

Nutidige dramatikeres skriveproces

Af Daniela Moosmann

Dramatikere skriver stadig sjældnere deres stykker alene foran computeren eller i afsondring på deres loftskamre. De får deres ideer, inspiration og tekster alle steder fra og udvikler helt nye strategier om teaterstykker i tæt samarbejde med skuespillere, instruktører, scenografer og dramaturger. Så skriver den ene på basis af interviews, mens den anden anvender improvisationsmateriale fra skuespillerne. De skriver på scenegulvet.

I denne artikel vil jeg komme ind på disse nye arbejdsmåder og endelig komme frem til en model, der kan give indsigt i forskellige teaterkunstneres og dramatikeres skrive- og skabelsesproces.

Nye teatertekster

Den nye type tekster, der er opstået i teatret, bliver i udstrakt grad undersøgt og analyseret af teatervidenskabsfolk, dramaturger og teaterkritikere.¹ Der bliver også reflekteret og skrevet om nye ikke-litterære dramatiske paradigmer og deres dramaturgi. Gennem en forskydning i interessepunkterne i det moderne teater fra den anden halvdel af det tyvende århundrede blev en krise, der ledte til forandring og fornyelse inden for teatret, mærkbar. I teaterlitteraturen fra efterkrigstiden fik dialogen en anden rolle eller forsvandt helt, hvorved samtale i højere grad blev til enetale. Monologer fik mere eftertryk, fortællinger blev brudt op og fragmenteret, og begreber som udvikling og fremgang fik mindre betydning.

Også betydningen af karaktererne selv forandrede sig. Thomas Bernhards *Der Theatermacher* (1985) arbejder godt nok med syv karakterer, men i bund og grund erfarer vi stykket som én lang monolog. Peter Handkes stykke *Über die Dörfer* (1981) er én bredt strømmende filosofisk diskurs fordelt over flere stemmer, mens Heiner Müllers *Bildbeschreibung* (1984) fremstår som en prosatekst uden direkte henvisninger til karaktererne. De sidste 15 år er teatret, dramaturgien og med dem også karaktererne udviklet endnu videre. Karakterernes identitet og baggrund er hastigt forsvundet, og karakteren er blevet »en slags collage, et legeme af referencer og holdninger«. ² Andre tekstgenrer, iscenesættelsesteknikker og medier har gjort deres indtog i teatret, nye sprog og kunstopfattelser er opstået; til gengæld er ingen tekst længere uspillelig.

Det sidste skyldes sikkert også, at tekster og stykker, der bliver brugt i teatret, ikke længere som en selvfølge eksisterer fra starten af produktionsprocessen. Nogle gange findes et første udkast ved prøvestart, andre gange skal hele stykket først skrives.

På instruktionsområdet går det ud på at skabe et samarbejde ud af den traditionelle konkurrence mellem dramatiker og instruktør, hvori der ud fra forskelligheden af det respektivt anvendte kunstneriske materiale (sprog og skrift på den ene side, teatrets flermedialitet på den anden side) fra begge sider bliver leveret et ligeværdigt bidrag. I dag har man såvel instruktører, der ser sig selv som dramatikere, som dramatikere, der under skrivningen overtager alle instruktørens opgaver (...) ³

Det er da heller ikke noget tilfælde, at en stor del af de nutidige dramatikere ved siden af skrivningen også udøver andre discipliner. Det ligner en tendens, der løber parallelt med den nylige udvikling af teaterteksten. Som dramatiker/iscenesætter står der helt sikker andre strategier og færdigheder til rådighed, skrivningen bliver anderledes, når du også er iscenesætter. ⁴ Dramatikere, der også er iscenesættere, udvikler særlige strategier for at komme frem til deres materiale, ofte i direkte samarbejde med de andre kunstnere.

Ud fra denne arbejdsmåde kan der også opstå et stykke med en lukket dramaturgi, mens det synes vanskeligt at skrive stykker med en fragmenteret, åben dramaturgi ud fra en klassisk arbejdsmåde.

Nye skrivestrategier for at komme frem til en teatertekst

Ligesom teatertekster over de senere år har gennemløbet en udvikling, er der også opstået en anden skriveproces. Skrivning i direkte samarbejde med andre kunstnere sker ikke af ren forandringvillighed, men synes at opstå af dramatikernes trang til at være til stede under processen for at tage så meget som muligt af prøvernes og iscenesættelsens effekt med i den endelige tekst.

Ved at instruktører og skuespillere overtager dramatikernes opgave og kombinerer den med andre funktioner, nemlig instruktørens eller skuespillerens, er der opstået en ny type dramatiker, der er tættere på produktionsprocessen. Herigennem bliver de andre kunstnere også ofte medforfattere og medbringer materiale.

Dramatikerne søger ikke mere udelukkende deres materiale og deres sprog i dem selv. Den ene hugger fortællinger, den anden stjæler et plot, den tredje bruger dagligdagen. Maneren og måden, hvorpå dramatikere gør brug af sine omgivelser, er præcis så mangfoldig, som der er dramatikere.

Dog er denne arbejdsmåde, hvor tekstens materiale ikke stammer fra en selv, i princippet ikke ny. Græske tragedieforfattere skrev også altid forskellige versioner på basis af bestående myter eller fortællelinjer, Brecht gik på jagt i kinesiske fortællinger, og også Shakespeare gjorde brug af historiebøger til plottet i sine stykker.

Også når dramatikeren ikke befinder sig på scenegulvet, søger han i høj grad sin inspiration og sit tekstmateriale uden for sig selv. Den hollandske dramatiker og instruktør Gerardjan Rijnders ⁵ udtrykker sig helt klart herom:

Jeg bruger alt. Og jeg kender trods alt nogle stykker og forfatteres stile. Men Shakespeare stjal også alt. Alle stjæler, undtagen Ibsen, men han stjal fra dagligdagen.⁶

Dramatikeren ser ikke længere sig selv som kilde og udgangspunkt for sin tekst (og sin tekst som grundlaget for forestillingen), men ser sig omkring og bruger, hvad han/hun støder på. De opfanger sætninger, de falder over, brudstykker fra fjernsyn eller film, anvender musikstykker som struktur eller fortællinger og anekdoter fra deres spillere. De er opmærksomme på verden omkring sig, og de stykker deres materiale sammen som en slags »sprogopfanger«. De plyndrer fra allerede eksisterende dramaer, samler tekster op fra gaden eller stjæler og citerer fra bøger.

Det er ikke materialets autenticitet eller oprindelse, der tæller, men den unikke bearbejdelse af materialet. Denne måde at arbejde på ligger fuldstændig på linje med den postmoderne sprogfilosofi fra slutningen af det tyvende århundrede.

Måske til overflod: Det handler her om måden og om skriveprocessen. Det betyder ikke, at den tekst, der kommer ud af denne arbejdsmetode, per se behøver at have en åben dramaturgi eller være postmoderne.

Nye skriveprocesser hos dramatikeren

I de senere år er der blevet udviklet et antal modeller og teorier, der kan forklare og beskrive forfatterens arbejdsprocesser. Ved at spejle skrivepraksis i teorien kan processer blive undersøgt og gjort tilgængelige for andre. Ved at studere teorier om kreativitet og skriveprocesser kan en forfatter opnå indsigt i sin egen skriveproces og derigennem i de vanskeligheder, han/hun af og til møder, forebygger, genkender og håndterer.

Skriftundersøgelser og skriveuddannelser har overtydeligt vist, at den, der har indsigt i sin egen skriveproces, er i stand til at overvinde sin skriveblokering og manipulere sin egen skriveproces.

For at kunne beskrive skriveprocessens dynamik, er der siden 1980'erne udviklet modeller, hvori ikke alene de faser, som en forfatter gennemgår, bliver visualiseret, men alle aspekter eller faktorer inden for skriveprocessen står beskrevet i relation til hinanden. Disse modeller angiver intet forløb for den ideelle proces, men er en gengivelse af alle aktive ingredienser i processen.

Et vigtigt forbillede for sådanne ingrediensmodeller er skriveprocesmodellen af de amerikanske psykologer Linda Flower og John Hayes, hvori der ud over faser også er medtaget ingredienser.⁷ I denne artikel bliver deres skriveprocesmodel fornyet og tilpasset til den specifikke arbejdsmåde for nutidige dramatikere. Denne model kan tilpasses den enkelte dramatikers særlige og unikke proces (Model 1, s. 105).

Flower og Hayes fordeler faserne i tre blokke. Blokken *Opgavekontekst* indeholder underaspekterne *opgave* og *foreløbig tekst*. Under *opgave* hører såvel de krav eller

opdrag, der er lagt op til udefra, som egne normer og smag, der kan være medbestemmende for valg under skrivningen. *Den foreløbige tekst* angiver, at teksten eller fragmenterne, der allerede er skrevet, har indflydelse på skriveprocessens videre forløb.

Blokken »langtidshukommelse« rummer underdelene *viden om emnet og publikum og erfaring med sanselige indtryk, følelser, meninger og engagement*.

Den sidste blok indbefatter skriveprocessens tre faser: *planlægning* (ide-udvikling, organisering og forfatterens målsætning), *formulering og tilbageblik*.

Flowers og Hayes' fornyende konklusion var, at skriveprocessen først og fremmest udspiller sig mellem blokkene. Det betyder, at forfatteren fortløbende springer mellem de tre blokke og efter behov enten ser på langtidshukommelsen eller på opgavekonteksten. Kædens rekursive karakter bliver angivet i skemaet ved hjælp af pilene. Udførte undersøgelser viser, at jo mere erfaren forfatteren er, jo hurtigere og lettere kan han/hun rykke mellem faserne. Jeg er klar over, at modellen i denne form stadig tager udgangspunkt i skrivningen som en individuel, autonom proces.

Jeg har fornyet skrivemodellen og passet den til den særlige arbejdsmåde, der gælder for det, at skabe teater gennem nye skrivestrategier. I denne artikel gør jeg det ud fra den flamske dramatiker og instruktør Arne Sierens' skriveproces.⁸ Han synes at være den, der mest konsekvent har tilpasset sine skrivestrategier til teatret. Han arbejder på basis af interviews, improvisation, med udgangspunkt i billed- og musikmateriale og i tæt samarbejde med andre kunstnere, der også bidrager med deres eget materiale. Sierens benytter et bredt spektrum af kildemateriale. Han følger ikke en lige linje af ide, koncept, prøve, forestilling, refleksion etc., men springer i sin skabelsesproces frem og tilbage mellem elementerne.⁹ Ved hver forestilling er hans skriveproces rekursiv, men hver gang på en ny måde.

Når vi ser nærmere på Sierens' måde at arbejde på, er det første bemærkelsesværdige, at *alle* blokkene i Flowers og Hayes' model er til stede og får opmærksomhed. Mere end det: Sierens anvender flere ingredienser, end der er angivet i Flower og Hayes model. De ekstra ingredienser, jeg finder hos Sierens, kan tilføjes modellen inden for de eksisterende blokke. Dermed kommer jeg til følgende tilpassede skriveprocesmodel for nutidige dramatikere (se model 2, s. 50). Modellen rummer følgende ekstrarfaser:

Materiale

Fordi Arne Sierens, præcis som andre forfattere som Gerardjan Rijnders og René Pollesch, ofte tager udgangspunkt i meget forskelligt materiale, som han medbringer ved første prøve, har jeg tilføjet blokken *Materiale*. Præcis som langtidshukommelsen hører dette materiale til disse forfatteres bagage ved prøvestart. En del af materialet kommer hos Sierens og Rijnders fra erindringen hos spillere og andre kunstnere, men hører alligevel til forfatterens basismateriale. Han stimulerer sine spillere

og medskabere til at indsamle deres eget materiale og medbringe det. Såvel Sierens som Rijnders bruger ofte interviews eller samtaler som basis for skrivningen, men på helt forskellig måde. Rijnders interviewer ofte bogstaveligt talt sine egne spillere eller medskabere. Det materiale, der opstår herved, bliver bearbejdet i forestillingen og i teksten og kommer således fra skuespillernes langtidshukommelse. Sierens anvender også materiale fra sine spillere, men udfører først og fremmest sin research gennem samtaler med mennesker uden for teatret. Materialet indeholder for det meste ingen anekdoter, som hos Rijnders, men fagjargon, specifikke sprog eller stemninger, som han opsamler. Bortset fra interviews og samtaler henter Sierens også andet materiale udefra. Hos ham består *materialet* først og fremmest af monologer, dialoger, musik, brudstykker af tekst, selvbiografisk materiale, samtaler, film, billeder, prosa, dokumentarisk materiale og, som Karel Vanhaesebrouck betegner det, »emotionelt basismateriale«. ¹¹

Materialet hos for eksempel Gerardjan Rijnders omfatter ud over de elementer, vi allerede har set hos Sierens, også sætninger, han har hørt på gaden eller i radioen, materiale fra tidsskrifter eller slagord fra graffiti. Rijnders bruger også bestående dramatisk tekstmateriale som strukturen i librettoen til operaen *Orpheus og Eurydice* af Gluck/Calzabigi, som han brugte i *Ballet*. Også hos den tyske dramatiker og instruktør René Pollesch indgår meget eksisterende tekst i hans *materiale*, men hos han er det ikke bare prosa eller drama, men også non-fiktion. Han anvender direkte sociologiske, politiske og filosofiske tekster.

Styring

Ved de interview- og improvisationsteknikker, som en forfatter anvender på gulvet, spiller forfatterens måde at styre sine medskabere en stor rolle for genereringen af materialet. Dette er grunden til, at jeg har optaget blokken *styring* i den nye model. Sierens siger selv, hvor vigtigt det er, hvilke måde du nærmer dig spillerne på. Du må indgå i en relation til dine spillere, fordi det er den eneste måde at muliggøre en god proces. Ved en autonom skriveproces – en skriveproces, der altså mest foregår foran computeren – er *styring* ikke et delaspekt af skriveprocessen. Det er specifik for en tilpasset skrivning.

Således styrer Gerardjan Rijnders for eksempel tydeligt de interviews, som han laver med sine spillere. Han starter for det meste samtalerne med et tema og styrer talen i retningen af erfaringer og anekdoter.

Opgave

Den oprindelige blok *opgave* har jeg også tilpasset en smule. Således mener jeg, at termen *Personlige normer* også indbefatter de kriterier, som dramatikerne på gulvet anvender, når han udvælger det opståede materiale. Ifølge for eksempel Sierens må

materialet være »emotionelt,«¹² han ønsker »ingen psykologi,«¹³ »det må gøre dig åndeløs, så er det godt,«¹⁴ og han vil »fjerne al symbolik eller realisme.«¹⁵

Et andet aspekt, som jeg har placeret i blokken *opgave*, er *hensigt* eller *intenderet effekt*. De forskellige forfattere har nævnt bestemte effekter, som de vil opnå hos tilskueren. Hos Sierens er det for eksempel suggestion.¹⁶ Han ser gerne tekster, hvor tilskueren selv kan fylde sin egen fortælling ind. Desuden mener han, at en tekst først bliver til et drama sammen med tilskueren.¹⁷

I stedet for *teksttype* har jeg valgt termen *sprogtype*. Rijnders og Sierens er ekstremt optaget af sproget i deres tekster. De besidder tydeligt deres eget teatersprog. Sierens nævner herunder sine teksters klang, den afbrudte syntaks og epikken.¹⁸ Under punktet *sammenhæng* hører for mig at se de omstændigheder, som en dramatikere skaber gennem for eksempel at vælge en bestemt gruppe skuespillere. Tidligere valgte Sierens for eksempel ofte unge uden skuespillerfaring. Dette har direkte følger for arbejdsmåden og dermed for skriveprocessen.

Langtidshukommelsen

Under *Langtidshukommelsen* for forfatteren har jeg også tilføjet langtidshukommelsen for instruktøren og skuespillerne, fordi dramatikere som Sierens og Rijnders, men også Pollesch, ønsker, at de andre kunstnere lige som dem selv inddrager deres eget autobiografiske materiale og egne anekdoter.

Skriveprocesser

I min undersøgelse af skriveprocessen hos dramatikere, der arbejder på gulvet, har jeg fundet ud af, at der er en ekstra fase i skriveprocessen. I forhold til den oprindelige skriveprocesmodel af Flower og Hayes har jeg derfor tilføjet en fjerde fase til modellen. Denne fase, som jeg kalder *Præfase*, adskiller sig fra de andre tre faser ved, at den ikke som de andre faser bliver anvendt rekursivt, men faktisk altid finder sted, før prøvestart. Man kan sige, at *præfasen* bærer kendetegnene fra alle de senere faser i sig, men som fase kan den ikke senere vende tilbage. I sig selv er den ganske vist rekursiv, men den finder altid sted i begyndelsen af skriveprocessen.

I blokken *Skriveprocesser* er der nu i det hele følgende faser at skelne imellem:

Præfase: research og forberedelse

Planlægning: indsamle, generere materiale, samle improvisationer

Bearbejde: Formulere, udvælge, transformere, montere

Tilbageblik: Genskrive, bedømme indhold og form

Præfase: research og forberedelse

Før instruktøren, forfatteren og spillerne mødes og den egentlige skabelses- og skriveproces begynder, er der ofte gået en fase forud, en fase med skrivning, generering

og indsamling af samtaler og interviews. Nogle gange bliver der skrevet en foreløbig arbejdsversion i denne fase.

Præfasen er en indledende fase med tænkning, skrivning og også planlægning. Jeg adskiller denne fase fra *Planlægning*, fordi forfatteren her ofte arbejder alene (eller alene med instruktøren eller dramaturgen). Prøverne er endnu ikke startet, og hvis skuespillerne allerede er inddraget, er det alene ved interviews.

I fasen *Planlægning* er skuespillerne derimod i høj grad inddraget. De fortæller, genererer og medbringer materiale.

Præfasen smelter i nogle produktionsprocesser sammen med *Planlægning*.

Som jeg allerede har vist ovenfor, udfører nogle forfattere i disse to faser (*Præfase* og *Planlægning*) interviews. Gerardjan Rijnders, Arne Sierens og mange andre baserer ofte deres stykker på samtaler, de har ført med mennesker.

Der bliver ikke nødvendigvis udført interviews i *præfasen*. Arne Sierens udarbejdede forud for forestillingen *Meiskes en jongens*¹⁹ i denne fase for eksempel godt nok en foreløbig arbejdsversion, men udførte ingen interviews.

Præfasen varede hos ham næsten et år, hvorunder han i et par uger førte samtaler med instruktøren. De var bevidste om, at under prøverne skulle hele processen med generering, udvælgelse og montage finde sted, og at forestillingen og teksten skulle opstå på gulvet.

I skriveprocesstermer: I *Præfasen* finder der praktisk talt ikke nogen planlægning eller samling sted, fordi det skal finde sted under prøveprocessen. I præfasen finder altså den sande forberedelse sted.

Ofte er det sådan, at faserne *Præfase* og *Planlægning* faktisk kommer til at krydse og overlappe hinanden. I min skriveprocesmodel er de to faser derfor koblede til hinanden.

Samle

Under blokken *Planlægning* er alle de aktiviteter, der har at gøre med generering af materiale. Sierens indsamler for eksempel gennem research og improvisation. Det sidste sker nogle gange ud fra et tema, andre gange ud fra allerede eksisterende og indsamlet materiale, eller ud fra improvisationer eller spilleopgaver. Sierens udtaler selv, at hjælpen fra produktionen består af denne slags planer. Det er vigtigt at indse, at denne slags aktiviteter finder sted under prøveperioden.

I denne fase indsamler Sierens alt det materiale, som forestillingen kan uddybe, eller som for eksempel kan virke som en bestemt farve eller stemning.

Om den måde Sierens med udgangspunkt i spillernes improvisationer får sit materiale, har han klart formulerede ideer. Han følger herved groft sagt den følgende proces: først søger han en karakters fysik, ud fra fysikken kommer stemmen, og ud fra stemmen og fysikken opstår så en fortælling og en personlig historie.

Bearbejdelse

Denne fase er den faktiske håndtering af skrivningen. Den oprindelige term hos Flower og Hayes er »translating«, omsætningen til sprog, der er oversat som *Formulering*. I den nye model er termen *Bearbejdelse*, fordi det bedre afspejler den faktiske arbejdsmåde, og fordi produktionen af en forestilling er inkluderet heri, så det ikke udelukkende er en skriveproces.²⁰ For eksempel samler, monterer, reducerer Sierens og gør teksten kompatibel. Gerardjan Rijnders og René Pollesch bruger også montage- og samleteknikker, som går ud over termen *Formulering*. Desuden har *Bearbejdelse* i højere grad end *Formulering* den association, at der ikke bliver skabt noget af ingenting, men at der bliver reageret på allerede bestående materiale. Dette passer bedre til dramatikerens aktuelle praksis, der vedvarende reagerer på materiale fra medskabere og verden omkring sig.

I denne blok bliver der skelnet mellem fire bearbejdningsprocesser: *Formulere*, *Udvælge*, *Transformere* og *Montere*. *Formulere* er i dette tilfælde nyskrivningen af sprog og tekst. *Udvælge* omfatter reduktionen og fortynding af materialet, at vikle det ud af og ind i hinanden, isolere og frigive materiale af anekdotisk værdi. Ved *Transformere* sker der noget, der er kendetegnende for det at skrive til teater. Sproget bliver omsat til materiale fra de andre teatral discipliner. Det er omsætningen til poesi, gestik og metaforer og tilpasningen af teksten til de andre discipliner. Transformation kan således også betegne forandringen fra talesprog til teatersprog.

Tekster bliver hævet ud af deres realisme gennem rytmiske transformationer, gennem suggestion, gennem negation, gennem ombytning, gennem at bringe dem ind i et kontekstfrit rum, gennem kontrastering, gennem gentagelse osv.²¹

Til *Montere* tilhører: Samling og ordning af materialet, arrangering efter virkning, længde, rytme og plads, bricolering, indordning, nusse og pusle, klippe og føje sammen.

Sierens bricolerer »sande dokumenter«, citater fra retssale og dokumenter, anekdoter, sladder, autobiografisk og biografisk materiale, glemte ufuldkommenheder, kritiske idoler fra massekulturen til der opstår en collage, en slags sandkasse af samples og allusioner, som læseren/tilskueren kan gå i gang med.²²

For dramatikere kan faserne *Bearbejdelse* og *Tilbageblik* betegne, at de taler om teksten i forskellige versioner med dramaturgen. Denne kan spille en helt central rolle i skriveprocessens forskellige faser.

Det synes her at være af betydning, at der er lavet helt klare aftaler mellem dramatikere og instruktør, og at disse to, hvad angår konceptet, må være fuldstændigt enige. Mere end i den klassiske skrivesituation formidler dramaturgen her mellem forfatter, instruktør og de andre kunstnere.

Blandt de dramatikere, der samarbejder med andre kunstnere, ser det ud til at være ekstra effektivt, hvis dramatikeren og hans medskabere er bevidste om, hvilken blok og hvilken fase af skriveprocessen dramatikeren befinder sig i. Det forebygger misforståelser og gør den kreative proces og den kunstneriske udveksling hurtigere.

Oversættelse af Louise Ejgod Hansen: cand. mag. i Æstetik og Kultur, ph.d. stipendiat ved Afdeling for Dramaturgi, Århus Universitet. Med sit ph.d.-projekt om danske egne-teatre deltager hun i 'Project on European Theatre Systems'. I 2003 studerede hun Kunst en Kunstbeleid/Theaterwetenschap ved Rijksuniversiteit Groningen, Holland.

Noter

- 1—Hans Thies Lehmann, Marianne van Kerkhoven, Gerda Poschmann og Theresia Birkenhauer er nylige eksempler herpå: Hans Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999; Marianne van Kerkhoven, diverse artikler i: *Theaterschrift Nr.1*, Kaaitheater Brussel 1991; Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre Analyse*; (Theatron Band 22) Max Niemeyer Verlag Tübingen 1997; Theresia Birkenhauer *Schauplatz der Sprache - das Theater als Ort der Literatur*, Vorwerk 8, Berlin 2005
- 2—Den flamske dramtiker Pourveur, 'De kat die tegelijkertijd dood en levendig was; bedenkingen over de hedendaagse theater tekst' in: *Sampel* Theatertijdschrift, juni 1999 årgang 8 nr. 2, pag.43; Teksten er en forelæsning som Pouveur gav under The Second International Symposium on Writing & Performance in Utrecht 1999, organiseret af de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, Dartington College of Arts og Writing Associates.
- 3—Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre Analyse*; (Theatron Band 22) Max Niemeyer Verlag Tübingen 1997, pag. 346
- 4—Af en undersøgelse af hollandske og flamske dramatikere fra 2003 fremgår det, at stadig flere dramatikere også har en anden kunstnerisk baggrund. Nirav Christophe, 'Poging tot verklaring van een explosieve groei; nederlandse toneelteksten en hun schrijvers', in: *De Theater nu*, årgang 2 nummer 7 oktober 2003, pag. 4-6
- 5—Gerardjan Rijnders er dramtiker og instruktør. Han har i årevis være kunstnerisk leder af de hollandske teaterselskaber Globe og Toneelgroep Amsterdam. Hans forestillinger er i og uden for Holland kendt for sin åbne dramaturgi og brugen af postdramatisk montage.
- 6—Gerardjan Rijnders in *Theatermaker*, årg. 4, nr. 8, oktober 2000, pag. 22
- 7—John Hayes & Linda Flower, 'Identifying the organization of writing processes', in: L.Gregg & E.Steinberg (red.) *Cognitive processes in writing. An interdisciplinary approach* Hillsdale, NJ 1980;
- 8—Arne Sierens er instruktør og dramtiker. Han er husdramtiker ved den belgiske teatergruppe De Blauwe Maandag Compagnie og arbejder ved DASTheater. Han er mest kendt for sine forestillinger i samarbejde med koreografen Alain Platel.
- 9—Karel Vanhaesebrouck in: 'Weg met de tekst!; Arne Sierens en het failliet van het traditionele tekst-theater', fra *Theater en Educatie*, Toneelschrijven - Kunst of Kunde?, årgang 8, nr. 2, 2002, pag. 27-32
- 10—René Pollesch er tysk instruktør og dramtiker. Han er kunstnerisk leder af Prater, en afdeling af

Volksbühne i Berlin. Hans forestillinger har en markant postdramatisk karakter.

- 11—Karel Vanhaesebrouck: 'Weg met de tekst!; Arne Sierens en het failliet van het traditionele tekst-theater', uit *Theater en Educatie*, Toneelschrijven - Kunst of Kunde?, årgang 8, nr. 2, 2002, pag.27-33;
- 12—Marianne ter Doest, *Tafeldieren Theatermanieren, over schrijven op de vloer*, Bacheloropgave ved skriveuddannelsen på de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, pag.16
- 13—Ibidem, pag.30
- 14—Ibidem, pag.35
- 15—Fra filmen: 'Theaterauteurs in Vlaanderen; Pourveur, de Graaf, Sierens en Thomas'; VTI "97
- 16—Marianne ter Doest, *Tafeldieren Theatermanieren, over schrijven op de vloer*, Bacheloropgave ved uddannelsen Writing for Performance van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, pag. 17
- 17—Jan Peter Gerrits: 'De toeschouwer maakt het drama; De anti-cerebrale stukken van Arne Sierens', fra *Toneel theatraal*, årgang 115, nr. 5; maj 1994, pag. 36-39
- 18—Ibidem, pag. 24 og fra filmen 'Theaterauteurs in Vlaanderen; Pourveur, de Graaf, Sierens en Thomas'; VTI "97
- 19—Ro-theater 2005
- 20—Karel Vanhaesebrouck: 'Weg met de tekst!; Arne Sierens en het failliet van het traditionele tekst-theater', fra *Theater en Educatie*, Toneelschrijven - Kunst of Kunde?, årgang 8, nr. 2, 2002, pag. 27-32
- 21—Erwin Jans og Geert Opsomer, 'Arne Sierens: van verteltheater tot fysieke partituren' og 'Tien poginger om de teksten van Arne Sierens te kraken', indledning i *Sierens & Co*, IT&FB, Amsterdam 2000, pag. 16
- 22—Ibidem, pag. 13

Daniela Moosmann

Dramaturg, dramatiker og underviser ved Faculteit Theater ved de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht i Holland. I 2007 udkom hendes bog 'De toneelschrijver als theatermaker' [Dramatikerens som teaterskaber].