

4 Schrijfprocessen bij toneelschrijvers als theatermaker

In de afgelopen hoofdstukken hebben we gezien hoe hedendaagse toneelschrijvers hun stukken als theatermaker op of aan de rand van de theatervloer schrijven en met welke middelen en methodes zij hun teksten genereren, selecteren of monteren.

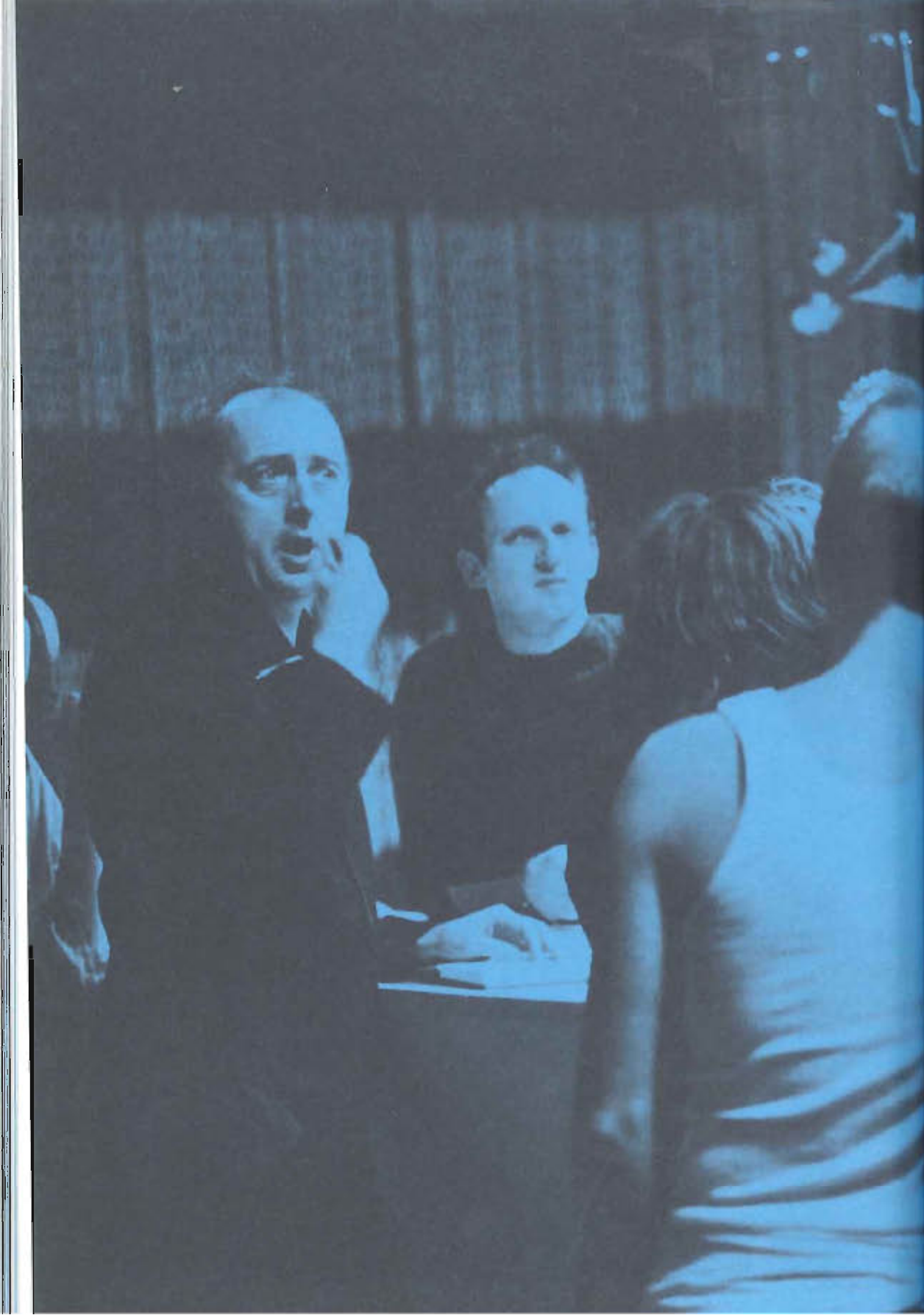
In dit hoofdstuk wordt gekeken of dit soort schrijfprocessen wellicht langs vaste lijnen of patronen verloopt. Daarvoor wordt een poging gedaan de werkwijzes van de zeven onderzochte toneelschrijvers theoretisch te beschrijven.

In het recente verleden werd een aantal modellen en theorieën ontwikkeld die het proces van een schrijver kan beschrijven en verklaren. Door het spiegelen van de schrijfpraktijk aan de theorie kunnen processen worden doorgrond en voor anderen toegankelijk gemaakt. Door theorieën over creativiteit en schrijfprocessen te bestuderen kan een schrijver inzicht in zijn eigen schrijfproces verkrijgen en daardoor knelpunten, die zich wellicht af en toe voordoen, voorkomen, herkennen en aanpakken. Deze manier om op schrijfprocessen te reflecteren is uiteindelijk voor de schrijvers zelf bestemd. Schrijfonderzoek en schrijfopleidingen hebben overduidelijk aangetoond dat wie inzicht heeft in zijn eigen schrijfproces in staat is schrijfblokades te omzeilen en zijn eigen schrijfproces te manipuleren.

Fasen

De eerste manier om een schrijfproces theoretisch te beschrijven is het in fasen te verdelen. Bekeken wordt daarbij of de activiteiten van de schrijver steeds in een vaste volgorde plaatsvinden.

De eerste generatie schrijfonderzoekers gingen er, in de jaren zestig van de twintigste eeuw, van uit dat 'goede' schrijvers hun schrijfproces indelen in drie strak gescheiden fasen: plannen, schrijven en herschrijven.



Bij deze indeling, die zich overigens niet baseerde op creatief of literair schrijven, scheiden 'goede' schrijvers het denken van het doen. De drie fasen vindt men bijvoorbeeld terug in de onderzoeken van Gordon Rohman uit 1965 en Lee Odell uit 1974.²⁶² Vinden deze fasen achter elkaar plaats in deze volgorde, dan spreekt men van een lineair schrijfproces.

Dit driefasenmodel voor schrijvers vindt men al terug in een ouder en veel breder model van de psycholoog Graham Wallas, zoals hij in zijn boek *The Art of Thought* uit 1926 heeft beschreven. Volgens Wallas bestaat zowel ieder artistiek als wetenschappelijk proces uit de volgende vier fasen:

- 1 preparatie
- 2 incubatie
- 3 illuminatie
- 4 verificatie

In de eerste fase, de preparatie, is de kunstenaar bewust bezig met de voorbereiding. Hij zoekt een thema, oriënteert zich rond dit thema, met gebruikmaking van alle kennis en ervaring die hem ter beschikking staat. Deze fase komt overeen met het *plannen* uit het lineaire schrijfprocesmodel. De tweede fase, de incubatie, is een fase van rust en rijping. Er wordt niet actief aan het proces gewerkt. Wat in de eerste fase werd voorbereid daalt in, en werkt passief en onbewust verder. De derde fase is de illuminatie. Dit is het moment van de ingeving, het gouden idee, vaak ervaren als een flits van inspiratie. De tweede fase van het lineaire schrijfprocesmodel, *schrijven*, lijkt in fase twee en drie van Wallas plaats te vinden, en wellicht ook in het eerste deel van fase vier. Die vierde en laatste fase van Wallas is die van de verificatie. De eerder verkregen ideeën worden uitgewerkt en getoetst aan de werkelijkheid, ofwel onderzocht op hun geschiktheid. Het *herschrijven* uit het lineaire schrijfprocesmodel vindt duidelijk plaats in deze verificatiefase.²⁶³

Het grote probleem met deze fasemodellen is hun lineariteit. Wallas was daarin al heel genuanceerd. Volgens hem doorloopt de kunstenaar wel alle fasen, maar overlappen die fasen elkaar tijdens het maakproces constant. Kunstenaars zijn bovendien verschillende problemen gelijktijdig aan het oplossen.

Schrijfonderzoekers, waaronder Lester Faigley, Sondra Perl, Linda Flower en John Hayes,²⁶⁴ constateerden in de jaren tachtig van de vorige eeuw dat schrijvers niet zozeer lineair te werk gaan, maar juist recursief. Activiteiten als plannen, schrijven en herschrijven wisselen elkaar tijdens het schrijven voortdurend af. Het gevaar van fasenmodellen die lineair zijn, is dat ze snel nogal normatief kunnen werken, aangezien ze niet een werkelijke maar een 'ideale' weergave zijn van het schrijfproces.

²⁶² Zie voor een overzicht van deze generatie onderzoekers: Daniël Janssen, 'Schrijven en schrijfprocessen', in: *Schrijven aan beleidsnota's*. Groningen 1991, pag. 13-15

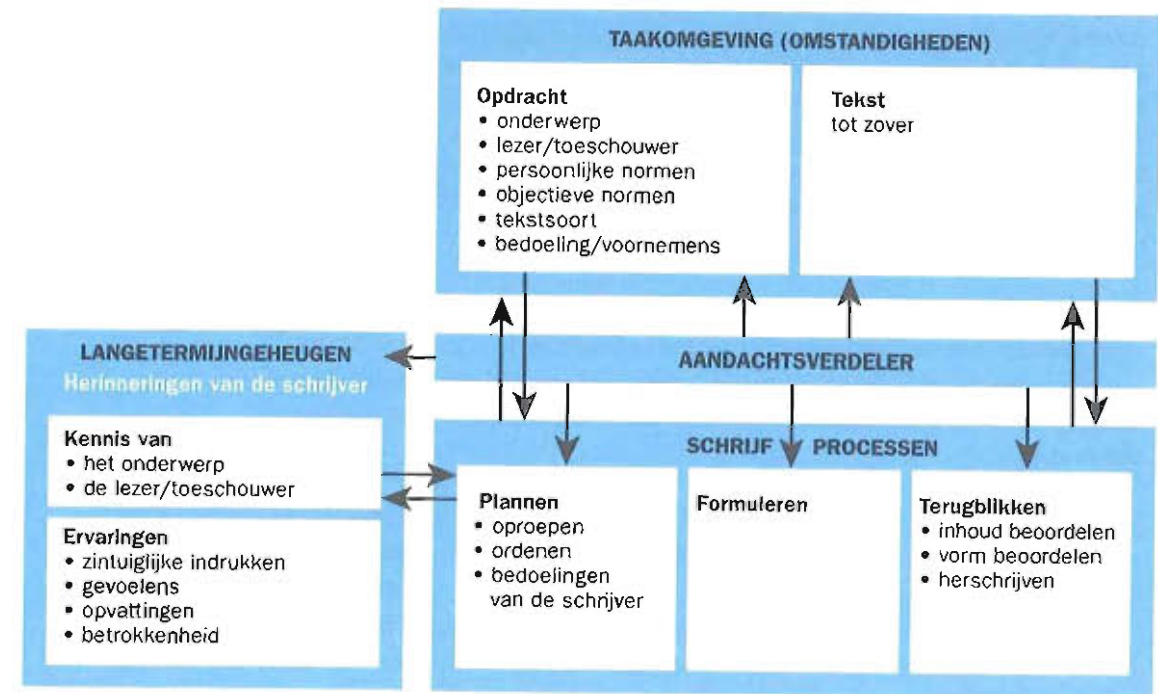
²⁶³ Zie voor een overzicht van Wallas: Nirav Christophe, 'Het lussentalent; hoe de multidisciplinaire en multimediale theaterpraktijk de didactiek van een theateropleiding verandert', in: *Theater tussen*, publicatie bij studiedag van de Faculteit Theater, HKU 2005

²⁶⁴ Daniël Janssen, 'Schrijven en schrijfprocessen', in: *Schrijven aan beleidsnota's*, Groningen 1991, pag. 14

Ingrediënten

Om die recursiviteit, die creatieve dynamiek van het schrijfproces, goed te kunnen beschrijven, zijn er vanaf de jaren tachtig modellen ontwikkeld, waar niet alleen de fasen, maar alle aspecten binnen het schrijfproces in verhouding met elkaar beschreven staan. Deze modellen geven geen verloop aan van het ideale proces, maar een weergave van alle in het proces werkzame ingrediënten.

Een heel belangrijk voorbeeld van een ingrediëntenmodel is het schrijfprocesmodel van de psychologen Linda Flower en John Hayes. In hun onderzoek, nog steeds niet gericht op literair maar op beschouwend schrijven, waren zij de eersten die constateerden dat de fasen van een schrijfproces door elkaar heen lopen en dus recursief zijn. Zij ontwikkelden op die grond een model waarin behalve fasen ook ingrediënten zijn opgenomen. Hun schrijfprocesmodel zag er als volgt uit:²⁶⁵



Schema 5
Het ingrediëntenmodel 1
van Flower en Hayes 1980

²⁶⁵ 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; de vertaling komt uit Cocky van Bokhoven. *Je weet niet wat je schrijft*, Stichting Schrijven, Amsterdam 1999, pag. 42-48

Flower en Hayes verdelen de ingrediënten over drie blokken. Het blok 'taakomgeving' bevat de onderdelen *opdracht* en *tekst tot zover*. Binnen de opdracht vallen zowel de taken of opdrachten die van buiten zijn opgelegd, als de eigen normen en smaak, die ook tijdens het schrijven de keuzes bepalen. De *tekst tot zover* geeft aan dat de teksten of fragmenten die al geschreven zijn, invloed hebben op het verdere verloop van het schrijfproces.

Het blok 'langetermijngeheugen' bevat de onderdelen *kennis van onderwerp en van toeschouwer/lezer* en *ervaringen, met zintuiglijke indrukken, gevoelens, opvattingen en betrokkenheid*.

Het laatste blok bevat de drie fases in het schrijfproces: *plannen*, met de onderdelen oproepen, ordenen en bedoelingen van de schrijver; *formuleren* en *terugblikken*, met de onderdelen inhoud beoordelen, vorm beoordelen en herschrijven.

De vernieuwende conclusies van Flower en Hayes waren dat het schrijfproces zich voornamelijk tussen de blokken afspeelt. Dit betekent dat de schrijver voortdurend tussen de drie blokken springt en naar behoefte óf het langetermijngeheugen aanspreekt óf naar de taakomgeving kijkt. Het recursieve karakter van het schakelen wordt in het schema aangegeven door de pijltjes. Hoe ervarener de schrijver, hoe sneller en makkelijker hij tussen de ingrediënten beweegt. Een schrijfblokkade is in dit model niet veel anders dan een 'verstopt' pijltje.

Wanneer iemand bij het schrijven geblokkeerd raakt, of zelfs wanneer iemand aan het vermaledijde writer's block lijdt, is er niets anders aan de hand dan dat hij of zij vastzit in een van de onderdelen van het schrijfproces en niet meer kan 'glijden' of 'springen' naar een ander onderdeel.²⁶⁶

Korte tijd na de openbaarmaking van dit model lanceerden Flower en Hayes een nieuwe versie, waarin de ingrediënten op een andere wijze geordend zijn.²⁶⁷

ZIE SCHEMA 6

In deze versie plaatsen Flower en Hayes de onderdelen *taakomgeving*, *langetermijngeheugen* en *schrijfprocessen* onder elkaar. Hiermee willen ze nog meer dan in het eerste model aangeven dat elk van drie schrijfprocesfasen op zich met het langetermijngeheugen interageert.

Dit in tegenstelling tot de manier waarop het eerste model door sommigen begrepen werd, namelijk dat het langetermijngeheugen enkel invloed heeft op het plannen.

²⁶⁶ Nirav Christophe, *Het naakte schrijven*, Lj Veer, Amsterdam 2003, pag. 38

²⁶⁷ Dit model ontleen ik aan: John Hayes, 'A New Framework for Understanding Cognition and Affect in Writing' in: C.M. Levy, S. Randell (eds.), *The Science of Writing, Theories, Methods, Individual Differences and Applications*, Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1996



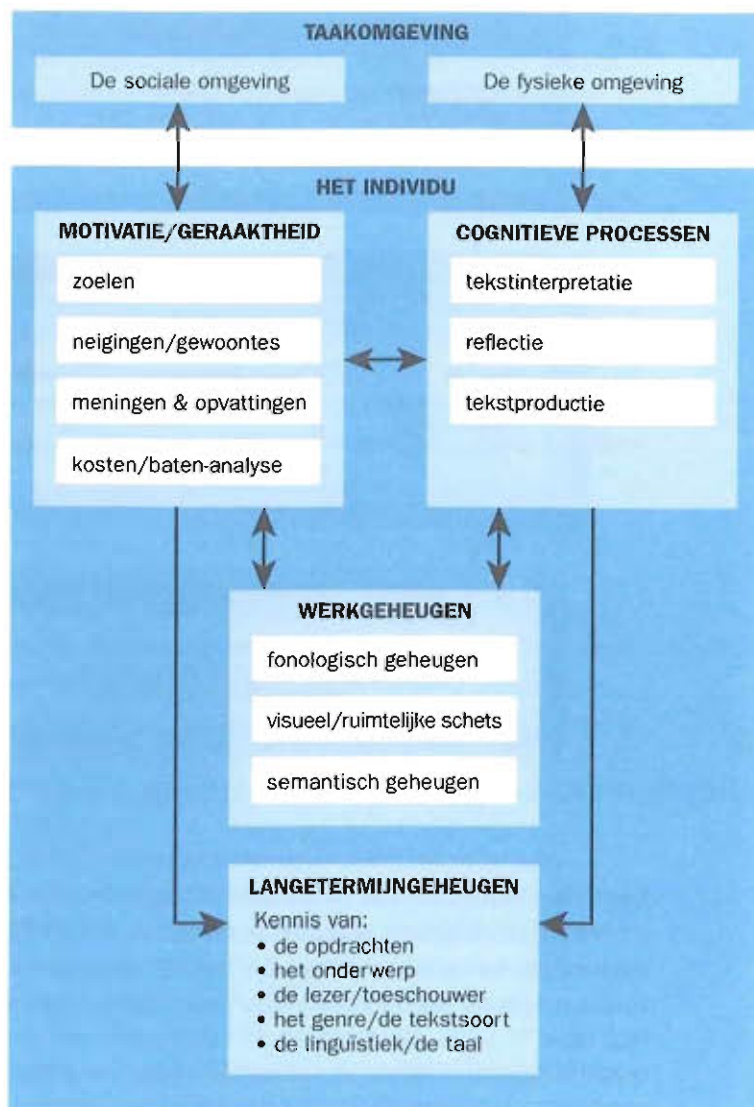
Schema 6

Het ingrediëntenmodel 2 van Flower en Hayes 1980

Een ander verschil is dat de aandachtsverdeler niet meer buiten de processen staat. Hierdoor ontstond in de eerste versie de indruk dat de aandachtsverdeler de schrijfprocessen als het ware controleert. In de tweede versie maakt de aandachtsverdeler onderdeel uit van de schrijfprocessen. Nog later, in 1995, heeft Hayes dit basismodel van de schrijfprocessen opnieuw herschreven. In de tussentijd heeft met name het eerste model van 1980 vele wetenschappers beïnvloed en was het bron van menig onderzoek. Opvallend is dat de onderzoeken in de theoretische literatuur zich vrijwel steeds op de schrijfprocesmodellen van 1980 beroepen en niet of nauwelijks op het schrijfprocesmodel van 1995.

ZIE SCHEMA 7 OP BLADZIJDE 146

Dit nieuwste model²⁶⁸ kent twee hoofdcomponenten: de *taakomgeving* en *het individu*. De taakomgeving omvat aan de ene kant een sociale component, inclusief de potentiële lezer, de sociale leefomgeving en andere teksten die de schrijver tijdens de schrijffase leest, en aan de andere kant de fysieke component, inclusief de tot zover geschreven tekst en het me-



Schema 7

Het ingrediëntenmodel 3 van Hayes 1995

dium dat de schrijver gebruikt. Dit laatste werd in de vorige modellen genegeerd, maar heeft, zeker in deze tijd, wel degelijk invloed.

Het schrijfproces met kroontjespen verloopt bijvoorbeeld wezenlijk anders dan dat met de computer.

Hayes heeft niet alleen de ingrediënten uit de taakomgeving hernoemd. De *aandachtsverdeler* werd het *individu*, en de *schrijfprocessen* werden samen met het *langetermijngeheugen*, het *werkgeheugen* en het onderdeel *motivatie/affect*, onderdeel van een nieuw groot blok.

De feitelijke schrijfacties nemen in dit model een kleinere plaats in en staan in directe interactie met *werkgeheugen*, *langetermijngeheugen* en *motivatie*, waarbij Hayes de twee geheugenblokken tussen de *schrijfprocessen* en het blok *motivatie/affect* plaatst. Hun taak wordt belangrijker en suggereert een functie als schakel tussen *schrijfprocessen* en *motivatie/affect*.

De taakomgeving heeft met het uitgesproken sociale aspect een geheel andere focus gekregen.

Ook de termen waarmee de fasen binnen het schrijfproces worden aangeduid zijn gewijzigd. Hayes verdeelt die fasen in:

- 'reflecteren'; processen die deze functie omvatten zijn bijvoorbeeld plannen, verbeelden, metawaarneming en concluderen
- 'tekstinterpretatie'; processen die deze functie omvatten zijn bijvoorbeeld lezen en luisteren
- 'tekstproductie'; deze functie produceert geschreven, gesproken of grafisch materiaal.

Hayes gaat ervan uit dat dit model niet alleen toepasbaar is op het schrijfproces, maar dat de functie van tekstinterpretatie bijvoorbeeld ook bij het lezen van een roman of bij het lezen van plattegronden van toepassing is.

Het is nu de vraag welke van deze drie schrijfprocesmodellen het beste bruikbaar is om het schrijfproces op en aan de rand van de theatervloer te beschrijven. De modellen van Flower en Hayes waren in eerste instantie gericht op het schrijven van non-fictie. Het eerste ingrediëntenmodel van 1980 is gebruikt voor het schrijven van fictie en ook voor het schrijven van toneel.²⁶⁹ Op de dramaschrijfopleiding van de *hku* vormde het model vanaf de oprichting in 1992 de basis van de didactiek en het curriculum. In het derde model van 1995 mis ik helaas de expliciete aspecten van 'toeschouwer', 'thema' en 'opdracht', naar mijn idee essentiële onderdelen voor het schrijven voor toneel. Voor mijn doelstelling, het beschrijven van het schrijfproces van de toneelschrijver als theatermaker, is dit laatste model dan ook niet zo geschikt. Mijn hoop was dat door de aanwezigheid van functies als 'sociale' en 'fysieke' omgeving deze aspecten, die zo eigen zijn aan theater, een plek zouden kunnen krijgen in het schrijfproces. Helaas is juist het tegenovergestelde het geval. Dit vernieuwde model wijkt juist door het prominent plaatsen van sociale en fysieke omgeving meer en meer af van het schrijven zelf. De aandacht op herschrijven, belangrijk voor een toneelschrijver die een halfproduct levert, is zelfs helemaal weggelaten. Hayes heeft revisie en herschrijven in aparte, losstaande modellen een eigen plek gegeven en beschreven.²⁷⁰ Deze zijn echter verrassenderwijs buiten dit schrijfprocesmodel geplaatst.

²⁶⁹ Zie bijvoorbeeld: Cocky van Bokhoven, *Je weet niet wat je schrijft*, Stichting Schrijven. Amsterdam 1999 en Nirav Christophe, *Het naakte schrijven*, LJ Veen, Amsterdam 2003

²⁷⁰ Zie John Hayes, 'A New Framework for Understanding Cognition and Affect in Writing', in: C.M. Levy, S. Randell (eds.), *The Science of Writing. Theories, Methods, Individual Differences and Applications*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1996

Omdat in mijn onderzoek over het schrijven op de vloer juist 'herschrijven' een belangrijke plek inneemt, zal ik voor mijn verdere onderzoek het tweede ingrediëntenmodel uit 1980 ter hand nemen om de genrespecifieke aspecten voor deze werkwijze aan te spiegelen.

Theaterschrijven op de vloer als schrijfprocesmodel

De vraag is nu of dit (tweede) schrijfprocesmodel van Flower en Hayes gebruikt kan worden om het schrijven op en aan de rand van de theatervloer te beschrijven.

Daarvoor heb ik dit schrijfprocesmodel vernieuwd en aangepast aan de specifieke werkwijze van toneelschrijven als theater maken. Dit heb ik vooral gedaan aan de hand van het schrijfproces van Arne Sierens. Sierens lijkt degene te zijn die de meeste schrijfstrategieën van het schrijven op de vloer toepast. Hij is het prototype van een schrijver die niet alleen achter de computer zijn teksten produceert.

Zoals we in het vorige hoofdstuk zagen werkt hij op basis van interviews, van improvisaties, uitgaand van foto-, beeld- en muziekmateriaal, in nauwe samenwerking met andere makers die ook hun materiaal inbrengen. Sierens put uit een rijk spectrum van bronmateriaal. Hij volgt niet een keurige lijn van idee, concept, repetitie, voorstelling, reflectie et cetera, maar loopt in zijn maakproces kriskras door die elementen heen.²⁷¹ Bij elke voorstelling is zijn schrijfproces recursief, maar steeds op een andere manier.

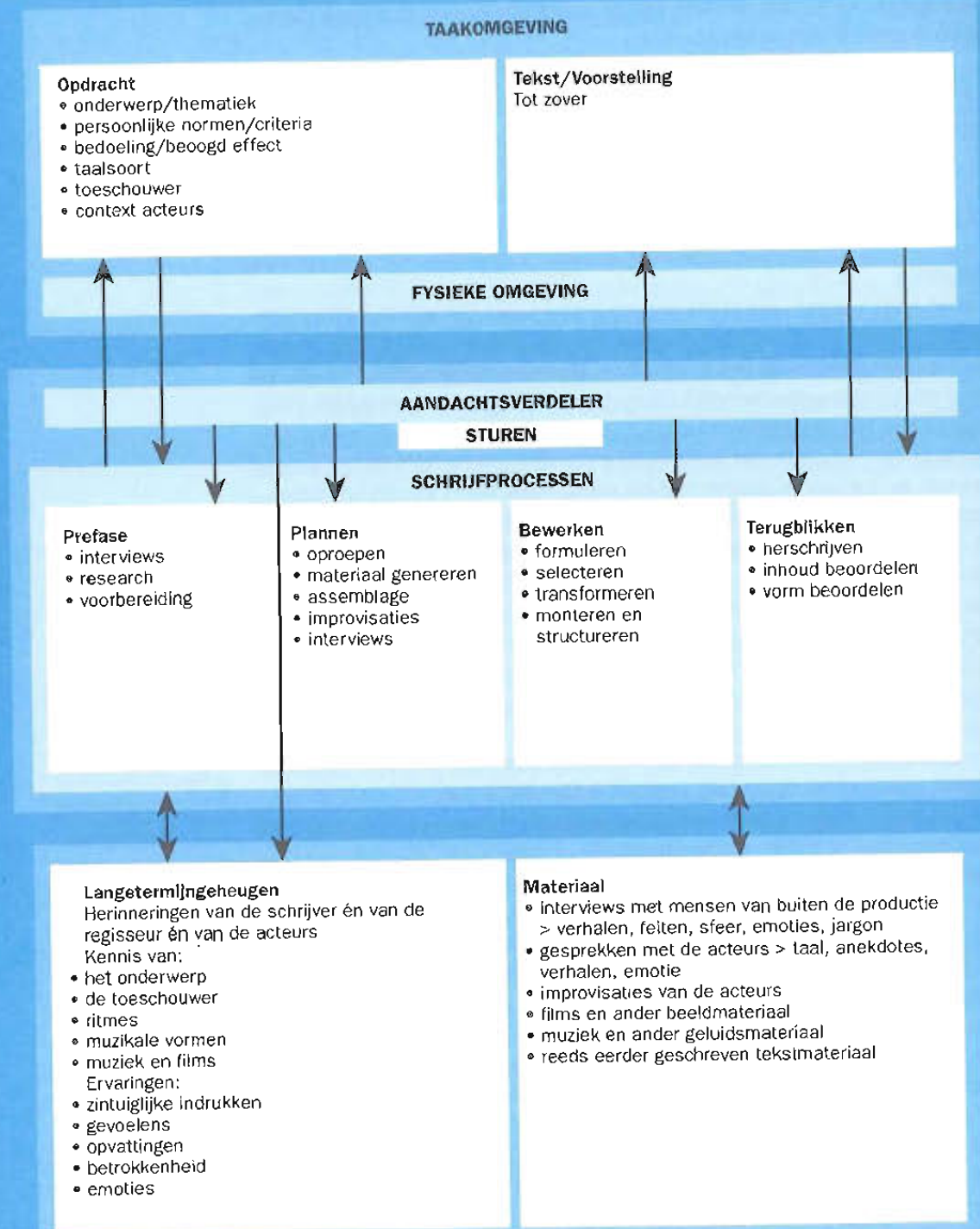
Op basis van de gegevens over zijn schrijfproces maak ik, analoog aan het tweede model van Flower & Hayes, een schrijfprocesmodel voor het schrijven op en aan de rand van de theatervloer. Dat model zal ik dan vervolgens toetsen aan de andere onderzochte schrijvers: Adelheid Roosen, Rob de Graaf, Oscar van Woensei, Gerardjan Rijnders, René Pollesch en Jos Bours. Zo ontstaat er voor iedere schrijver een ingevuld model voor diens specifieke en unieke proces.

Wanneer we de manier van werken van Arne Sierens nauwkeurig bekijken valt allereerst op dat alle blokken van het tweede 1980-model van Flower en Hayes voorkomen en aandacht krijgen. Sterker nog: Sierens gebruikt zelfs meer ingrediënten dan in het model van Flower en Hayes staan aangegeven, en dan doel ik niet op de sociale en fysieke omgeving, door Hayes in zijn vernieuwd model van 1995 aangegeven. De extra ingrediënten, die ik bij Sierens aantref, zijn toe te voegen aan het model binnen de bestaande schrijfprocesblokken. Daarmee kom ik tot het volgende aangepaste schrijfprocesmodel voor de toneelschrijver als theatermaker.

ZIE SCHEMA 8

²⁷¹ Zie daarvoor bijvoorbeeld de beschrijving van Karel Vanhaesebrouck in: 'Weg met de tekst! Arne Sierens en het faliet van het traditionele teksttheater', uit *Theater en Educatie: Toneelschrijven - Kunst of Kunde?*, jaargang 8, nr. 2, 2002, pag. 27-32

Schema 8 Schrijfprocesmodel voor dramaschrijven op de vloer Arne Sierens



In dit model heb ik twee blokken toegevoegd aan dat van Flower en Hayes: het blok *Materiaal* en het blok *Sturen*. Bovendien heb ik de context een rol laten spelen en de drie blokken van de schrijfprocessen op enkele plaatsen van andere termen voorzien.

Ik zal bij mijn toelichting van de veranderingen de termen gebruiken die de schrijvers zelf hanteren wanneer zij over hun eigen schrijfproces praten, en ook de termen die in de secundaire literatuur genoemd worden.

Extra ingrediënten

Materiaal

Omdat Arne Sierens, net zoals andere auteurs, als Gerardjan Rijnders en René Pollesch, vaak van heel divers materiaal uitgaat, dat hij al in de eerste repetitie meebrengt heb ik een blok *Materiaal* toegevoegd. Net als het *Langetermijngeheugen* behoort dit materiaal bij deze auteurs tot de startbagage van het repetitieproces.

Een deel van het materiaal komt bij Sierens en Rijnders zelfs uit het geheugen van de spelers en andere makers voort, maar hoort wel tot het basismateriaal van de schrijver. Zij stimuleren hun acteurs en medemakers om dit eigen materiaal te verzamelen en mee te brengen. Zowel Sierens als Rijnders, maar ook Jos Bours, Rob de Graaf, Adelheid Roosen en Oscar van Woensel gebruiken vaak interviews of gesprekken als basis voor het schrijven, al is het op heel verschillende manieren. Rijnders interviewt vaak letterlijk zijn eigen acteurs of medemakers. Het hieruit gewonnen materiaal wordt in de voorstelling en in de teksten verwerkt, en komt dan uit het langetermijngeheugen van de acteurs.

Sierens gebruikt ook materiaal van zijn spelers, maar voert voor zijn research vooral gesprekken met mensen buiten het theater.²⁷² Het materiaal bevat dan meestal geen anekdotes zoals bij Rijnders, maar vakjargon, specifieke taal of sferen die hij oppikt.²⁷³

Afgezien van interviews en gesprekken haalt Sierens ook ander materiaal van buiten. Bij hem bevat het *Materiaal* vooral monologen, dialogen, muziek, flarden tekst, autobiografisch materiaal, gesprekken, films, beelden, proza, documentaires en, zoals Karel Vanhaesebrouck het noemt, 'emotioneel basismateriaal'.²⁷⁴

Het *Materiaal* bij bijvoorbeeld Gerardjan Rijnders bevat behalve elementen die we al bij Sierens zien, ook nog zinnen die hij op straat of op de radio hoort, materiaal uit tijdschriften zoals de *Quote* of leuzen in graffiti. Ook gebruikt Rijnders bestaand dramatisch tekstmateriaal zoals de structuur van het libretto van de opera *Orpheus ed Eurydice* van Gluck/Calzabigi, dat hij gebruikte bij *Ballet*, en de structuur van *The Cocktail Party* van T.S. Eliot, die Rijnders in het stuk *Cocktail* verwerkte.²⁷⁵

²⁷² Interview 3 met Arne Sierens, 4 mei 2005 te Gent

²⁷³ Interview 3 met Arne Sierens, 4 mei 2005 te Gent

²⁷⁴ Zie daarvoor met name de volgende artikelen: Erwin Jans en Geert Opsomer: 'Arne Sierens: van verteltheater tot fysieke partituren' en 'Tien pogingen om de teksten van Arne Sierens te kraken', inleiding bij *Sierens & Co. IT&FB*, Amsterdam 2000, pag. 5-17; Karel Vanhaesebrouck: 'Weg met de tekst! Arne Sierens en het failliet van het traditionele teksttheater', uit *Theater en Educatie*; Tonetschrijven - Kunst of Kunde?, jaargang 8, nr. 2, 2002, pag. 27-33; Erwin Jans, Geert Opsomer en Christel Stalpaert: 'Artsieke opvattingen en receptie', uit *Kritisch Theaterlexicon*, Vlaams Theaterinstituut 1998, pag. 8-45

²⁷⁵ Interview met Gerardjan Rijnders, 13 december 2004 te Amsterdam, en interview met Janine Brogi, 4 juni 2005 te Amsterdam

Ook bij René Pollesch zit veel bestaande tekst in zijn *Materiaal*, maar bij hem is het geen proza of drama, maar vaak non-fictie. Hij gebruikt sociologische, politieke en filosofische teksten.

Sturen

Bij de interview- en improvisatietechnieken die een schrijver op de vloer gebruikt, waar ik in hoofdstuk 2 uitgebreid op ben ingegaan, speelt de manier van aansturing van zijn medemakers door de auteur voor het genereren van het materiaal een grote rol. Dit is de reden waarom ik het blok *Sturen* opgenomen heb in het nieuwe model. De secundaire literatuur bij Sierens spreekt daarbij van 'emotionele voedingsbodem',²⁷⁶ van 'associatieve toeval'²⁷⁷ en van 'alchemistisch proces'.²⁷⁸ Deze termen zijn nogal vaag en geven niet duidelijk weer hoe en wat er in dat sturen gebeurt. Sierens zelf zegt ook hoe belangrijk het is op welke manier je de acteurs benadert. Je moet een relatie aangaan met je spelers, omdat alleen dan een goed proces mogelijk is. Bij een autonoom schrijfproces – een schrijfproces dat zich alleen en meestal thuis achter de computer voltrekt – is dit *Sturen* geen onderdeel van het schrijfproces. Het is specifiek voor toegepast schrijven.

Zo stuurt Gerardjan Rijnders in interviews die hij met zijn acteurs voert het gesprek ook duidelijk bij. Hij start meestal de gesprekken met een thema en stuurt het gesprek in de richting die hij graag wil.²⁷⁹

Dit sturen vindt ook duidelijk plaats wanneer er materiaal van buiten de productie gehaald wordt, bijvoorbeeld in de vorm van gesprekken, zoals bij Adelheid Roosen en Jos Bours het geval is.

Het is opvallend dat ik alleen bij Oscar van Woensel dit sturen helemaal niet tegen ben gekomen. Van Woensel voert enkel gesprekken met de medemakers, en de groep heeft duidelijk een collectief maakproces. Niemand stuurt of is de baas in de voortdurende dramaturgische gesprekken die er plaatsvinden, en ook de selectie van de teksten wordt niet verricht door één persoon, maar door het hele collectief.

Opdracht

Het oorspronkelijke blok *Opdracht* heb ik ook enigzins aangepast. Zo denk ik dat onder de term *Persoonlijke normen* ook de criteria horen die de schrijver op de vloer toepast wanneer hij het ontstane materiaal selecteert. Volgens bijvoorbeeld Sierens moet het materiaal 'emotioneel'²⁸⁰ zijn, wil hij 'geen psychologie'²⁸¹ gebruiken, 'het moet je de adem afsnijden, dan is het goed'²⁸² en hij wil 'alle symboliek of realisme eraf halen'.²⁸³ Een ander aspect dat ik in het blok *Opdracht* plaats, is de *Bedoeling* of het *Beoogde effect*. De verschillende auteurs hebben bepaalde effecten benoemd die ze bij de toeschouwer teweeg willen brengen. Bij Sierens is dat bijvoorbeeld de suggestie.²⁸⁴ Hij wil graag teksten schrijven waarbij

²⁷⁶ Erwin Jans, Geert Opsomer en Christel Stalpaert: 'Artsieke opvattingen en receptie', uit *Kritisch Theaterlexicon*, Vlaams Theaterinstituut 1998, pag. 8-45

²⁷⁷ Erwin Jans en Geert Opsomer: 'Arne Sierens: van verteltheater tot fysieke partituren' en 'Tien pogingen om de teksten van Arne Sierens te kraken', inleiding bij *Sierens & Co. IT&FB*, Amsterdam 2000, pag. 5-17

²⁷⁸ Ibidem

²⁷⁹ Interview met Gerardjan Rijnders, 13 december 2004 te Amsterdam

²⁸⁰ Maneke ter Doest, *Tafeldieren Theatermanieren, over schrijven op de vloer*, BA-scriptie voor de schrijfopleiding van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, pag. 16

²⁸¹ Ibidem, pag. 30

²⁸² Ibidem, pag. 35

²⁸³ uit de film: 'Theaterauteurs in Vlaanderen: Pourveur. De Graaf, Sierens en Thomas', VII '97

²⁸⁴ Marieke ter Doest, *Tafeldieren Theatermanieren, over schrijven op de vloer*, BA-scriptie voor de schrijfopleiding van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, pag. 17

de toeschouwer zelf zijn eigen verhaal kan invullen. Ook vindt hij dat een tekst pas tot drama wordt samen met de toeschouwer.²⁸⁵

In plaats van *Tekstsoort* heb ik voor de term *Taalsoort* gekozen. Rijnders, De Graaf en Sierens zijn bijvoorbeeld extreem bezig met de taal van hun teksten. Zij hanteren een duidelijk eigen theatertaal. Sierens noemt de klankspraak van zijn teksten, de afgebroken syntax en de epiek.²⁸⁶

Onder het kopje *Context* vallen voor mij de omstandigheden die de toneel-schrijver creëert door bijvoorbeeld te kiezen voor een bepaalde groep acteurs.²⁸⁷ In het verleden koos Sierens vaak voor jongeren zonder acteervaring. Dat heeft directe gevolgen voor de werkwijze en daarmee voor het schrijfproces.

Langetermijngeheugen

Aan het *Langetermijngeheugen van de schrijver* heb ik nog het *Langetermijngeheugen van de regisseur en de spelers* toegevoegd, omdat schrijvers zoals Sierens en Rijnders, maar ook Pollesch, Roosen en Bours willen dat de andere makers net als zij hun eigen autobiografische verhalen en anekdotes inbrengen.²⁸⁸

Schrijfprocesfasen

In mijn onderzoek naar het schrijfproces van toneelschrijvers op de vloer ben ik erachter gekomen dat er nog een extra fase in het schrijfproces plaatsvindt. Anders dan in het oorspronkelijke schrijfprocesmodel van Flower en Hayes voeg ik daarom nog een vierde fase aan het model toe. Deze fase, die ik *Prefase* noem, onderscheidt zich van de andere drie fasen, omdat zij niet zoals de andere fasen recursief gebruikt wordt, maar in feite altijd daarvóór al begint. Je kunt zeggen dat de *Prefase* de kenmerken van alle latere fasen in zich heeft, maar als fase op zich later niet meer terugkomt. In zichzelf is ze wel recursief, maar ze vindt altijd plaats bij de start van het schrijfproces.

In het blok *Schrijfprocessen* zijn nu in het algemeen de volgende fasen te onderscheiden:

prefase: research en voorbereiding

plannen: oproepen, assembleren, genereren

bewerken: formuleren, selecteren, transformeren, monteren

terugblikken: reviseren, inhoud en vorm beoordelen

Prefase: research en voorbereiding

Het gebeurt vaak dat er, voordat regisseur, schrijver en acteurs samen komen en het 'eigenlijke' maak- en schrijfproces begint, al een fase vooraf gegaan is, een fase van schrijven, genereren en verzamelen van gesprek-

²⁸⁵ Zie daarvoor: Jan Peter Gerrits: 'De toeschouwer maakt het drama: De anti-cerebrale stukken van Arne Sierens', uit *Toneel Theatraal*, jaargang 115, nr. 5; mei 1994, pag. 36-39

²⁸⁶ Ibidem, pag. 24 en uit de film: 'Theaterauteurs in Vlaanderen; Pourveur, De Graaf, Sierens en Thomas'; VTI '97

²⁸⁷ Erwin Jan, Geert Opsomer en Christel Stalpaert: 'Artistieke opvattingen en receptie', uit *Kritisch Theaterlexicon*, Vlaams Theaterinstituut 1998, vanaf pag. 8-45

²⁸⁸ Karel Vanhaesebrouck: 'Weg met de tekst!: Arne Sierens en het failliet van het traditionele teksttheater', uit *Theater en Educatie: Toneel-schrijven - Kunst of Kunde?*, jaargang 8, nr. 2, 2002, pag. 27-32; Interview met Gerardjan Rijnders, 13 december 2004 te Amsterdam; interview met Jos Bours, 12 januari 2005 te Utrecht

²⁸⁹ Ro-theater 2005

²⁹⁰ Interview 1 met Arne Sierens, 23 februari 2005 te Rotterdam

ken en interviews. Soms wordt in deze fase een voorlopige werkversie geschreven.

De *Prefase* is dus een voorfase van denken, schrijven en ook plannen. Ik onderscheid deze fase echter van het *Plannen*, omdat hier de schrijver vaak alleen (of alleen met de regisseur of de dramaturg) werkt. Er wordt nog niet gerepeteerd en als de acteurs al betrokken zijn, dan is dat alleen bij de interviews.

In de fase *Plannen* daarentegen zijn de acteurs wel degelijk betrokken. Ze vertellen, genereren en brengen materiaal mee.

De *Prefase* versmelt echter in sommige repetitieprocessen met het *Plannen*. Zoals ik boven al zei nemen in deze twee fasen (*Prefase* en *Plannen*) sommige schrijvers interviews af. Gerardjan Rijnders, Arne Sierens, Rob de Graaf en Jos Bours baseren hun stukken vaak op gesprekken die zij met mensen voeren.

Het doel van deze gesprekken kan heel uiteenlopend zijn. De een probeert dichter bij een thema te komen, anekdotes te verzamelen, jargon te vinden of zich te verdiepen in een specifiek beroep of milieu. De ander wil juist het doel omkaderen van wat het voor stuk, voorstelling of soort theater moet worden, of is op zoek naar het ultieme verhaal.

Het is niet noodzakelijk dat in de *Prefase* interviews gevoerd worden. Arne Sierens en Alize Zandwijk werkten voor de voorstelling *Meiskes en jongens*²⁸⁹ in deze fase bijvoorbeeld wel een voorlopig werkscript uit, maar voerden geen interviews.²⁹⁰

De *Prefase* duurde bij hen bijna een jaar, waarin ze om de paar weken een gesprek met elkaar voerden. In dit geval was het ook voor hen duidelijk, dat ze niet toe wilden werken naar een af stuk, dat ze in de repetities vervolgens zouden ensceneren. Ze waren er zich van bewust dat in de repetities nog het hele proces van materiaal genereren, selecteren en monteren zou plaatsvinden, en dat voorstelling én tekst op de vloer zouden ontstaan.

In schrijfprocestermen: In de *prefase* vindt nog praktisch geen *Plannen* en *Assembleren* plaats, omdat dat in het repetitieproces zal plaatsvinden. Ze bevinden zich in de *prefase* dus als het ware in de voorbereiding vóór de voorbereiding.

Sommige dramaturgen kiezen ervoor om juist in deze *prefase* aanwezig te zijn bij het proces van de schrijver. De rol die ze dan vervullen kan heel verschillend zijn en hangt natuurlijk af van de werkwijze van zowel de schrijver als de dramaturg.

Om een idee te krijgen van de specifieke samenwerking tussen een dramaturg en een schrijver, die zijn stuk op of aan de rand van de theatervloer schrijft, voerde ik gesprekken met de twee productiedramaturgen Janine Brogt en Mart-Jan Zegers.

Mart-Jan Zegers, dramaturg bij het theatergezelschap Els Inc., werkt vooral in situaties waarin de schrijver niet tegelijkertijd de regisseur is. Vaak vervult hij daarin dan ook een bemiddelende rol.

Bij Janine Brogt, jarenlang als dramaturge werkzaam bij onder andere voorstellingen van Gerardjan Rijnders, ligt de situatie anders. Rijnders is vaak de regisseur van zijn eigen voorstellingen, en Brogt heeft daardoor een andere taak dan Zegers. Zij begeleidt zowel de schrijver als de regisseur Rijnders.

We zien dat schrijver, dramaturg en regisseur in de prefase elkaar boeken en toneelstukken te lezen geven, films en muziek uitwisselen, en over langere tijd voortdurend gesprekken houden over thema's, materiaal en theatrale mogelijkheden. De dramaturg helpt in deze fase schrijver en regisseur in het bouwen van een concept. Dat gebeurt vaak door het aanbrengen van structuren. Mart-Jan Zegers zegt hierover:

Ik beschouw dat bijna als mijn opdracht: wanneer er ideeën zijn dan maak ik, soms heel intuïtief, soms geforceerd, al direct structuurtjes. 'Dit zou je in drie delen kunnen opdelen,' zeg ik dan. Zo'n indeling is meestal vrij abstract. 'Als je het zo bekijkt, dan is het een structuurtje geworden van A naar B naar C.' Dat doe ik vooral zodat we morgen nog steeds weten waar we het over hadden, juist omdat het in een structuurtje gegoten is. 'O, het zijn drie delen, dat is handig om te weten.' Anders verzuip je snel in deel een en denk je: wat was deel twee ook alweer? Dat beschouw ik ook als een echte concrete opdracht die ik als dramaturg moet leveren, want ik veronderstel dat de anderen daar niet mee bezig zijn.²⁹¹

Zegers is dus al in de prefase bezig structuren te creëren en zowel proces als tekst alvast een lijn te geven. Soms wordt zelfs in deze vroege fase de verhaallijn ontwikkeld, terwijl er nog nauwelijks materiaal voorhanden is. Janine Brogt:

Snaren had een heel abstract uitgangspunt. Daardoor was er al heel vroeg de gedachte, ik denk vooral bij mij: het moet óók een mensenverhaal zijn. De abstractie van de snarentheorie moet op toneel zó'n vorm krijgen, dat mensen niet het idee krijgen dat het over hun hoofden heen gaat. Het moet verteld worden door middel van een soort menselijke relatie (...)²⁹²

Opvallend is echter ook dat Janine Brogt vaak bezig is de verhaallijn juist buiten de deur te houden,²⁹³ en dat Mart-Jan Zegers dat beschrijft als 'aan de andere kant van de boot gaan hangen'.²⁹⁴ Dit schijnt vooral plaats te vinden wanneer schrijvers of regisseurs in de prefase te snel een ver-

²⁹¹ Interview met Mart-Jan Zegers, 8 juni 2005 te Amsterdam

²⁹² Interview met Janine Brogt, 4 juni 2005 te Amsterdam

²⁹³ 'In het verleden is het heel vaak geweest dat we gewoon begonnen met een pak van zijn teksten, die niet geordend waren, niet echt een verhaal waren, dat we heel erg probeerden het verhaal buiten de deur te houden, of dat het toch aan een onderliggende verhaallijn werd opgehangen.' Interview met Janine Brogt, 4 juni 2005 te Amsterdam

²⁹⁴ Interview met Mart-Jan Zegers, 8 juni 2005 te Amsterdam

haallijn vastleggen en daardoor in een lineair schrijfproces terecht komen. Vaak is het zo dat de fasen *Prefase* en *Plannen* elkaar toch kruisen en overlappen. In mijn schrijfprocesmodel staan daarom beide fasen aan elkaar gekoppeld en zijn niet autonoom van elkaar.

Assembleren

Onder het blokje *Plannen* zitten alle activiteiten, die met het genereren van materiaal te maken hebben. Sierens bijvoorbeeld assembleert, doet aan research en improviseert. Dit laatste gebeurt soms vanuit een thema, soms naar aanleiding van al bestaand en verzameld materiaal, soms naar aanleiding van improvisatie- en spelopdrachten.²⁹⁵ Sierens zegt zelf dat bij hem de helft van een productie uit dit soort plannen bestaat.²⁹⁶ Het is van belang te beseffen dat deze soort activiteiten tijdens de repetities plaatsvinden.

In deze fase verzamelt Sierens, zoals ik dat in hoofdstuk 2.4 beschreef, al het materiaal dat de voorstelling kan verdiepen of als voorbeeld voor een beoogde kleur of sfeer kan dienen.

Over de manier waarop Sierens naar aanleiding van improvisaties van acteurs zijn materiaal verkrijgt heeft hij heel uitgesproken ideeën. Hij volgt daarbij grofweg het volgende proces: eerst zoekt hij een fysiek van een personage, uit het fysiek volgt de stem, en vanuit stem en fysiek ontstaat dan een verhaal en een persoonlijke geschiedenis.²⁹⁷

Het voeren van interviews gebeurt bij Sierens voornamelijk in de *Prefase* en soms in de fase *Plannen*. Dit is afhankelijk van de voorstelling.

Bewerken

Deze fase betreft de feitelijke handeling van het schrijven. Flower en Hayes noemen dit 'translating', het omzetten in taal, vertaald als *Formuleren*. Ik heb het blok *Formuleren* anders genoemd, omdat deze term de actuele werkwijze op en naast de theatervloer niet goed weerspiegelt. Sierens bijvoorbeeld samplet, monteert, reduceert en maakt teksten compatibel. Gerardjan Rijnders en René Pollesch gebruiken bijvoorbeeld montage- en sampletechnieken, die de term *Formuleren* overstijgen.

De term *Bewerken* dekt de lading beter dan de oorspronkelijke term, vooral ook omdat het maakproces van een voorstelling erbij inbegrepen is en niet alleen het schrijfproces.²⁹⁸ Bovendien heeft *Bewerken* eerder dan *Formuleren* de associatie dat er niet vanuit het niets gecreëerd wordt, maar dat er gereageerd wordt op allerlei bestaand materiaal. Dit past mijns inziens veel beter bij de dagelijkse praktijk van de toneelschrijver als theatermaker. Hij reageert voortdurend op materiaal van medemakers en de buitenwereld.

De bewerkingsprocedures die in dit blok worden genoemd zijn in vier componenten te verdelen: *Formuleren*, *Selecteren*, *Transformeren* en *Monteren*.

²⁹⁵ Mariëke ter Doest, *Tafeldieren Theatermanieren, over schrijven op de vloer*, BA-scriptie voor de schrijopleiding van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, pag. 35

²⁹⁶ Ibidem, pag. 35

²⁹⁷ Interview 1 met Arne Sierens, 23 februari 2005 te Rotterdam

²⁹⁸ Zie daarvoor: Karel Vanhaesebrouck: 'Weg met de tekst!'; Arne Sierens en het falen van het traditionele teksttheater', uit *Theater en Educatie. Toneel schrijven - Kunst of Kunst?*, Jaargang 8, nr. 2, 2002, pag. 27-32



Formuleren is in dit geval het nieuw schrijven van taal en tekst.

Selecteren omvat het reduceren en verdunnen van materiaal, het in- en uit elkaar vijzen, isoleren en het ontdoen van anekdotische waarde.

Bij *Transformeren* gebeurt er iets wat kenmerkend is voor het schrijven van theater. Taal wordt omgezet in materiaal uit andere theatrale disciplines. Het is omzetten in poëzie, gebaren en metaforen en het compatibel maken van de tekst met de andere disciplines. Transformatie kan dus ook het omvormen van spreektaal naar theatertaal betekenen.

Teksten worden uit hun realisme gehaald door ritmische transformatie, door suggestie, door negatie, door omkering, door ze in een contextvrije ruimte te brengen, door contrastwerking, door herhaling enzovoort.²⁹⁹

Tot het *Monteren* behoren: het samplen en ordenen van materiaal, het rangschikken naar werking, lengte, ritme en plaats, het bricoleren, herschikken, knutselen en puzzelen, het verknippen en aan elkaar rijgen. Tekstmontagetechnieken die daarbij ingezet worden heb ik in hoofdstuk 3 proberen te inventariseren.

Sierens bricoleert 'ware documenten', citaten uit rechtszalen en documentaires, anekdotes, roddels, autobiografisch en biografisch materiaal, vergeten onvolmaaktheden, kritische idolen uit de massacultuur en onvergetelijke samples uit film en literatuur, aan mekaar tot er een collage ontstaat, een soort zandbak van samples en allusies waarmee de lezer/toeschouwer aan de slag kan.³⁰⁰

Voor dramaturgen kunnen de fases *Bewerken* en *Terugblikken* natuurlijk betekenen dat zij de teksten van de schrijver in verschillende versies met elkaar bespreken. Zo vertelt Janine Brogt hoe ze Gerardjan Rijnders door acht versies van het stuk *Snaren* joeg. Dit is echter een wijze van samenwerking die we ook bij een traditioneel toneelschrijfproces vaak tegenkomen.

De dramaturg kan echter in deze fases van het toneelschrijven op en aan de rand van de theatervloer een nog veel actievere rol spelen. Volgens Mart-Jan Zegers kan de dramaturg zelfs meeschrijven. Hijzelf doet dan vaak een soort herschrijving, een tekstredactie, om de tekst los te maken van bijvoorbeeld de improvisatietaal.

In principe neemt hij dan een deel van het transformatieproces over. Zegers zegt dat er hele duidelijke afspraken gemaakt moeten worden tussen schrijver en regisseur en dat deze twee het qua concept absoluut eens moeten zijn, meer nog dan in een traditionele schrijfsituatie. Janine Brogt heeft het over 'elkaars taal kunnen spreken', 'elkaars temperament kunnen volgen en verdragen'.³⁰¹

Meer dan in de klassieke schrijfsituatie bemiddelt de dramaturg daarom tussen schrijver, regisseur en andere makers.

Schrijfprocesmodellen van onderzochte auteurs

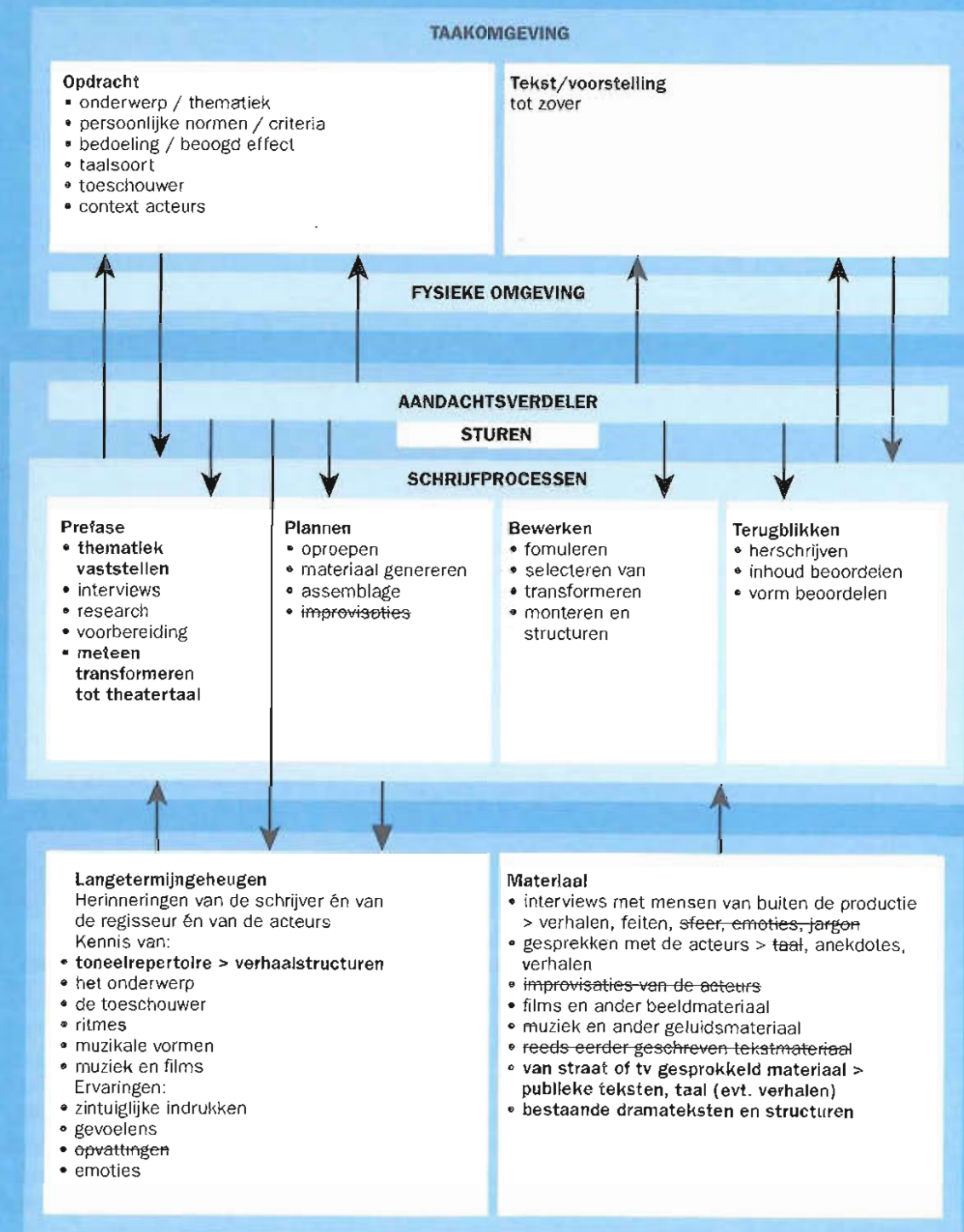
Tot slot zal ik het hierboven ontstane schrijfprocesmodel van de 'toneel-schrijver als theatermaker' gebruiken om per onderzochte theaterauteur een specifiek schrijfprocesmodel weer te geven.

²⁹⁹ Erwin Jans en Geert Opsomer, 'Arne Sierens: van verteltheater tot fysieke partituren' en 'Tien pogingen om de teksten van Arne Sierens te kraken', inleiding bij *Sierens & Co. IT&FB*, Amsterdam 2000, pag. 16

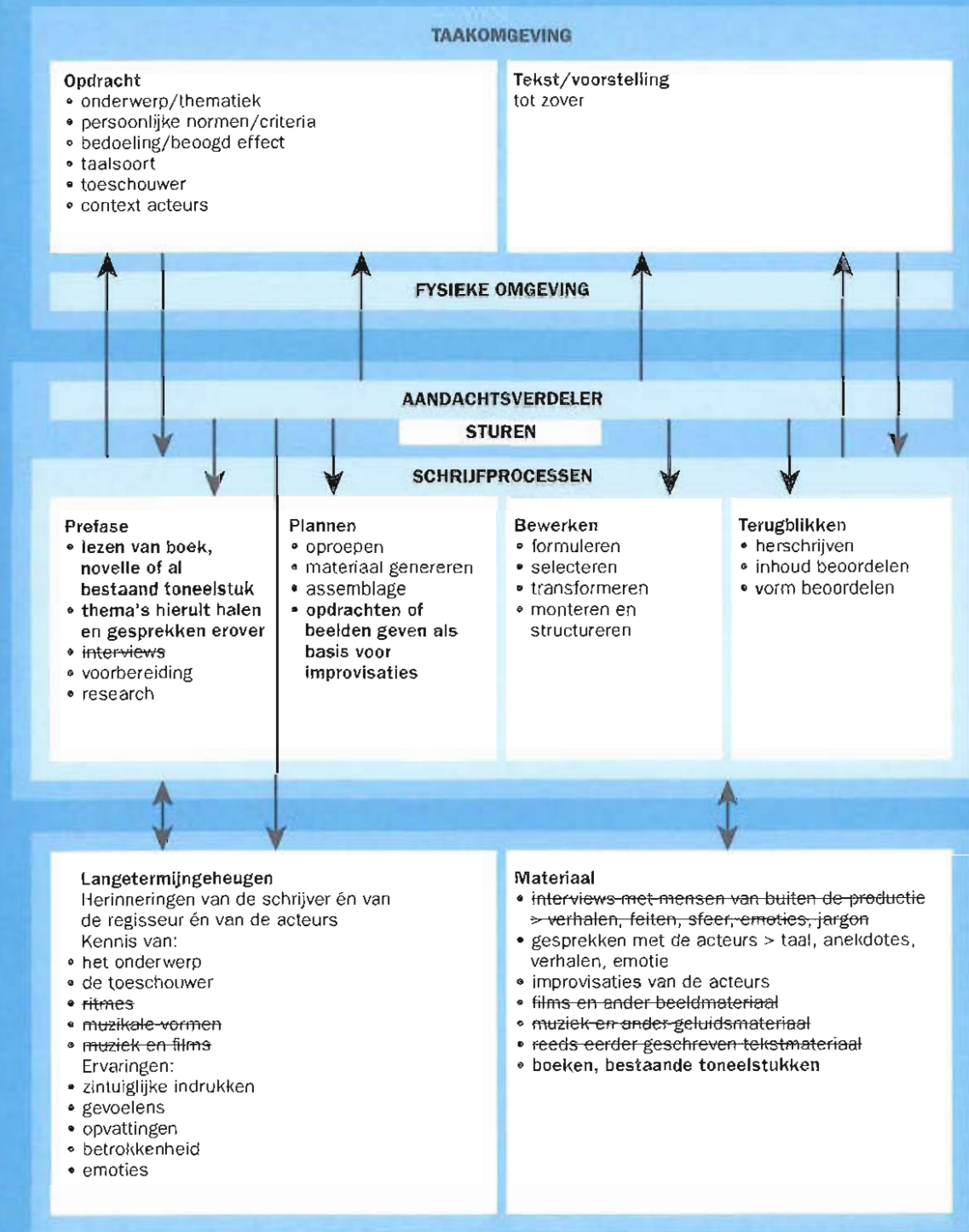
³⁰⁰ Ibidem, pag. 13

³⁰¹ Interview met Janine Brogt, 4 juni 2005 te Amsterdam

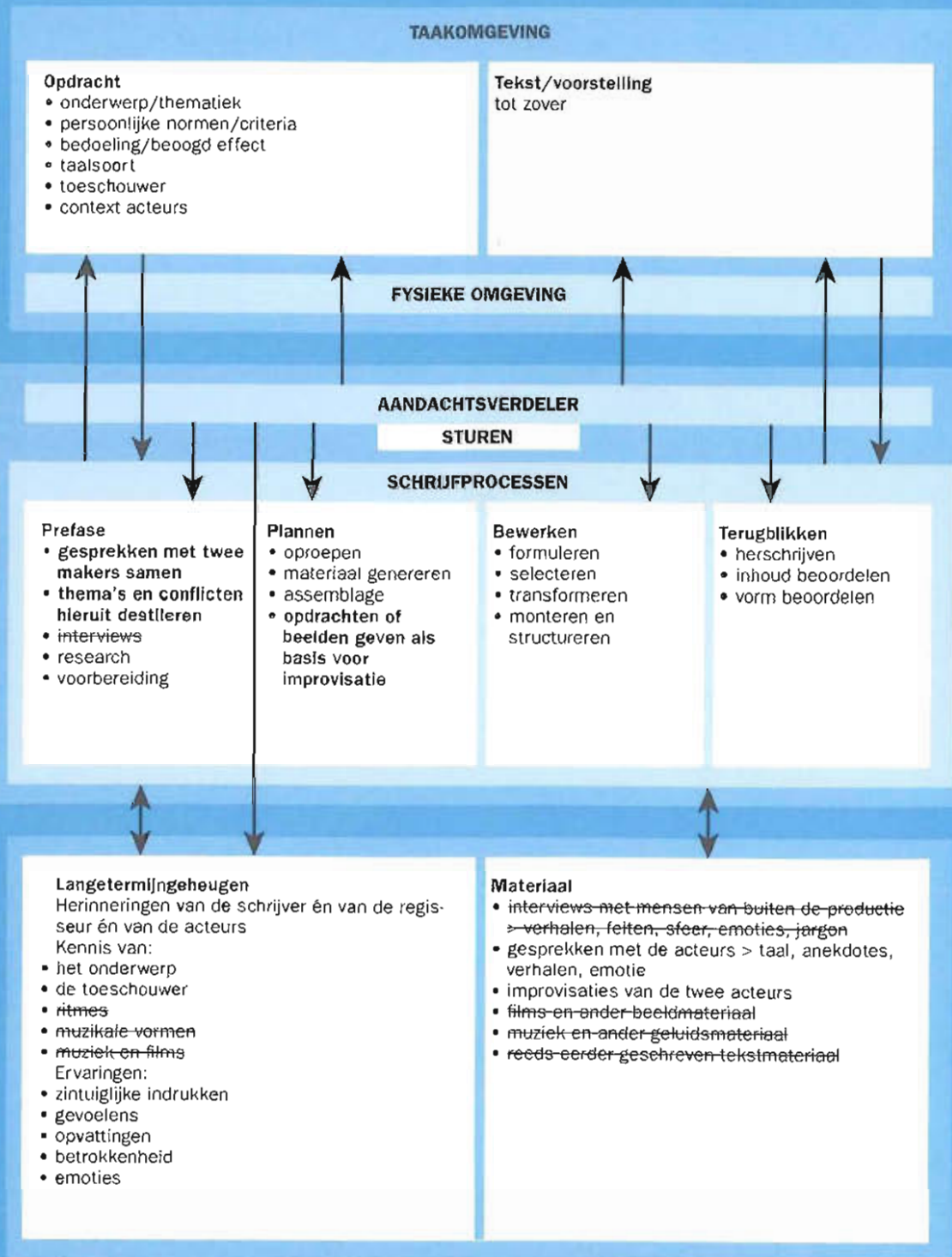
Schema 9 Schrijfprocesmodel voor dramashrijven op de vloer
Gerardjan Rijnders



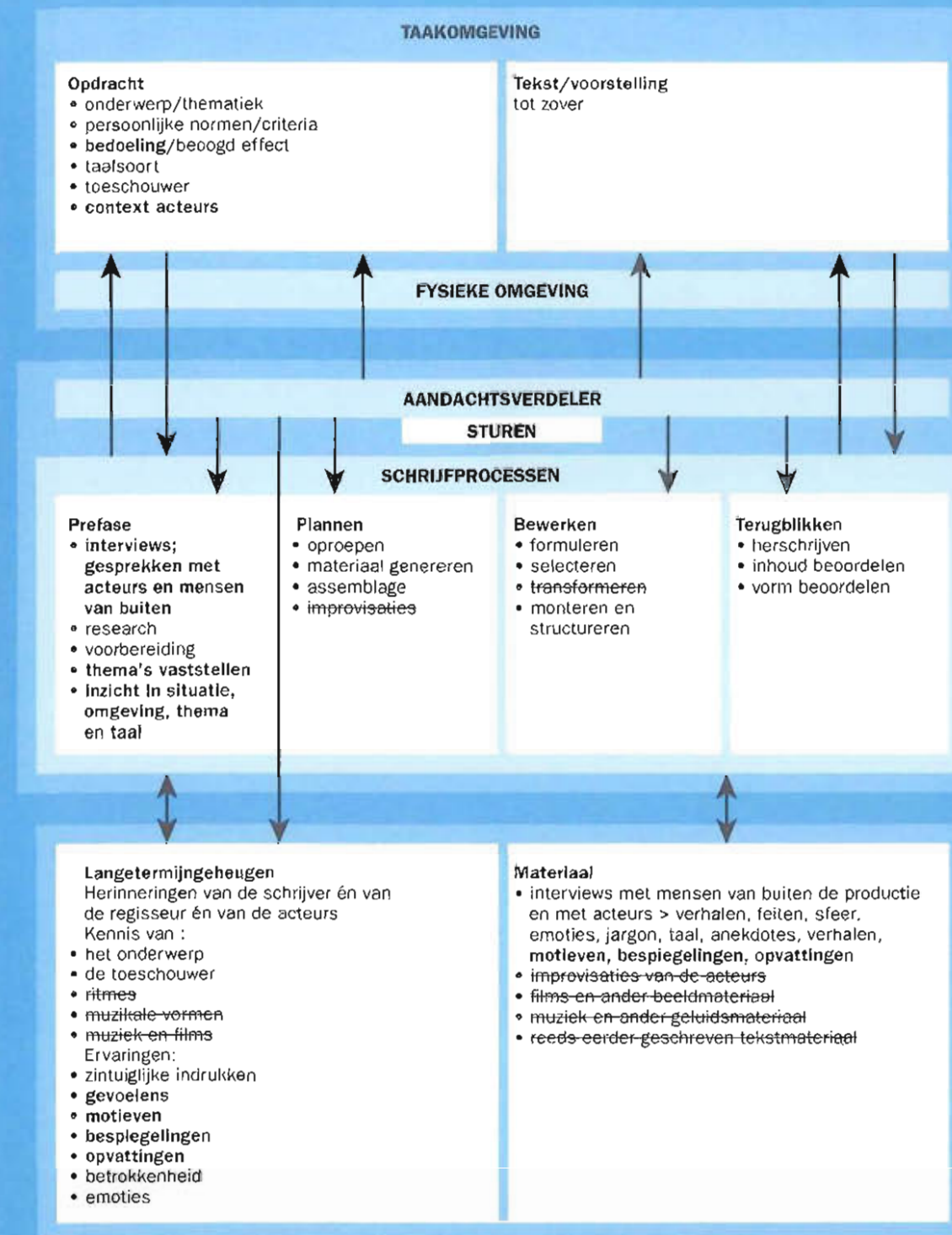
Schema 10 Schrijfprocesmodel voor dramashrijven op de vloer
Adelheid Roosen *Persona*



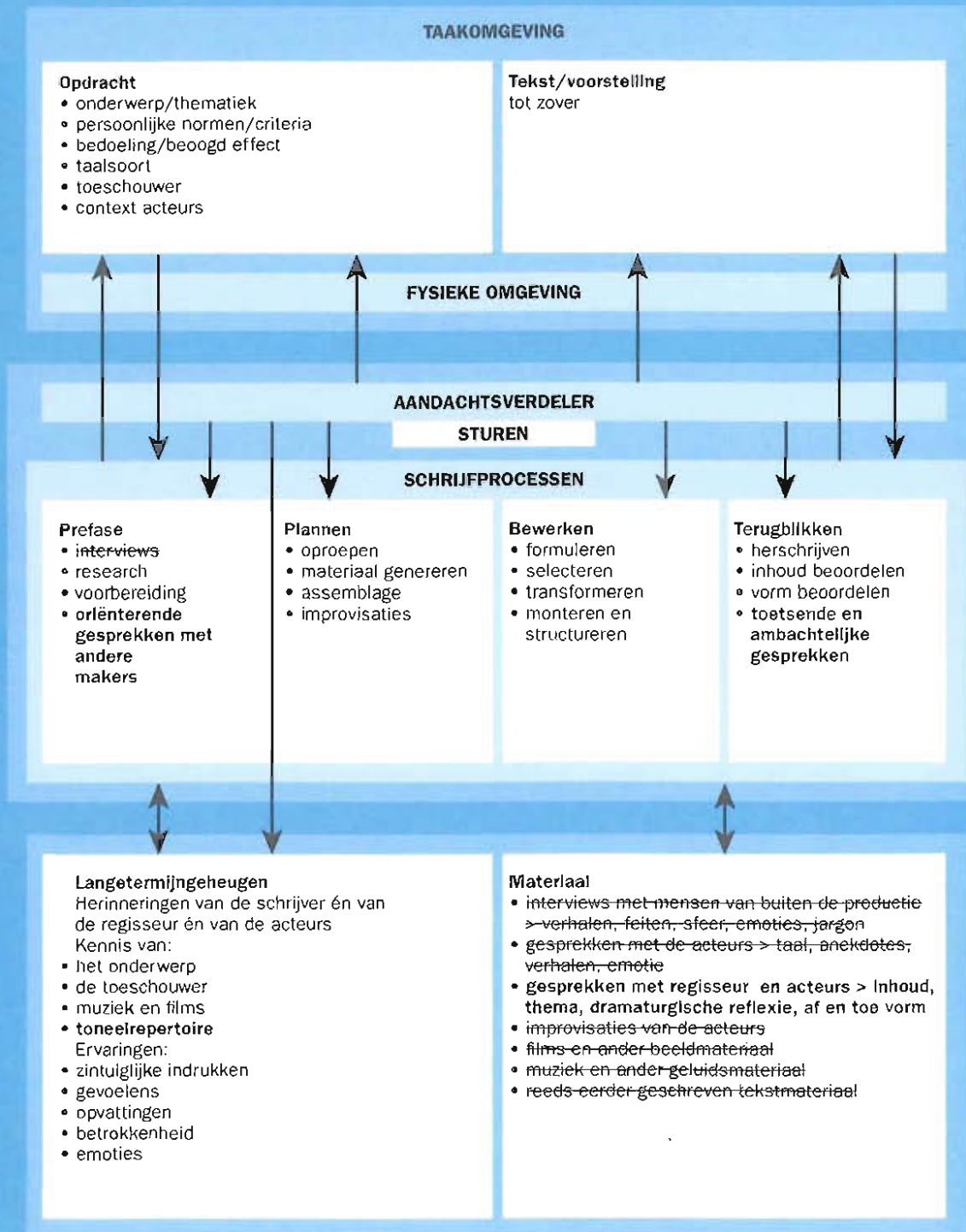
Schema 11 Schrijfprocesmodel voor dramaschrijven op de vloer
Adelheid Roosen *Goedkeuring & Vijf op je ogen*



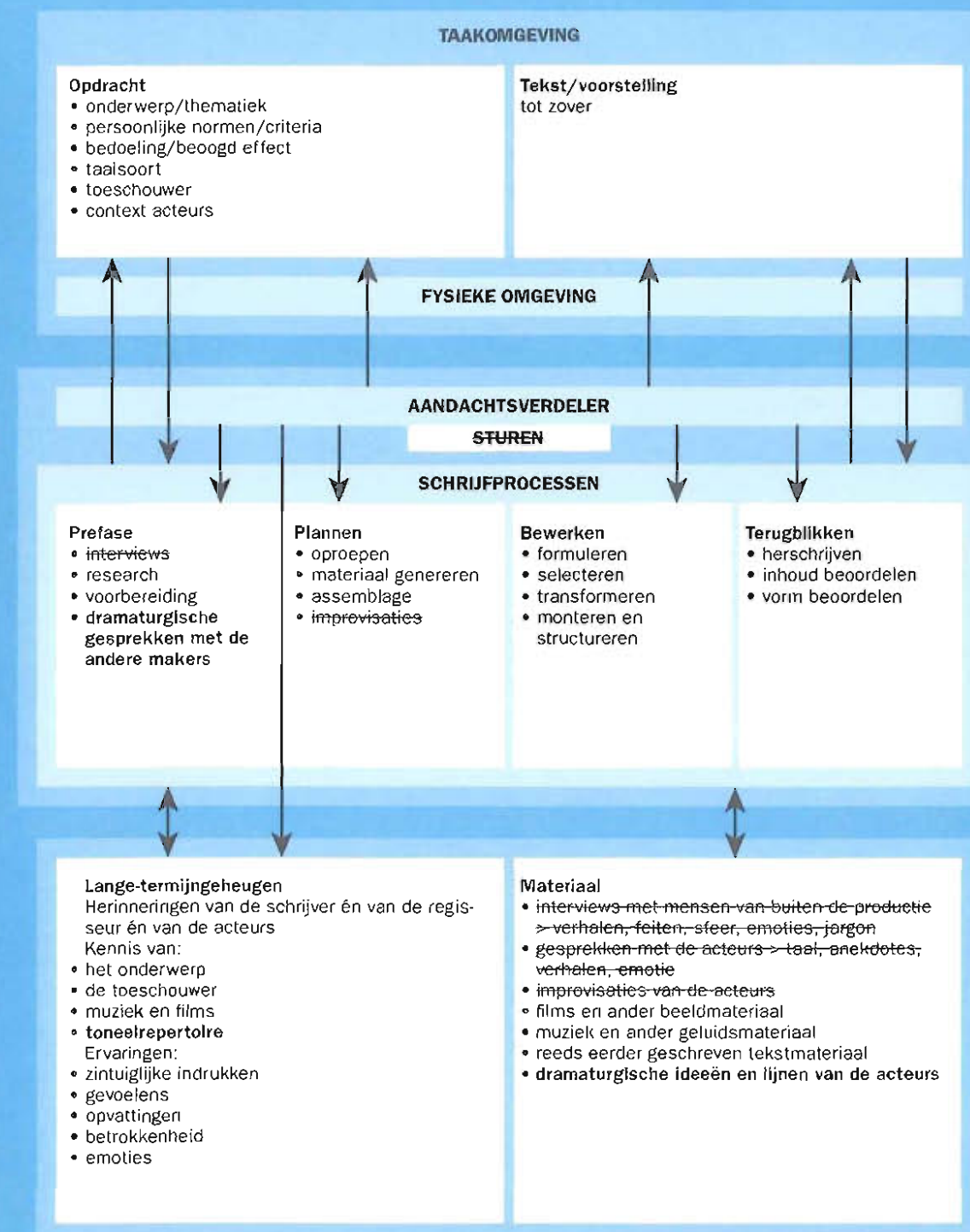
Schema 12 Schrijfprocesmodel voor dramaschrijven op de vloer
Jos Bours



Schema 13 Schrijfprocesmodel voor dramaschrijven op de vloer
Rob de Graaf



Schema 14 Schrijfprocesmodel voor dramaschrijven op de vloer
Oscar van Woensel



Schema 15 Schrijfprocesmodel voor dramaschrijven op de vloer René Pollesch

