vertelde over zijn favoriete jeugdboeken en zijn Jules Vernegevoel, en mopperde hoe vervelend het was dat omroepen verplicht werden zich met jongeren bezig te houden.

Toen ging zonder dat er eerst geklopt werd de deur open. Carel de Dienstbare kwam binnen.

Hij was uitvoerend producent geweest van *Als de lente komt*, en was zeker medeverantwoordelijk voor de kwaliteit ervan. Hij had een papiertje in de hand: de kijkcijfers! Met een gebaar alsof de strontkar nu eenmaal geleegd moet worden, gaf de omroepdirecteur Carel het woord. Die las van zijn briefje dat de kijkcijfers van *Als de lente komt* goed waren. Sterker: ze waren voor Nederlands drama nog nooit zo hoog geweest.

Het ongelooflijke gebeurde. De programmadirecteur zweeg nadrukkelijk, en verhief zich toen langzaam en met gevoel voor ceremonie van zijn stoel. 'Hij gaat kussen,' mompelde mijn collega-schrijver. 'Verdomd, hij gaat kussen.'

En dat gebeurde ook. Zijn lippen waren droog, maar de rest van zijn logge lichaam voelde klam aan. Twee tongpunten drongen links en rechts mijn oren binnen.

Van Nobody tot Othello

OVER KARAKTERS

We waren in een dorp onder Barcelona om te leren hoe je langlopende series schrijft. Een krijtuit hotel, ochtendssessies in een Moors paleis, overvloedige maaltijden in nabijgelegen restaurants: het Europees Mediaplatform had wat over voor de verdedigingswerken tegen de Hollywood-cultuur. Schrijvers uit vele landen waren hier met hun producenten bezig de nationale *Cheers*, *Friends* of *ER* te ontwikkelen. Een paar Fransen waren er om hun serie over een gehandicapte dierenarts uit te bouwen; er waren Noren met de rechten van een roman die niet goed maar wel succesvol was; Engelsen wilden iets met een negentiende-eeuwse notarissenpraktijk; en Oostenrijkers hadden een pril idee over een damesstringband.

Ons project heette *Nosmo King*. Dat moest een televisieserie worden, en daartoe waren we met zijn drieën – twee schrijvers en een omroepdramaturg – naar Spanje getogen. De serie speelde zich af in het hartje van een grote stad. Op de twee openslaande deuren van een garage stond met grote letters *No Smoking* geschreven; deed je de deuren open, dan brak dat gebod uiteen in *Nosmo King*. In de opdracht zat besloten dat de serie enigszins multiculti zou zijn, want daartoe had de omroep zich verplicht.

Nosmo King was al bijna geschreven. We kwamen zelfs naar Sitges, zoals het plaatsje onder Barcelona heette, met de al opgenomen eerste aflevering onder de arm. Die aflevering heette *Marijke* en ging over een aardige, jonge vrouw die opzettelijk inreed op een stelletje lawaaierige skateboarders.

Waarom ze dat deed, weet ik niet meer. In het verhaal werd

een reeks motieven beetje bij beetje ontvouwd en Marijkes pogingen om conflicten te vermijden leidden ten slotte tot die ene fatale uitbarsting. Het was een mooie aflevering, vonden wij. Ook de docenten riepen: ‘Wat komen jullie hier eigenlijk doen?’ Daar werden we overmoedig van, en we besloten alleen de allerleukste lessen te volgen – en natuurlijk de ochtendkoffie te gebruiken op dat schitterende Moorse dakterras.

Om van *Nosmo King* een langlopende serie te maken die bol zou staan van de interessante karakters, zetten wij ons met z’n drieën rond een tafel in een café en begonnen om de beurt te vertellen over onze burens: mensen naast ons, boven, beneden en tegenover ons. Het moesten bij voorkeur karakters zijn die we maar vaag kenden: een uiterlijk, een nare roddel of enkel een schaduw, een schim. Ik had dit aardige recept voor karakter- en plotontwikkeling vaker toegepast. Het oproepen van zo’n onscherp beeld van een personage wakkert bij de toehoorders de lust tot scherpstellen aan. Die gaan stevast fantaseren om de vage schets in te vullen. Hoe komt zo’n buurman daar? Hoe gaat het met hem verder?

Ook nu, in Salón Sitges, wilde elk van ons het leven van de opdoemende schimmen redden door ze een verleden, een toekomst, een vriend of een bestemming te geven. Zeg dat er op de verdieping onder je een eenzame Papoea woont en gegarandeerd gaan er plotconcepten rondvliegen. ‘En bij mij boven woont een uitgetreden non die dikke brieven zonder afzender ontvangt.’ Het kan niet anders of deze non met haar post levert het idee voor een plot, voor een verhaal op. Zo worden er jassen om die karakters gehangen: hoe heeft het zover met hen kunnen komen en hoe moeten ze verder in het leven? We hadden binnen twee uur genoeg materiaal voor drie seizoenen *Nosmo King*. We besloten ter plekke zelfs een paar ideeën voor het al geschreven eerste seizoen weg te gooien. Want de zojuist bedachte Arubaanse die haar voor sloop bestemde huis niet uit gaat, en de oude architect die dag en nacht waakt bij de kinderspeelplaats voor zijn huis, inspireerden ons meer dan enkele

karakters die we al hadden. Deze afleveringen zijn er inderdaad gekomen.

Dramatische kus

Wat een karakter precies is, weet niemand. Een karakter bestaat vooral in de ogen van andere karakters. Wetenschap, kunst, sociale verhoudingen en politiek veranderen de mens onop-houdelijk, en dat wordt weerspiegeld in theater en film. In den beginne was het karakter een onbeschreven blad, beheerst door primaire impulsen. Daarna werd het achtereenvolgens gezien als een speelbal van de natuur, van goden, van God, slavernij, het kapitaal, erfelijke aanleg, de vrije wil en commerciële manipulatie. Heden ten dage is ieder van ons een genetisch gestuurd, onvrij ding, omdat in het breiwerk van aminozuren onze toekomst al vastligt.

Dramaschrijvers houden ervan om de grenzen van deze gedetermineerdheid op te zoeken. Zij vatten die beperkingen op als een dramatische uitdaging, waar je de karakters in toneelstukken en scenario's tegen kunt laten vechten. Wie zich bezighoudt met karakters, bedrijft filosofie. Door mensen in opstand te laten komen tegen de hen omringende wereld, doet de auteur een mededeling over de status van het individu in die wereld: hoe klein zijn wij, of hoe groot? Wie drama schrijft is voortdurend bezig de waan van de dag bij te stellen.

Een aantal bekende scriptgoeroes roept: 'Plot is Karakter, Karakter is Plot.' En dat vind ik ook. Elk mens op aarde is geschikt voor een prachtige plot. Je hebt geen koningen, serie-moordenaars, drugsverslaafde popsterren of een zwarte president nodig voor een goed verhaal.

Liever niet zelfs. Het zijn eerder de onaanzienlijken, de gewonen, de grijze muizen, de burens die tot grote verhalen geroepen kunnen worden. Het vermogen om uit te groeien tot dramatisch personage is eenieder aangeboren:

- De werknemer die ontdekt dat er geknoeid wordt met de producten die het bedrijf verlaten.

- De schuwe huismoeder die man en kind verliest aan een dronken joyrider
- De obsessieve carrièremaker die verliefd wordt
- De schoonmaker in een brandende wolkenkrabber
- De voorbijganger die getuige is van een misdrijf
- De soldaat die het bevel krijgt een vuile klus op te knappen.

Juist karakters in rust, zij die niet groots en meeslepend leven, kunnen wakker gekust worden, om zich vervolgens aan te sluiten bij Anna Karenina, Karen Silkwood, Willy Lohman, Knier-tje, Forrest Gump en Harvey Milk. Met deze eenvoudige mensen werden monumentale verhalen gebouwd. En dat kan met elk individu op aarde, met jou, met mij en met de buurvrouw gebeuren. Als dat geen troost is voor de scenarioschrijver.

Met een ‘dramatische kus’ worden deze gewone karakters tot grootheid geroepen. Die kus kan verscheidene vormen hebben. Hij kan een obstakel zijn dat hun pad kruist, een fatale confrontatie of de bliksem die hen treft. Zij die dachten dat tijd en leven zich ongestoord voltrekken, staan ineens tegenover iemand die een appel op hen doet, of tegenover een muur die alle uitzicht beneemt. Plotseling is er dat ontslag, die ziekte of roeping, waarmee een sluimerende karaktertrek of een nooit aangeboorde overtuiging wordt aangesproken. Een oorzaak uit de buitenwereld doet zo’n stationair draaiend leven opvlammen. En dat voorval, die ontmoeting op dat moment in hun leven maakt hen tot boeiende personages. Onopvallendheid genereert in combinatie met een extern fenomeen een boeiende casus.

Het verlies van een geliefde levert lang niet altijd een mooi drama op. Het gaat erom dat juist Herman zijn geliefde verliest. Want in het personage Herman zijn alle voorwaarden aanwezig om ondraaglijk te lijden onder het verlies van Jolanda, en bovendien wordt Hermans nooit eerder aangesproken wraakzucht gewekt en zal hij niet rusten voor de hele wereld heeft geboet voor zijn verlies. André zou bij het verlies van diezelfde Jolanda echter enkel bij de pakken neer gaan zitten. Willen

we deze André ‘dramatiseren’, dan moet hij niet een beminde kwijtraken, maar moet er een ander obstakel op zijn weg gezet worden. We laten hem valselijk beschuldigd worden van een drugsdeal. Bij André zijn het dan zijn rechtvaardigheidsgevoel en zijn morele huishouding die frontaal worden aangesproken.

Ach, was Hitler maar aangenomen op de kunstacademie van Wenen. Dat had enkel gemodder opgeleverd. En wat zou er gebeurd zijn als Romeo een fractie voorzichtiger was geweest en Julia nog geen zeventien jaar? De voorzichtige Romeo zou met een meisje Montague en Julia met een meneer Capulet getrouwd zijn. Ze zouden beiden lang en gelukkig geleefd hebben, maar wij moesten het zonder hen stellen. En was Truman Burbank uit *The Truman Show* een beetje minder nieuwsgierig geweest, dan hadden we een van de allermooiste ontknopingen uit de filmgeschiedenis gemist.

Bewortelingspoeder en stamkanker

Voor de televisieserie *Zebra*, die de reclassering tot thema had, deed ik ooit onderzoek bij tuinders in het Westland. Ik had een klein krantenbericht gevonden waarin stond hoe een woedende petuniakweker met zijn truck inreed op de douane bij Hoek van Holland. De man had daar te horen gekregen dat in zijn vracht stekpetunia’s, bestemd voor Engeland, een gevaarlijk virus zat. Hij mocht niet oversteken, en dat was een enorme strop.

De kweker meende dat het de douane niet om dat virus te doen was, maar dat er platweg sprake was van een protectionistische maatregel. Er knapte iets in zijn kop. Bij het bericht (in *De Telegraaf*, 4 mei 1995) had de redactie een kleurige petunia afgebeeld.

Deze anekdote was een uitstekend startpunt voor een verhaal. Die ene kweker, met zijn karakter en voorgeschiedenis, wordt geconfronteerd met omstandigheden die het dramatische potentieel in hem wakker maken. In een serie over de reclassering was het gegeven bovendien goed bruikbaar, want we gingen uit van goede mensen die tot het kwaad komen. Met

een aardige meneer van de Nederlandse keuringsdienst voor bloemisterij- en boomkwekerijgewassen en een nichtje voor de slimme vragen liep ik door de transparante hallen en kassen van Naaldwijk. Urenlang hoorden wij vertellen over bewortelingspoeder, stamkanker, koudeval, rioolbelasting en omzetvermeerdering.

Eindeloos was het uitzicht over de zaaitafels en over pril groen in gelid, maar ik zag nog steeds geen motief opdoemen dat tot de botsing uit het krantenbericht zou kunnen leiden. Ik moest een tegenstelling hebben, drama.

Ik ging naar de wc en zag toen in een hoek van een kas een paar vierkante meter roodgroene sprietten staan. Daar ging het dus om! Gegeneerd vertelde de jonge tuinder – ik noem hem even Jolle – dat hij maar één keer in zijn leven op vakantie was geweest, en wel naar Thailand. Hij had daar in een bos wat vreemde zaden verzameld, voor de lol. Die kweekte hij nu op, zonder te weten wat het worden zou, maar er zouden wel eens mooie bloemen aan kunnen komen.

Ik had mijn verhaal. Ene Piet Kolléwijn kweekt in deze aflevering van *Zebra* zijn Thaise zaadjes op en ontwikkelt daaruit ten slotte een zeer gewilde kamerplant. Hij laat het product keuren en werkt aan vergunningen en licenties om te kunnen exporteren naar Engeland. Daarmee zou zijn droom werkelijkheid worden. En dan krijgt hij dat valse argument van het virus over zich heen. Zijn woede is overweldigend. Dit zou in concept het verhaal zijn.

Ik noemde de aflevering *De bloei van Mandalay*.

Het karakter van tuinder Piet Kolléwijn moest ik zo modeleren dat de plot, die naar de heftige slotscène in Hoek van Holland zou leiden, begrijpelijk en logisch werd. De bestaande Jolle was daarvoor volkomen ongeschikt; die zou nooit zo door het lint zijn gegaan. Om geloofwaardigheid te bereiken moest ik Jolle dus herscheppen. Ik maakte Piet Kolléwijn ouder dan Jolle. Ik gaf Piet een kleindochter die Mandalay (Mandy) heette en aan een ongeneselijke virusziekte leed. Zijn hele leven had Piet

al gevochten tegen regels en onzinnige beperkingen in zijn vak. Het transport naar Engeland moest zijn laatste kans worden om zijn bedrijf, zijn kleindochter Mandy en zijn eigenwaarde te redden. Want Piets vrouw had geen enkel geloof meer in hem.

Op deze manier liet ik personage en verhaal samenvallen. Piet en de ravage in Hoek van Holland zijn ondeelbaar. Het karakter is de plot en andersom, zoals dat voor een goed verhaal noodzakelijk is. John Leddy speelde de ongelukkige tuinder prachtig; kleindochter Mandy was aandoenlijk en de artdirection bedacht voor de gelegenheid een geheel nieuwe bloem en voerde die duizendvoudig uit.

Ieder mens kan dramatisch gebruikt worden, als er maar een hem uitlokkende kracht tegenover wordt gezet. Had Jago Othello niet ontmoet, dan was er niets aan de hand geweest. Die twee karakters met hun voorgeschiedenissen, op dat moment van hun leven – dat moest wel groot drama opleveren. Want zo wordt een eigenschap of emotie aangesproken die nog nooit eerder het licht had gezien. De karakters wisten niet dat ze het in zich hadden.

Wie scenario's wil schrijven, zal moeten afrekenen met wat vol ontzag 'het verhaal' wordt genoemd. Het verhaal, als vastomlijnd begrip, bestaat niet. Een verhaal is geen ding, geen appel die van de boom geplukt kan worden. Verhalen zijn geen listig verstopte paaseieren. Zoek ze dus ook niet.

Voor een scenarioschrijver bestaan verhalen niet. Er bestaan enkel gepersonifieerde krachten die tegen elkaar strijden. Er zijn moeders met een alcoholisch verleden die ontdekken dat hun dochter aan de drugs is – aflevering 3 van *Nosmo King*. Er zijn mensen die onverwacht oog in oog staan met de sadist uit hun jeugd. En er zijn karakters die door intense teleurstellingen amoreel zijn geworden, tot de dag komt dat zij plotseling...

Er zijn talloos veel mensen en er zijn evenveel aanleidingen tot drama. Kies het karakter, zet daar de hem of haar meest uitdagende aanleiding tegenover, en het verhaal is geboren. De

hele kunst is dus die dramagenererende botsing te vinden. Voor iemand die wat van de wereld weet, is dat niet moeilijk.

Duw in het diepe: de aanleiding

Er bestaan vele scripts, films en theaterstukken met mooie karakters en een mooie plot en toch komt de zaak nooit goed op gang. De aanleiding ontbreekt dan. Geen verhaal kan zonder een duw in het diepe, een schop onder de kont. Wordt die zet niet gegeven, dan vreet dat aan de dynamiek van het verhaal. Dan kan tot ver over de helft van het traject een gevoel van richtingloosheid blijven knagen. Het vuur is niet aangestoken.

Een aanleiding hoeft ook niet meer te zijn dan dat: een aanleiding. Een aanleiding hoeft niet het onderwerp van de film of het toneelstuk te zijn. Een erfenskwestie kan de aanleiding vormen tot de ontmoeting van Jan met zijn onmogelijke liefde Joke. Het verhaal kan vervolgens over de hopeloze verhouding van Jan en Joke gaan, waarbij die erfenis bijzaak is geworden. Natuurlijk kunnen Jan en Joke elkaar ook in de supermarkt tegenkomen, maar daar is het lastiger om hun eerste ontmoeting onvermijdelijk te maken. Misschien moet Joke daar dan beroofd worden, met Jan als held. Of moet Jan uitglijden over gemorste yogonaise, met Joke als eerste hulp.

Ik onderscheid vijf soorten aanleidingen tot drama:

- verleden
- veranderende omstandigheden
- tweede karakter
- externe opdracht
- interne opdracht.

Verleden

Bij deze aanleiding tot drama gaat het om schanddaden die het karakter ooit heeft begaan. Ze zijn vergeten maar worden plotseling manifest. Niet-betaalde rekeningen die gepresenteerd worden, nooit overwonnen trauma's, een erfenis, een vondst op zolder, een lijk in de kast. Het verleden klopt op de deur en

begint – meestal vervelende – vragen te stellen. Vrijwel de hele dramaturgie van Ibsen vindt haar aanleiding in het verleden. In *Spoken* zijn het de erfelijke zonden van de vader, in *Nora* is het een lang geleden vervalste handtekening, in *Wilde eend* een in het geniep verwekt kind, en in *John Gabriel Borkman* een huwelijk dat ooit uit berekening werd aangegaan. Het verleden is ook de aanjager in al die films en toneelstukken waarin de vrijgelaten gevangene zijn gelijk komt halen, waarin de grof afgewezen ex op de bruiloft verschijnt, waarin een slachtoffer genoegdoening eist en waarin een buitenechtelijke dochter haar opwachting maakt. Met het verleden als aanleiding kunnen talloze verhalen in alle genres verteld worden. *Kill Bill!*

Veranderende omstandigheden

Ook deze categorie geeft een veelvoud aan mogelijkheden. Hierbij gaat het om karakters in relatieve rust die met veranderende omstandigheden te maken krijgen. Het heden dient zich aan met ziekte, schaarste, oorlog, nieuwe burens, de dood van een geliefde, veesterfte, ontslag, vervuilde grond, diefstal, zinloos geweld, een overstroming, de hoofdprijs, koersval, droogte, dictatuur. Belangrijk is dat zo'n omstandigheid zich als donderslag bij heldere hemel aandient. Het is een te markeren moment. Ouderdom alleen is dus een slechte aanleiding. Dan moet er op zijn minst iets gebeuren als een botbreuk, acuut geheugenverlies of opname in een bejaardenoord. Hamlet kan niet zomaar beginnen te peinzen over zijn wraak op Claudius. Dat krijgt een schrijver nooit van de grond. De Deense prins heeft een stevige omstandigheid nodig om zijn eigen toneelstuk op gang te brengen. Dat wordt in zijn geval de ontmoeting met de geest van zijn vader, het tweede karakter.

Dit voorbeeld maakt tegelijkertijd duidelijk dat de verschillende soorten aanleidingen wel te onderscheiden zijn maar niet altijd strikt te scheiden.

Bij *Hamlet* liggen er aanleidingen in het verleden, in de omstandigheden en in het tweede karakter.

Tweede karakter

Hieronder vallen in elk geval de lovestory's: 'Waren die twee elkaar maar nooit tegengekomen, dan was iedereen een hoop ellende bespaard gebleven.'

Hij: Ik hou van jou.

Zij: Ik ook van jou.

De aanleiding tot het drama is hier de liefde tussen Hij en Zij. Zij willen elkaar, en er zou geen vuiltje aan de lucht zijn als er geen gevecht gevoerd moest worden door of met de omstanders: ouders, echtgenoten, families en medeminnaars. De liefde is een groot probleem voor schrijvers: wat moet je twee mensen die alleen maar willen samensmelten in 's hemelsnaam tegen elkaar laten zeggen? Shakespeare forceerde maar een minicrisisje in het prille geluk:

Julia: (...) Believe me, love, it was the nightingale.

Romeo: It was the lark, the herald of the morn. No nightingale.

Dat gaat nog even zo door.

Dan:

Julia: It is the lark that sings so out of tune.

Het tweede karakter hoeft natuurlijk geen geliefde te zijn. Ook de ontmoeting met een leermeester, met een mefisto of met een lichtend voorbeeld kan de aanleiding vormen tot de plot. Dat die lieve Johnny nu juist gevangenisboef Kees moest tegenkomen, dat heroïnehoer Hedwig moest oplopen tegen een heilige, en David tegen Goliath. Het tweede karakter is vaak tevens de drager van het verleden. Dat zien we bijvoorbeeld bij de ex-gevangene.

Externe opdracht

Verschillende soorten aanleidingen zijn, zoals gezegd, niet altijd goed te scheiden. Soms liggen ze in elkaars verlengde. Na Hamlets ontmoeting met de geest van zijn vader krijgt hij een externe opdracht:

Ghost: Hamlet, remember me.

In talloze dramaproducten voeren rechercheurs, geheim agenten, undercoverbrigadiers, advocaten, broeders en zusters, detectives en militairen hun missies uit. De externe, van hogerhand gegeven opdracht is dan de aanleiding tot het verhaal. Houd de dief! Breng me de moordenaar! Vernietig de vijand! Vind het bewijs! Red zijn leven! *Kill Bill!* De externe opdracht is een gemakkelijke en zelden betwiste aanleiding. Dat komt doordat het karakter, de geheim agent, de soldaat of zuster Linda in een hiërarchische relatie staat tot de opdrachtgever: het hoofd van de BVD, de sergeant of geneesheer De Vries. En die gezagsverhouding verantwoordt de opdracht. Verder betreft een externe opdracht meestal een moreel hoogstaand doel: stop de spion, de terrorist, de bloeding. En daarom hebben deze missies doorgaans de goedkeuring van de kijker.

Interne opdracht

De protagonist krijgt zijn opdracht niet van buiten, hij verplicht zichzelf tot het uitvoeren van een taak. Hierbij gaat het om zaken van rechtvaardigheid en ethiek: vorsen naar een medicijn tegen aids, een verdwenen vrijheidsstrijder vinden, de walvis redden, zorgen voor een verwaarloosd kind, een moord wreken, een verslaving overwinnen.

Een karakter geeft weliswaar snel een opdracht aan zichzelf, maar het publiek gaat er niet zo makkelijk in mee als in een externe opdracht. Dat komt door het ontbreken van de gezagsverhouding. Een taak die iemand zichzelf stelt, moet daarom goed gemotiveerd worden. Vaak is er iets wat het karakter heeft

geschokt voordat hij besluit goede werken te gaan verrichten.

Voorafgaand aan een interne opdracht is er dan ook meestal een andere aanleiding.

Een interne opdracht is bijvoorbeeld het gevolg van een externe opdracht wanneer een politiemann van een zaak af wordt gehaald. Je kunt er donder op zeggen dat hij dan in zijn eentje verder gaat zoeken naar de moordenaar.

Ook bij Hamlet zien we dat de opdracht van zijn vader overgaat in een opdracht die hij zichzelf stelt.

Een spoorwegovergang van heksen

Een aanleiding tot het drama kiezen is belangrijker dan een afloop kiezen. Terwijl een mooi slot van het drama meestal wel uit het voorafgaande voortvloeit, is een mooie aanleiding een punt van zorg. Daarover wordt veel te weinig nagedacht. Dramaschrijvers doen er goed aan de aanleiding snel te formuleren. Ze zullen dan merken dat er overal lichtjes langs het verhaaltraject aanfloepen. Populair bij jonge schrijvers is de *coming of age*-plot, waarin het belangrijkste karakter het volwassen worden wil uitstellen. Deze verhalen zijn niet op de rails te krijgen als er niet een heldere aanleiding gezocht wordt. Een verhuizing, een eerste menstruatie of een dood broertje is noodzakelijk. Maar tegen zo'n startschot is veel verzet. Want het volwassen worden, zo is de redenering dan, verloopt onderhuids en half bewust. Toch moet er een duidelijk te markeren beginpunt zijn, anders blijft het verhaal zweven. De impliciete twijfel van Hamlet kan alleen met een klarenstoot voelbaar worden gemaakt.

Zoals gezegd dicteert ieder karakter min of meer zijn eigen aanleiding.

De meeste karakters hebben geen baat bij de verschijning van overleden vaders; dat werkt alleen bij Hamlet. Romeo zou na zo'n gesprek met zijn dooie pa meteen een mes gezet hebben in moordenaar Claudius, en Macbeth zou alleen maar gedacht hebben: 'Hmm, goed dat ik het weet.' In beide gevallen komt er geen verhaal op gang. Overigens heeft *Macbeth* zelf een heel