

Dramaturger om dramaturgi

Af Janicke Branth, Karen-Maria Bille, Bent Holm, Benedikte Hammershøj Nielsen, Hanne Lund Joensen, Louise W. Hassing, Mette Wolf Iversen, Christine Fentz, Nicole M. Langkilde, Trine Holm Thomsen

Dramaturgens arbejdsfelt

Af Janicke Branth

I et forsøg på at indfange såvel dramaturgens diffuse arbejdsområde som nogle af de nye udfordringer, de seneste årtiers udvidelse af teaterbegrebet har medført for dramaturgen, har Peripeti henvendt sig til en række praktiserende dramaturger i det danske teatermiljø og bedt dem om at beskrive deres arbejdsfelt og arbejdsmetode samt at give deres bud på, hvilke krav der stilles til dramaturgen i det 21. århundrede. Spørgsmålene tog afsæt i en artikel i *Bunt* 2002/2 »Dramaturgen på arbejde«. Artiklen var et forsøg på at tegne det arbejdsfelt, hvori dramaturger arbejder på at levere et stykke meningsfyldt arbejde. Den centrale beskrivelse er stadig den samme, men de tilhørende synspunkter, har jeg tilladt mig at ændre i forhold til den »brillestyrke« jeg nu bruger, ti år efter jeg forlod stillingen som dramaturg på Aarhus Teater. Og meget har ændret sig siden da. Nogle vil sikkert stadig synes, at nedenstående er en beskrivelse af en teaterform, hvor teksten har en lovlig fremtrædende plads i forhold til, hvad man opererer med mange steder i dag, men hverken »devising« eller anden form for »postdramatisk« teaterproduktion kan undvære begavet og indsigtfuld dramaturgisk tænkning, modspil og sparring i en eller anden form.

Sammenfattende kan man sige, at der her er tale om et arbejdsfelt, hvor dramaturgen skal kunne: 1. lave et stort researcharbejde med henblik på det kommende repertoire 2. lave en større analytisk og teaterrelateret research med henblik på de enkelte produktioner. 3. indgå i et meddigtende og analytisk samarbejde med dramatikeren. 4. være det øje udefra, der med sit kendskab til eller deltagelse i produktionen kan levere en kvalificeret feedback på vej mod den færdige forestilling.

Arbejdet med den igangværende sæson: Det produktionsrelaterede arbejde

De udenlandske tekster

Før møde med instruktøren

- Gennemgå oversættelsen.
- Analyse af teksten
- Formidling af baggrunden for teatrets tekstvalg.

Efter mødet med instruktør evt. scenograf

- Research, der kan støtte instruktørkoncept
- Hvis klassisk tekst teaterhistorisk briefing og research omkring nyere (og ældre) opsætninger.

- Fortsat bearbejdelse af oversættelse sammen med instruktør i overensstemmelse med koncept – også i samarbejde med oversætteren.

Under produktionen

- Deltagelse i læseprøver, gennemspilninger, opsamlende samtaler med instruktøren.
- Definere/bestille/skrive/finde relevante tekster til programmet.
- Eventuelt undervisningsmateriale i forbindelse med forestillingen.

De danske tekster (nyskrevne)

Før første møde med instruktøren

- Analyse af teksten (evt. forslag til yderligere ændringer).

Efter møde med instruktøren

- Afprøvning af teksten i workshops med teatrets skuespillere, scenograf, instruktør og dramatiker – hvis der er mulighed for det. Oplæg til bearbejdelse – videre dialog med instruktør og dramatiker også om opsætning.
- Deltagelse i læseprøver og gennemspilninger, opsamlende møder med instruktør og dramatiker.
- Bestille/skrive/finde relevante artikler interviews til forestillingens program.
- Eventuelt undervisningsmateriale i forbindelse med forestillingen.

Arbejdet med den kommende sæson: Det repertoire-dramaturgiske arbejde

Research

- Holde sig ajour med:
- al ny udenlandsk dramatik af mulig interesse og interessante klassikeropsætninger gennem rejser og læsning af en halv snes tidsskrifter om måneden.
- nyhedsbreve fra teaterforlag.
- oversigter over europæiske teatres repertoire.
- Bestille de relevante stykker hjem, læse dem, udarbejde responsa og sende de vigtigste af dem videre med noter til læsning. Her fordres det, at man er vidende, velorienteret og hurtig.
- Holde sig ajour med al ny dansk dramatik og potentielle nye dramatikere.
- Se så mange forestillinger som muligt.

Udviklingsarbejde

- Holde løbende kontakt og velforberedte møder med de dramatikere, som er i gang med at skrive et stykke, der skal opføres i efterfølgende sæson (ofte i samarbejde med instruktøren).
- Gennemlæse alle de danske manuskripter, som indsendes uopfordret, og som ikke desto mindre skal have et skriftligt begrundet afslag, hvis man ikke vil opføre dem.
- Holde sig konstant ajour med de forskellige former for æstetik, som er under udvikling indenfor hele det brede spektrum af teatrale manifestationer.

Tilrettelægning

- Tilrettelæggelse af dramaturgiatsmøder og/eller repertoirerådsmøder – herunder referater og opfølgning på beslutninger.
- Stille forslag til rollebesætning og forslag om instruktør, scenograf og evt. oversætter. I den forbindelse være meget opmærksom på ensembles udviklingsmuligheder.
- Forholde sig til produktionsplanernes rammer med henblik på forslag til mulige ændringer.

Mangel på egentlige dramaturgiater

Ovenstående er som sagt et forsøg på at skabe et overblik over, hvad arbejdet består af på et stort institutionsteater. Det er et stykke arbejde der går forud for de færdige forestillinger, og derfor er det væsentligt, at det varetages med en høj grad af professionalisme. En forudsætning for professionalisme er - foruden den enkelte dramaturgs faglige baggrund - at der er den fornødne tid til at agere professionelt. Ellers bliver selv den mest helbefarne amatør. Når jeg har kaldt det arbejdsområder og ikke bare dramaturgens arbejde, skyldes det, at de store teaterinstitutioner i Danmark sjældent rummer et egentligt dramaturgiat, men kun en enkelt dramaturg til at varetage de fleste af disse opgaver. Og det vil derfor ikke kunne lade sig gøre at dække hele sæsonen. Ikke desto mindre vil man, jo større og mere institutionelt teatret er, naturligvis forvente, at alle dramaturgiske funktioner dækkes med samme professionalisme, som de øvrige arbejdsområder på teatret.

Det er klart, at det til enhver tid er teaterlederne, der udstikker de kunstneriske linjer og dermed definerer teatrets profil og kunstneriske målsætning som helhed, og det siger sig selv, at instruktør, scenograf og skuespillere sammen er kunstnerisk ansvarlige for den enkelte forestilling. Men det kræver som beskrevet en hel del forberedende benarbejde og helst også en klar målsætning i forhold til det publikum, der skal se forestillingen. Når de fleste i dansk teater vender deres længselsfulde blik mod Tyskland, så bør man vel også tilføje, at man netop her finder en stærk tradition for samarbejde med dramaturger.

Med en årlig totalomsætning på 85 millioner på Aarhus Teater, 65 millioner på Odense Teater og små 50 millioner på Aalborg Teater – altså ca.200 millioner i alt, kunne man sige, at alt i alt tre dramaturgstillinger på fuld tid er overordentligt lidt ud fra en ganske banal virksomhedsmæssig betragtning. Og selvom man nogle steder inddrager instruktører i såkaldte »dramaturgiater«, så er der en række af de ovennævnte funktioner, som disse ikke kan eller skal varetage. Teaterchefen heller ikke.

Et åbent spørgsmål

Det er svært at forstå, hvorfor der bruges så få ressourcer på den research, der skal være grundlaget for både den nuværende og den kommende teatersæsons arbejde. Det virker uproportionalt - for det må vel gøre det endnu sværere at forny sig og udvide teatrets kunstneriske projekt. Forklaringen har måske noget at gøre med en traditionel historisk opfattelse af teaterchefens arbejdsfelt, som vel ikke længere er helt realistisk? I vores moderne videns- og informationsssamfund bliver det årlige udbud af tekstmateriale og sceniske former så stort og

teaterprocesserne så mangesidige, at selv den mest visionære teaterchef har brug for opbakning af et kompetent og stærkt arbejdsteam af dramaturger. Det ville både give oplagte muligheder for at skabe større variation i repertoiret, mere opbakning til produktionerne og større træfsikkerhed i forhold til forskellige publikumssegmenter.

Faste og flydende dramaturger

Jeg siger ikke hermed, at teatrene nødvendigvis skal have en masse fastansatte dramaturger, det kan sikkert organiseres på mange måder. Jeg taler bare for, at der gives mere plads til, at den store mængde arbejdsfelter – og der bliver stadig flere af dem i det dramaturgiske landskab – bliver dækket af dramaturger, der ikke er uforholdsmæssigt belastede af mængden af arbejdsopgaver. Dramaturger er naturligvis forskellige – nogle har deres styrke i samarbejdet med instruktøren, andre i opbygning af repertoiret, andre med produktionsteam og atter andre med dramatikere osv. Dramatikeren Jokum Rohde har f. eks talt for et forslag, hvor »kunststyrelsen etablerer nogle dramaturg-søjler, som mimer de danske filmkonsulenter« (FDD, www.dramaturgnet.dk/artikler).

Det kan godt være, at dramaturgens arbejdsfelt er under konstant forandring i det 21. århundrede, ja forhåbentlig - men der er ikke noget, der tyder på, at der bliver mindre brug for godt dramaturgisk mod- og medspil. Det moderne teaters udfordring ligger i, at forholde sig til, at den traditionelle teaterscene i dag kun er et blandt mange forskellige spillesteder, hævder Carl Hegemann, Volksbühnes dramaturg gennem mange år. »Men som privilegeret refleksionsrum for det globale teater er det trods alt noget særligt – præcis som i barokken bare med omvendt fortegn: Hvor teatret dengang spejlede verden, så spejler verden i dag teatret. Hvor teatret dengang tjente til at bekræfte troen på de evige sandheder og deres fundamentale værdi, så tjener det i dag kun en konstruktion af flygtige realiteter, som i morgen kan tage sig helt anderledes ud og hvis regler til enhver tid er til forhandling.« (Carl Hegemann: »Das Theater nach Abschaffung der wahren Welt« 1999 – *Plädoyer für die unglückliche Liebe* Theater der Zeit 2005. Min oversættelse).

Et teater der vil være i dialog med verden af i dag bør sikre sig en professionel instans, der konstant kan styrke og reflektere egen kunstnerisk praksis. De følgende indlæg giver mange forskellige bud på, hvordan det forholder sig lige her og nu.

En skitse til dramaturgens nye arbejdsområder

Af Karen-Maria Bille

Den græske digter Archilochus har engang sagt, at »ræven ved mange ting, men pindsvinet ved een stor ting.« Den akademiske verden har siden brugt en del energi på at udlægge dette kryptiske udsagn, der muligvis udelukkende betyder, at ræven på trods af al sin snuhed ikke kan besejre pindsvinet med dets ene geniale forsvarsværk.

Man kan imidlertid også udlægge den græske digters ord knap så konkret som en metafor for to grundlæggende forskellige mennesketyper. Det er det filosofen Isaiah Berlin gør i et essay om Tolstoy's historiesyn, der netop bærer titlen »The Fox and the Hedgehog« (1993). Berlin påpeger, at en afgrund skiller de mennesker, der, på den ene side, holder alting op imod et central tankesæt, et system, der er mere eller mindre sammenhængende og formuleret, som de forstår, tænker og føler verden og sig selv igennem. På den ene side af afgrunden har vi altså de mennesker, der agerer i forhold til et universelt, organiserende princip, som er det nav, hvorom alting drejer. Og på den anden side finder vi dem, der forfølger mange forskellige målsætninger, der ofte er uden indbyrdes sammenhæng, ja nogle gange direkte modstridende, og hvis der overhovedet er en sammenhæng, så er den udelukkende af rent fysisk eller psykologisk karakter – det er altså ikke en sammenhæng, der lader sig føre tilbage til et moralsk eller æstetisk princip.

I forlængelse af Archilochus' metafor synes jeg, vi skal artsbestemme dramaturgen som ræv. Ideelt set er dramaturgen et menneske, der rent fagligt både er i stand til at forfølge mange og forskellige strategier og at arbejde på mange forskellige niveauer på een og samme gang. Når jeg ser tilbage på de forløbne 16 års erfaringer som dramaturg på først Betty Nansen Teatret og Malmø Dramatiske Teater og senest Det Kongelige Teater, er det frem for alt denne evne til at være fagligt snu, som ræven med de mange udgange, der har karakteriseret arbejdet. Ikke som et personligt talent netop hos mig, men som en forventning til den rolle, jeg som dramaturg skulle udfylde.

Arbejdsområderne falder naturligt i to kategorier, der tilhører hver sin tidszone – den øjeblikkelige nutid og fremtiden. Arbejdet i nutid er naturligvis først og fremmest den forestilling eller de forestillinger, man i øjeblikket er tilknyttet som dramaturg. Men det er også alle de små daglige opgaver, der tilsammen udgør en til tider overvældende arbejdsbyrde. De spænder fra redigering af programmer og studiematerialer, præsentationstekster på de enkelte forestillinger, dublering af skuespillere og sikring af rettigheder og kontrakter på tekster – for nu bare at nævne et par eksempler på det brogede arbejdsregister, der som regel sorterer under dramaturgiatet. Problemet med opgaverne i nutiden er, at de – og det giver næsten sig selv – skal løses her og nu og i den forstand har en tendens til at fortrænge det fremadrettede arbejde. Det fremadrettede arbejde er alt det arbejde, der sigter mod kommende forestillinger. I sin yderste horisont indebærer det noget så diffust og tidskrævende som at holde sig orienteret om, hvad der sker på scenerne ude omkring i verden. Og tak for internettet i den forbindelse, for hvor er det blevet meget nemmere efter, at det mange steder

er blevet kutyme at lægge videoklip fra forestillingerne ud på de respektive hjemmesider. Internettet er imidlertid ikke nogen universalløsning, der skal også bruges knofedt – der skal læses, der skal rejses, der skal skrives recensioner og oplæg, og der skal holdes møder med dramatikere, oversættere, instruktører og scenografer. Det tager tid, og det skal tage tid.

Ovenstående er relativt banalt, og de fleste der har stiftet bekendtskab med teatrets verden har nok en omtrentlig fornemmelse af dramaturgens arbejdsområder. Jobprofilen plejer at stoppe her, netop ved beskrivelsen af dramaturgen som vidensbank og intellektuel kapacitet. Som en slags parabolantenne på huset, der opfanger nye signaler fra videnom. Den kan også meget vel stoppe der, for så vidt som ambitionsniveauet ikke rækker ud over det traditionelt tekstbaserede repertoire. De seneste års udvikling på de hjemlige scener peger imidlertid også i en anden retning. Dels har de såkaldt *devisede* forestillinger vundet en markant markedsandel af det samlede danske teaterrepertoire. Dels kan man spore en stærkere interesse for at invitere udenlandske instruktørnavne til at yde en tiltrængt blodtransfusion til dansk teaterliv. Begge dele kræver noget nyt af dramaturgen, for nu har vi endegyldigt forladt det område, hvor den kunstneriske bedømmelse af et materiale er tilstrækkelig.

Uden i øvrigt at skulle drage sammenligninger mellem det hav af forskelligartede *devisede* forestillinger, der i disse år dukker op rundt omkring på teatrene, og de forestillinger, der skabes af udenlandske instruktører, så har de det til fælles, at de meget ofte ikke er umiddelbart forenelige med vores produktionsformer. På de fleste større teatre er et prøveforløb fuldstændig standardiseret til 7-8 uger med daglige 12-16 prøver samt et vist antal lørdags og aftenprøver. Mulighederne for at afvige fra disse prøveregler er ikke særlig store, det fordrer både skuespillernes og forbundets accept. Instruktøernes begrænsede prøvemuligheder er kun en af de problemstillinger, der melder sig, dertil kommer en række andre problemstillinger, der varierer stærkt fra produktion til produktion. Dem skal jeg ikke fortabe mig i her, for det er en helt anden lavpraktisk historie. Det, jeg vil frem til, er, at vores produktionsformer er spændt ind i et regelkorset, som ofte er så stramt, at det kun vanskeligt levner plads til nye tiltag.

Det er i sig selv ikke nogen opsigtsvækkende iagttagelse, men det stiller nogle nye krav til den dramaturg, der ser det som sin rolle at bidrage til teatrets fortsatte udvikling. Nu er det ikke længere nok at identificere godt materiale. Dramaturgen bliver tillige nødt til at interessere sig for, hvordan og under hvilke forhold en given produktion skal forløbe ved at undersøge og analysere analoge tilfælde eller, hvis det drejer sig om en udenlandsk instruktør: hans eller hendes tidligere prøveforløb. Ikke for at gå producenten i bedene, men for at kunne give producenten og huset som helhed mulighed for at tilrettelægge produktionen bedst muligt.

At den slags forarbejde stort set ikke kan gøres omhyggeligt nok, måtte jeg selv lære på den hårde måde, da jeg som nytiltrådt chefdramaturg på Det Kongelige Teater iværksatte, at den schweiziske instruktør Stefan Bachmann skulle iscensætte *Hamlet* på teatret. Som nogen vil kunne huske ønskede Bachmann, at rollen som Ofelia skulle spilles af en mongolid kvinde, hvilket affødte en sådan tumult – såvel indenfor murene som i medierne – at prøverne blev stoppet af teaterchefen tre uger inde i forløbet. Det udslagsgivende for det forlis var ikke, at der ikke var blevet taget højde for Bachmanns rent praktiske krav til produktionsforholdene,

men noget langt mere grundlæggende. Vi havde overvurderet kompatibiliteten mellem de kongelige danske skuespillere og instruktørens arbejdsmetoder. Vi – dvs. skuespilafdelingens ledelse – tog ganske enkelt fejl, da vi vurderede, at ensemblet var kunstnerisk modent til at møde den radikalitet, som Stefan Bachmann repræsenterede. En del af skuespillerne var ganske vist, men som helhed var de ikke.

Hamlet-historien lærte mig vigtigheden af den mentale forberedelse af et sådant møde mellem to vidt forskellige arbejdskulturer – og at dramaturgen ofte er den, der skal drive en sådan proces i forhold til alle involverede parter, hvis hun eller han har ambitioner om at bane veje for nye initiativer af ovenstående karakter. Men den lærte mig også, at de fleste kunstnere er pindsvin. At de instruktører eller dramatikere man arbejder sammen med i sådan nogle processer som regel »ved een stor ting«. De har med andre ord een arbejds metode, een måde hvorpå de kan opnå deres resultater, og den bliver man nødt til at underlægge sig. Med Archilochus' metafor *in mente* er det rævens opgave at bane en velfungerende tunnel for hvert enkelt nyt kunstnerisk tiltag.

Dramaturgi i tre dimensioner

Af Bent Holm

Præmis

Frankfurt-konferencen sidste år om *European Dramaturgy in the 21. Century* er et udtryk for en international opmærksomhed, som bl.a. breder dramaturgibegrebet ud i forhold til det egentligt teatrale felt. Det er klart, at her ligger perspektiver; og ift teatralitet i udviklinger af danse- og musikdramaturgi, hvortil kommer det intermediale og det interkulturelle udtryksfelt.

Afsæt for det følgende er imidlertid indsnævret til refleksioner omkring en forståelse, som handler om, at kroppen rummes i teksten. Et centralt arbejdsfelt ligger for mit vedkommende dér, i den kompleksitet, i relation til processer, som udspiller sig i tæt kontakt med dramatikere, instruktører, scenografer. De specifikke metodiske tilgange forskydes, afhængig af den konkrete samarbejds-konstellation. Men kompleksiteten knytter sig altid til et fysisk-emotionelt nærvær i et rytmisk, klangligt, plastisk rum, i mod- eller samspil med modtagers genererende imagination.

Rum forstås historisk, teatralt, imagineret. Det udvikles dramaturgisk i kraft af konstant tilstedeværelse i tredimensionalitet, på tværs af emotion og intellekt, *flesh* og *spirit*, billede og tekst, intuition og refleksion, tekst og performance. Det genereres scenisk i en uophørlig (post-dramatisk) *switching* mellem registre, visuelle, sonore, fiktive. Tekst er klang, rytme, metaforik, gestik. Tekst kan forstås som tekstur og sprog. Tekstur er musikalsk formuleret den komplette komposition. Sprog er betydningspotentialiteten, det totale teatrale udtryksregister i åben, dialogisk aktion. Tekst indebærer i klanglig, rytmisk og metaforisk henseende empatisk resonans i bevidstheds- og emotionelle tilstande. Og i gestisk henseende mimetisk

empati. Disse stimuli angår alle led i den kreative fødekæde, fra tekst til tilskuer. Der er tale om reaktioner uafhængige af vilje og intellekt, neuropsykologiske og biologiske processer, som er dramaturgiens basis. Abstraktioner er sekundære tilgange. Krop – den agerendes og den medoplevendes – er nærværet. Den fysisk/emotionelle tilstand, som jo af gode grunde er rumlig. I dramaturgisk sammenhæng forudsætter nærvær tilstedeværelse (jf. ovenfor).

Én metodisk tilgang er følgelig forkert. Der kræves en flerhed af metoder, som dels kan sættes klagørende ind i den konkrete komplekse kontekst, dels kan komplicere det, som tenderer mod over- og gennemskuelighed. Udgangspunktet er, at publikum er skaber af forestillingen. At dramaturgen er ideal-tilskueren, som opererer i endeløse dynamiske processer af interaktivitet og intertekstualitet. Selvkært er det, som model- eller ideallæseren (Eco/Iser), en konstruktion, et pragmatisk afsæt med rod i virkelighedens futile, ikke i teoriens solide position.¹ Dramaturgens fokus skal hele vejen igennem indebære spillet med *association og forventning* som dynamiske (kognitive) processer. Dialogismen er målet. Med mindre man søger narcissismen.

Det nemme er at påvise fejl. Det svære er at foreslå løsninger. En form for medfødt *flair* er desværre en fordel. Den opvejes ikke af abstrakte, teoretiske eller metodiske tilgange. Det handler om på den ene side at repræsentere en intellektuel refleksion. Og på den anden at samtænke den sensuelle kompleksitet (modsat en fagforståelse, der fokuserer på tekst som verbalitet). Dramaturgi er en selvstændig kompetence, som skal sætte sig i respekt på *sine* præmisser. Og vise respekt. Mødet mellem faglighederne er det egentligt kreative felt.²

Proces

Overordnet tales om to dramaturgiske processtyper. Den minutiøse forberedelse som afsæt for improvisation. Og improvisationen, som *er* produktionen. En veltrænet musikalsk muskulation er i alle tilfælde en nødvendighed.

Det forberedende arbejde kan angå en tekst. Forståelsen af den dimension er ofte forkvaklet, dvs. litterær. En dramaturgisk tilgang angår krop, rum, metafor, klang, rytme, (re) kontekstualisering. Den bygger på dobbeltidentifikation med karakteren/aktøren og med tilskueren. I relation til selve produktionen er *casting* det mest afgørende afsæt. Den tager uger, måske måneder. Hele det forudgående kreativt-analytiske arbejde inkarneres her. Det er instrumentaliserings, stemmerne, relationeringen, i *embodiment*.

I prøveforløbet er det, især når det handler om en eksisterende tekst, min fornemste

1 Megen ny teoridannelse fokuserer på, at teater udspiller sig i interaktivitet med et publikum. Dette forhold har været kendt af praktikere i årevis. Begreber om f.eks. dramatisk eller logocentrisk teater er i sig selv konstruktioner, men derfor ikke nødvendigvis konstruktive. De grundes bl.a. på det 18. årh.s reformatorer. Forud herfor gik meget performativt eller præ-post-dramatisk teater. Spørgsmålet er, om det er virkeligheden eller beskrivelsen af virkeligheden, der har ændret sig ved udbredelsen af *trendy* terminologi. For en mere systematisk metodologisk fremstilling se min »The Dramaturgical ABC«, *Nordic Theatre Studies* 20, 2008.

2 Wannabe-instruktøren eller -dramatikeren er ikke dramaturg, men patetisk. Selv Jan Kott måtte lære, at den intellektuelle kunstneriske bud ikke nødvendigvis var scenisk funktionelt. Ikke desto mindre inspirerede det Brook som afsæt for tredimensionel transformation. Kotts berømte metafor om teksten som en svamp (i forhold til tiden) kan i øvrigt appliceres på dramaturgen (i forhold til teksten). Herudover skal dramaturgen være i tiden, ikke kun i teorien og (samtids)kunsten.

opgave at være fraværende. Erfaringsmæssigt bliver instruktør, scenograf, skuespillere blinde og døve i forhold til den narration, de mener at formidle. For at fungere som idealtilskuer må jeg undgå at forurenes med indsigt i processen. Selv om der er tale om en konstruktion, en rolle, er det i praksis muligt at fange basale brist, utilsigtede sammenhængsløsheder, subsidiært overtydeligheder, hævet over sociale og kulturelle koder. Mit job er at reducere mig selv til et absorptions- og udspyningsapparat, til, som et barn, at tage imod en fortælling og gengive den i enkle ord: hvad er det, jeg ser, hvad er det, jeg hører, hvad er det, jeg oplever. Effekten er ofte chokerende. Ændringer kan være påkrævet i diverse sceniske registre, visuelle, sonore, strukturelle, tekstuelle. Jeg overværer kun prøver på få, strategisk udvalgte tidspunkter. Og har efterfølgende lange kritisk-analytiske diskussioner i enrum med instruktøren. En erfaring er det her, at den professionelle er altid bekymret. Begejstring er symptom på amatørisme. Jeg har ingen direkte kommunikation med skuespillerne. Det er et bevidst, dogmatisk valg. Min tilgang er en anden end instruktørens. Instruktøren har sin måde at kommunikere på, sin diskurs, sine strategier, som ikke er mine. Mit blik er at andet.

En anden kombinatorik mobiliseres, når der ikke udgås fra en foreliggende tekst. Det gælder i samarbejdet med Giacomo Ravicchio, dramatiker, scenograf, instruktør. Hans kreative strategi beskrives som kaos, uforudsigelighed, ustabilitet. Den indebærer krævende konstellationer af metode og vanvid. Produktionen gror ud af input fra skuespillere, dansere, komponist, lysdesigner, i en dynamisk interaktion mellem tilfældighed, spontanitet, improvisation og pludselig inspiration, på den ene side, og – og det er den afgørende pointe – på den anden side en minutøs foregående research- og præ-produktionsproces. Det er ikke en *devising* proces, selv om det ligner. Og under ingen omstændigheder enten tekst- eller billedteater. Teksten udvikles undervejs som en integreret bestanddel af en overordnet musikalsk plastisk helhed i konstant interaktion med komponisten.

I sidste instans er de to processer imidlertid sammenlignelige. Accenten i mobiliseringen af kompetencespektret er blot forskudt.

Perspektiv

Uddannelse af dramaturger (og i varierende grad dramatikere, scenografer, instruktører, skuespillere) skal handle om krop, metafor, rum, som udgangspunkt. Og udvikle en række færdigheder af basal sproglig, analytisk, historisk m.v. art, som det er fashionabelt at foragte. Tekst som verbal og strukturel størrelse er til at håndtere. Langt mere uoverskueligt at bakke med er et komplekst skrummel af sensuelle tredimensionelle musikaliteter. Dansk teater er stadig ikke løsrevet fra litteraturens kvælertag. Fra kødløs tekstforståelse: koncept for sig og tekst for sig. Teatret hærges derfor paradoksalt nok af *talking heads*. Det gælder både egentlig tekst-dramatik og angiveligt radikalt teater. Her ligger en dramaturgisk udfordring. En yderligere udfordring ligger i befrielsen fra epigon-grebet, den vidløse reproduktion af udtryksregistre, som i andre sammenhænge er resultater af omstændelige processer. En ambition om at skabe noget originalt frem for noget, der ligner.

At få teatret og publikum til at udvikle sig sammen

Af Benedikte Hammershøj Nielsen

På Det Kongelige Teater, hvor jeg har været ansat som dramaturg i 11 år, er jeg i det daglige arbejde privilegeret ved at have to dramaturgkolleger, som jeg løbende kan diskutere vores fælles arbejde med. Et arbejde, der for mit vedkommende hovedsagligt består i at læse tekster – dem vi selv opsøger, og dem vi får tilsendt – at være produktionsdramaturg, at planlægge og formidle sæsonen internt i huset og eksternt til publikum.

I dramaturgiatet, som udover dramaturgerne består af en instruktør og skuespilchefen, lægger vi på ugentlige møder repertoiret, hvor skuespilchefen har den endelige beslutningskompetence. Arbejdet med et sæsonrepertoire begynder med at indkredse sæsonens linie, idet de krav, der i en fireårs periode stilles til Det Kongelige Teater af Kulturministeriet, ikke alle kan opfyldes i én sæson. Den vægtning og retning, vi vælger for sæsonen styrer, vores læsning af klassiske tekster og vores jagt på nye tekster. Nyskrevne danske stykker, som vi har bestilt, er for det meste under færdiggørelse, når vi begynder det egentlige repertoirearbejde.

Valget af en teatertekst er ikke endeligt, før vi har valgt den rette instruktør. Det er en stor udfordring at finde den rigtige instruktør til den helt rigtige opgave, og det kan hænde, at en tekst ganske enkelt ikke kan finde sin instruktør, og så gemmes den væk. Når instruktøren er på plads vælges sammen med denne scenografen, rollerne besættes og en evt. oversætter sættes i gang. Disse valg deltager dramaturgerne også i, og de kræver naturligvis en bred orientering om de forskellige kunstneres arbejde. Hvilket igen vil sige, at jeg går rigtigt meget i teatret.

Når repertoiret er lagt fast, formidler dramaturgerne produktionerne internt og eksternt. Jeg er med til at forankre produktionen i huset i forhold til produktionsleddet og de øvrige afdelinger. Dramaturgerne formidler ligeledes repertoiret i teatrets sæsonbrochurer, hvis omtaler også bruges på hjemmesiden.

Sæsonens produktioner fordeles mellem de faste dramaturger, ligesom der kan kobles eksterne dramaturger til enkelte produktioner. Arbejdet som produktionsdramaturg varierer alt efter valg af tekst og instruktør. Nogle instruktører foretrækker selv at lave sin bearbejdelse, hvor dramaturgen udelukkende bruges til at finde relevant baggrundsmateriale og have kontakten til oversætteren. Omkring oversættelse kan der i øvrigt ligge en del arbejde, alt efter oversættelsens beskaffenhed ved modtagelsen. Andre instruktører er interesserede i fra begyndelsen at involvere dramaturgen som samtalepartner omkring koncept sammen med scenografen. Under prøveforløbet er behovet for at sidde i salen og se gennemspilninger og efterfølgende give instruktøren noter afhængigt af samarbejdets karakter. Jeg oplever det som et generationsspørgsmål, hvor de ældre instruktører for det meste tilhører den kategori, som bruger dramaturgen mere perifert, mens de yngre instruktører bruger dramaturgerne meget. En lignende opdeling gør sig gældende med dramatikere, hvor nogle dramatikere helst ikke vil præsentere deres tekst, før de finder den helt færdig, mens andre har brug for at

inddrage dramaturgen undervejs i skriveprocessen. Det er produktionsdramaturgens opgave at udarbejde studiehæfter og evt. workshopmateriale til brug for skoler og ungdomsuddannelser og være redaktør på forestillingsprogrammet. Det er også dramaturger, der står for publikumsarrangementer før eller efter en forestilling.

Dramaturgens funktion er gennem 90'erne blevet anerkendt på mange danske teatre, om end langt fra alle. De fleste store københavnske teatre og landsdelsscener har dramaturger ansat, ligesom flere enkelt-produktioner har dramaturger tilknyttet. At være ansat et sted, hvor der er flere dramaturger som på Det Kongelige Teater, er derimod enestående.

Jeg tror ikke udviklingen i Danmark mod et teater, hvor dramaturgen indgår som en naturlig funktion, er isoleret. Den virker inspireret af den tilsvarende udvikling i landene omkring os – Tyskland, Storbritannien og Skandinavien. Dele af tysk teater har længe inspireret mange danske teaterfolk, men den tyske dramaturgfunktion har ikke i tilstrækkelig grad smittet tilsvarende af på den danske endnu. Jeg er sikker på, at dramaturgen – i den udvikling, der er sket i dansk teaterliv siden 90'erne – har spillet en væsentlig rolle. Både når det f.eks. gælder teatrenes formulering af en egen og for fleres vedkommende markant teaterprofil og i introduktionen af det udvidede teaterbegreb. Det første i samarbejde med teatercheferne, det sidste med instruktører og dramatikere. Teatrene er sikkert heller ikke kede af at have fået en akademisk uddannet medarbejder, der kan formulere sig og bruges til at løse alle mulige ad hoc opgaver, som chefen ikke har tid til.

Kravet til dramaturgen før som nu, dvs. både indenfor de velkendte teaterformer, og når det gælder det, man med en samlet betegnelse kan kalde postdramatisk teater, er efter min overbevisning fortsat at stille de relevante spørgsmål til tekst, bearbejdelse, forestillingskoncept, scenografisk udtryk, valg af aktører, ja alle forestillingens byggestene. I devising projekter, hvor formen er så væsentlig, er det om nogen dramaturgen, der ved at stille de relevante spørgsmål skal udfordre teaterkunstnerne, så de ikke stivner i en form på bekostning af indholdet. Når nye teaterudtryk udvikles, som kræver at publikumskontrakten defineres på ny, er det vigtigt, at dramaturgen er den, der kan holde tungen lige i munden under skabelsesprocessen og forblive publikums repræsentant. En ikke så lidt vanskelig men desto mere udfordrende opgave, når dramaturgen skal holde balancen ved på én gang at være dybt involveret i udviklingen af forestillingsmaterialet og samtidig bevare det kølige overblik. At indgå i disse projekter kræver ud over den teaterfaglige viden i højere grad end tidligere, at dramaturgen er bredt funderet inden for kunst og kultur, samfundsforhold, politik, filosofi og er i stand til at takle de etiske spørgsmål, der ofte følger med, når man vil indgå nye publikumskontrakter.

Udvidelsen af teaterbegrebet sker samtidig med behovet for og lysten til at udvide mangfoldigheden af publikumsgrupper i teatret. Kravene til Det Kongelige Teater er kontante, vi skal appellere til flere forskellige publikumsgrupper end dem, de traditionelle teatergængere hidtil har repræsenteret. Teatret skal ganske enkelt åbne sig mere, og der er heldigvis ikke noget, vi hellere vil. Det forsøger vi først og fremmest at gøre gennem valget af forestillinger og den måde, vi kommunikerer dem på. Vi vil gerne nedbryde nogle af de fordomme, der er om, at Det Kongelige Teater enten er for fint, for kedeligt eller for gammeldags. Som



mange andre teatre har Det Kongelige Teater opbygget særlige communities via elektroniske nyhedsbreve og nettet for på den måde at knytte publikumsgrupper til teatret. Men der skal mere til.

Jeg mener, at dramaturgen skal være en nøgleperson i forhold til publikum, som spænder fra de helt nye teatergængere til de garvede abonnenter. Vi skal i det omfang, det er nødvendigt, hjælpe publikum ind i teatret, så de får en god oplevelse og får lyst til at komme igen. Når vi søger nye veje, der udvikler og ændrer den gængse kontrakt med publikum, må vi guide publikum. Vi kan ikke forholde os passivt og forvente, at publikum uden videre vil kunne modtage en ændring af kontrakterne uden forudgående vejledning. Jeg mener ikke, man ligefrem skal have en manual for f.eks. at opleve en forestilling af Frank Castorf for første gang. Men det er vigtigt at klæde publikum på, så de selv kan overholde deres del af kontrakten så at sige. Ellers går det ud over kommunikationen mellem scene og sal med risiko for, at forestillingen ikke når ud over rampen. Her ser jeg dramaturgen som en kerneperson i forhold til at åbne teatret og afmystificere det, der skal afmystificeres. En funktion, der ligger i naturlig forlængelse af arbejdet med at gøre forestillingen kommunikerbar i prøveforløbet. Dramaturger arrangerer allerede møder og debatter med publikum og de kunstnere, der står bag forestillingen. Jeg tror, der er flere muligheder end det. Den eneste grænse, der er i opfindsomheden på dette område, er den tid, vi alle har for lidt af. Dramaturgerne kan ikke løfte opgaven alene, men der er i mine øjne ingen tvivl om, at dramaturgen må gå forrest i dette arbejde, som nu og i fremtiden bliver vigtigt at udvikle for, at teatret som institution og kunstform ikke svigtes til fordel for andre, mere imødekommende udtryksformer.

> Macbeth (Aalborg Teater 2008, Foto: Nils Krogh)

Et drømmejob – der ikke kan udføres i søvne!

Af Hanne Lund Joensen

»Hanne, det ved du! Hvornår skrev Goldoni »Én tjener og to herrer«?» For jeg er jo uddannet i dramaturgi og ved derfor alt det andre slår op i en bog. Men jeg er ikke god til paratviden. I dag prøver jeg ikke længere at mumle et eller andet utydeligt svar på paratvidensspørgsmålene men svarer højt og tydeligt: »Det aner jeg ikke, men jeg vil gerne slå det op!« For det er jo en af de kvalifikationer min uddannelse har givet mig, redskaber så jeg kan tilegne mig viden, heldigvis også på et mere kompliceret niveau end ovenstående eksempel. Jeg kan relativt hurtigt sætte mig ind i ukendt stof, forstå og videreformidle det. Mit fag – altså dramaturgi – har derudover også givet mig en masse viden der netop kvalificerer mig til arbejdet indenfor teatret.

Da jeg er eneste dramaturg på en landsdelsscene med en meget lille administrativ stab, er arbejdspresset stort. Man skal holde hovedet koldt, navigere mellem mange forskellige jobfelter og have evnen til at prioritere opgaverne. Det passer mig rigtigt godt, jeg kan lide omskifteligheden. Men den ligger langt fra uddannelsens fordybelsesprocesser og grundige arbejde med fagteorier. Der er ingen tvivl om, at teatret ville nyde godt af at bruge ressourcer på mere end én dramaturg. Så kunne man arbejde grundigere på de enkelte produktioner og have mere luft til at opdatere sig – både fagpraktisk og fagteoretisk. Jeg arbejder på en landsdelsscene, og jeg arbejder på de præmisser det nu giver. En landsdelsscene er repertoiremæssigt forpligtiget af teaterloven, og jeg må som dramaturg på en landsdelsscene arbejde indenfor de rammer det giver. I repertoirevalget og i de enkelte opførelser skal man selvfølgelig udfordre disse rammer, men hvis man ikke kan anerkende dem, får man et problem som dramaturg.

På Aalborg Teater kører produktionerne i bølger. 2-4 produktioner har sideløbende prøveforløb, og hver sæson har 4 bølger. I en produktionsbølge vil der ofte være én produktion jeg koncentrerer mig mest om, men det betyder ikke, at jeg helt kan slippe de andre. Og det er ikke altid den produktion, jeg havde forestillet mig, at jeg skulle følge mest, jeg ender med at bruge min tid på. Når premiererne i den ene bølge er afviklet, er der ofte kun et par uger inden næste bølge af læseprøver starter.

Mine arbejdsområder kan for overblikkets skyld deles op i planlægnings- og administrationsfunktioner og produktionsnære funktioner. Det skal understreges, at hverdagen ikke er præget af samme grad af overskuelighed. Her foregår det hele på én gang.

Planlægning og administration	Produktion
<p>Bestille og læse stykker og skrive respons på udvalgte.</p> <p>Læse og respondere på uopfordret indsendte stykker.</p> <p>Se opførelser i Danmark og i udlandet.</p> <p>Deltage i repertoireplanlægning.</p> <p>Deltage i valg af rollebesætning.</p> <p>Være med til at indhente rettigheder.</p> <p>Deltage i planlægningen af sæsonbrochuren.</p> <p>Skrive tekster til sæsonbrochuren.</p> <p>Deltage i arbejdet med vores hjemmeside.</p> <p>Har ansvaret for teatrets manuskriptarkiv og programarkiv.</p> <p>Hjælpe med diverse PR-opgaver.</p> <p>Forefaldende administrativt arbejde.</p>	<p>Møder med instruktør/scenograf.</p> <p>Sparring med dramatikere ved ny dramatik.</p> <p>Research vedr. oversættelser af udenlandsk dramatik og vedr. valg af oversætter.</p> <p>Kontakt og sparring med oversætter.</p> <p>Godkendelse af oversættelse.</p> <p>Manuskriptbearbejdelse.</p> <p>Deltage i skitse- og modelafleveringer.</p> <p>Opsætning og trykning af manuskript.</p> <p>Produktion af skolemateriale.</p> <p>Stå til rådighed for at søge oplysninger, eksperter og andet under prøveprocessen.</p> <p>Deltage i planlægning af produktionsnære PR-fremstød og publikumsarrangementer.</p> <p>Producere og indhente materiale til forestillingsprogram.</p> <p>Deltage i og respondere på udvalgte prøver og gennemspilninger under prøveprocessen.</p> <p>Følge op på produktionen efter premieren hvis nødvendigt.</p>

Mine faktiske arbejdsområder er defineret af flere faktorer: Arbejdspladsens behov, mine præferencer og kvalifikationer, mine kollegaers præferencer og kvalifikationer og tiden der er til rådighed! Derfor er mit faktiske arbejdsområde heller ikke en fast størrelse, men veksellende alt efter hvordan disse faktorer spiller ind. Det er igennem årene rykket en anelse fra planlægningsområdet til produktionsområdet, fra repertoire-dramaturgi til produktionsdramaturgi. Det hænger både sammen med den retning, jeg har udviklet mig i som dramaturg, og at strukturen på min arbejdsplads har ændret sig. Desuden har jeg måttet prioritere arbejdsopgaverne. For jeg opdagede, at jeg mistede glæden ved mit arbejde, fordi der var for meget af det. Jeg var plaget af, at jeg ikke kunne udføre mine opgaver på det niveau, jeg gerne ville, af hele tiden at være bagefter, af ikke at have overskud til at orientere og udvikle mig inden for det fagteoretiske område, af at jeg holdt op med at være kreativ, fordi jeg ikke kunne overkomme det ekstra arbejdspress der er i at prøve noget nyt. Jeg vil tro, det er sådan inden for mange fag når uddannelsens kuvøsetilstand er slut og du pludselig står over for et krævende fuldtidsjob. De første år knoklede jeg af sted med 180 km i timen i alt for mange timer, men det kunne jeg ikke holde til. At få børn hjalp mig til at overbevise mig selv om at det også er OK for en dramaturg med noget, der bare minder om en normal arbejdsuge. Jeg har prioriteret opgaverne og er blevet skarpere i mit arbejde – og en kortere arbejdsuge har givet mere overskud.

Som dramaturg på et institutionsteater ser jeg kommunikationen i den kreative proces

som mit kerneområde. Jeg skal forstå og diskutere instruktørens intentioner, og min kommunikation indenfor produktionens rammer og rundt omkring produktionen skal funderes i instruktørens intention. Jeg diskuterer repertoirelinje og teaterledelse med min chef på mange niveauer, evaluerende, udfordrende og opbyggende. Jeg videreformidler indholdet af værker ind i huset og ud til publikum, og jeg giver dramatikere respons på deres værker. Kommunikationsfeltet er særligt centralt fordi hver produktion er unik. Materiale, produktionsform, instruktør, scenograf og holdet af skuespillere ændrer sig for hver produktion, og for hver proces handler det om at finde sin plads og at tilbyde sine kompetencer. Nogle instruktører tager imod dem med kyshånd, andre skal lige opdage, hvad man kan bidrage med, og andre igen må man helt opgive at kommunikere med. Sidstnævnte er dog heldigvis sjældne, og efter min opfattelse bliver der færre og færre af dem. I løbet af de år jeg har arbejdet i feltet, synes jeg ikke »akademikerforskrækkelsen« har været udbredt, og når man arbejder på et teater, hvor der fokuseres på at fortælle klassikerne på nye måder og på at arbejde med nye formudtryk, indgår dramaturgen som en helt naturlig og uundværlig del af både repertoire- og produktionsarbejdet. Der er brug for kommunikativt dygtige og solidt fagteoretisk funderede dramaturger, der kan spille ind med research og teaterhistorisk viden i den kreative proces, og som kan bevare et analytisk blik og videreformidle de oplevelseserfaringer, man gør sig under prøverne. Det må vi der er i felten være med til at gøre opmærksom på. Og vi må lade være med ene mand at udføre 3 mands arbejde! Hvis vi ikke har tid og overskud til at gøre vores arbejde ordentligt, til at holde os opdaterede og til at efteruddanne os, så er vi ikke uundværlige. Så yder vi ikke det, der gør, at f.eks. en instruktør efterspørger en dramaturg i forbindelse med produktionerne.

Jeg ved, hvor vigtigt det er, at jeg holder mig selv opdateret. Nogle gange drømme jeg om lige at tage min uddannelse igen, nu med en viden om, hvilke kvalifikationer jeg skal bruge i netop mit arbejdsliv. Jeg drømmer om at være opdateret om de nye teorier og filosofier, der har betydning for mit felt, at se endnu flere forestillinger i ind- og udland, at nå et spadestik dybere ned i aktuelle problemstillinger i vores samfund, at blive bedre til sprog og at nå at læse meget mere dansk og udenlandsk dramatik – nyt som gammelt! Men arbejdspresset gør, at mange af de drømme ikke realiseres, for det ville betyde, at jeg skulle udføre mit arbejde i søvne. Og selvom jeg er skarp, er selv den lettest tilgængelige viden svær at videreformidle i den tilstand.

Livet er panikken i et brændende teater

Af Louise W. Hassing

Brændstof

»Livet er panikken i et brændende teater«, skriver Jean-Paul Sartre. – Ja, jeg citerer, altså er jeg dramaturg. Jeg leder som dramaturg altid efter brændstoffet hos den dramatiker eller instruktør, som jeg arbejder sammen med. Man kunne også kalde det et smertepunkt. Det er vigtigt at finde ud af, hvad der er på spil. Jeg er ligeglad med det brændstof, som en fælles meningsskare er blevet enig om. Det ender som oftest i livsstilsdramatik. Om det drejer sig om udvikling af ny dansk dramatik eller bearbejdelse af klassikere, så leder jeg efter det personlige brændstof for den kunstner, som jeg samarbejder med. Jeg skriver personlige for ikke at forveksle det med det private. Som oftest ligger dette brændstof udtalt hen mellem kunstneren og mig for ikke at tage kraften fra det og for ikke at pege noget i stykker, som vi begge to ved eksisterer.

Enhver god kunstner starter med sig selv. Det, man personligt ikke kan holde ud, retter man udad. Der ligger ofte aggression eller provokation i det at ville lave kunst. Man vil noget med det, man laver. Det er ikke ligegyldigt. Dermed ikke sagt, at dramaturgen har en terapeutisk funktion. Det er ikke meningen, at dramaturgen skal befri folk fra deres spørgsmål, men derimod lyder opfordringen: Brug dem! Arbejdet med dramatik er ikke terapi rettet mod kunstneren, og jeg ønsker heller ikke et teater, der er terapeutisk over for dets publikum, selvom begreber som katharsis og peripeti ofte optræder i både dramaet og psykoterapien. Jeg håber på og synes også at se en større velvilje hos publikum til at forholde sig til ting, som er svære at forholde sig til. Dramaturgen skal kunne læse og arbejde med en veluddannet intuition. En intuition, der bygger på erfaring og viden, og som benytter sig af det, man har med sig i rygsækken. Hele éns dramaturgiske apparat i form af metode og forskellige dramaturgiske modeller ligger altid bag en intuitiv læsning eller udvikling af manuskripter og forestillinger. Det kræver stor respekt og forståelse for det medie, man arbejder i. Man må som dramaturg selv bekende kulør. Dramaturgen kan og skal ikke forholde sig nøgternt objektiv eller neutral. Man er altid farvet af en subjektiv smagssans, og en af dramaturgens fornemste opgaver er at være i stand til at kunne smage noget. Derfor bliver man ikke dramaturg efter en cand.mag.-eksamen. Det kræver erfaring og nogen tid med dramaturgisk arbejde, før man bliver en veluddannet dramaturg. Det kræver, at man opbygger en smagssans, og at man har et bud på noget. *Historiens engel*:

Historiens engel har ansigtet vendt mod fortiden, skriver Walter Benjamin i 1940 i beskrivelsen af et billede af Klee med titlen: *Angelus Novus*, og jeg citerer: »Hvor en kæde af begivenheder træder frem for os, der ser historiens engel en eneste katastrofe, der uafladeligt dynger ruiner oven i ruiner og slynger dem for dens fødder. Englen ville vel gerne dvæle der, vække de døde og føje det sønderslagne sammen. Men en storm blæser fra Paradiset, den har grebet fat i dens vinger og er så stærk, at englen

ikke længere kan folde dem sammen. Denne storm driver den uophørligt ind i fremtiden, som den vender ryggen til, mens ruindyngen foran den vokser op mod himlen. Det, som vi kalder fremskridtet, er denne storm.

Ustabile situationer vækker altid interesse, fordi de er uafgjorte og ligger i et diffust felt. De er dramatiske. Shakespeares *Hamlet* kredser som intet andet stykke om døden sammenkædet med det at spille en rolle. Shakespeares vigtigste metafor er scenen, og i *Hamlet* er teater og død koblet sammen, hvilket var udgangspunktet for Staffan Valdemar Holms opsætning på Dramaten dette år. Alle med undtagelse af Horatio dør i *Hamlet*, og derfor er dramaet måske bare Horatios skrøne om, hvad der skete. *Hamlet* er både en fortælling og en genfortælling, og heri ligger teatrets forpligtelse som øjeblikkets kunst. Forpligtelsen til at fortælle historien, mens det endnu er for sent, som instruktøren Henrik Sartou udtrykte det. Først når der ikke længere er nogen til at genfortælle historien, er man for alvor død. »Det særlige ved teater«, siger Heiner Müller, »er ikke tilstedeværelsen af en levende skuespiller, men tilstedeværelsen af én der er potentielt døende«. Hvis teatret skal have mulighed for at genfortælle i et forbigående, stormende nu, så må det benytte sig af sin kvalitet som det referentielle, tidsbaserede og forgængelige, som ingen af de andre kunstarter har i samme grad.

Jeg tror ikke på, at kunst skal være didaktisk eller belærende om, hvordan man skal leve sit liv. God kunst gør indsigt til et mysterium, hvorfra ingen vender tilbage, før de er blevet helt og fuldt sig selv. »Jeg elsker teatret, for det er med sikkerhed ikke virkelighed«, citerer jeg Bernard-Marie Koltès for at sige. Kunsten er, hvis man ser med avantgardens briller subversiv. Den er ulydig og samfundsnedbrydende. Kunsten står i opposition til den gældende orden. Kunst er modstand. Kunst er noget, der kræver en modreaktion af modtageren. At kunsten som modreaktion samtidig kan hjælpe samfundet med at fungere ved at italesætte spørgsmålet om, hvordan det er at være menneske, er ironisk nok sikkert sandt og en helt anden historie.

Når man arbejder med teater og dramatik, er man ofte ude efter noget, som er større end mennesket, større end én selv. Noget vi ikke har indflydelse på. Sådan ser samfundslivet jo også ud i sin enkelthed. Vi har et ansvar som mennesker for, hvad der sker i verden, selvom vi alligevel i det store hele som individer ofte ikke har nogen indflydelse på, hvad der sker. Dette er et grundproblem både filosofisk og i teatret, og det påpeges allerede hos tragediedigteren Aischylos. Hvis der fandtes en løsning på problemet, så behøvede man måske ikke længere teater.

Det, der ligger over mennesket, er det tragiske spørgsmål, og heri ligger tragedien. Da jeg arbejdede sammen med instruktør Emil Hansen på hans to Amerika-forestillinger: Eugene O'Neills *Desire under the elms* på Bådteatret i 2004 og Tennessee Williams' *A Streetcar named desire* på Det Kongelige Teater i 2006, undersøgte vi netop den amerikanske tragedie eller mangel på samme. Det hævdes, at den amerikanske tragedie måske endnu ikke er skrevet – end ikke af O'Neill. Vores indgang til de amerikanske dramaer blev undersøgelsen af et Amerika, og dermed et vestligt samfund, uden tragik. Et Vesten, som misbilliger frygten og vil befri verden for den. For at udtænke den dramaturgiske retning og koncept for forestil-

lingerne måtte vi stille os spørgsmålet: Hvad er tragedie? Ifølge Aristoteles skal en tragedie være alvorlig, fuldkommen og besidde en vis storhed, og formålet med tragedien er at opnå en renselse gennem de to følelser: medlidenhed og frygt. Uden ærefrygt kan tragedien derfor ikke have sin store virkning. Betyder det, at den amerikanske tragedie endnu ikke er skrevet, fordi man tror, at der ikke findes nogen uløselige spørgsmål, og der derfor ikke kan stilles et tragisk spørgsmål? Giver der ikke noget tragisk svar, fordi man tror, man kun straffes for egen uvidenhed eller utilstrækkelighed? Og giver det billedet af et samfund, der ikke har nogen fornemmelse for det tragiske, netop fordi vores amerikanske tragedier mangler den tragiske erkendelse af den kendsgerning, at mennesket er bevidst om at have mistet sin egen storhed? Grækerne havde to ord for det: overmod (hybris) og skæbne (moira). Gennem dem sættes menneskets størrelse i relief til gudernes.

Først når et folk har tilegnet sig indsigt i det tragiske, kan det kalde sig civiliseret, lød forskriften fra antikken. I Anders Paulins og Joachim Hamous *Mefisto* (frit efter Klaus Manns roman af samme navn), som vi skabte på Det Kongelige Teater i 2004, klippede vi blandt meget andet Goethes *Faust* ind i forestillingen. *Faust* synes allerede at ligge som underliggende struktur for Klaus Manns roman og omhandler det sekulariserede menneske, som uden Gud, dvs. noget større end dets eget ego, tvinges til at gå mere og mere til grunde. Paulin og Hamou sammenlignede med deres forestilling vor tid med Tyskland i 30'erne, hvor mangel på selvværd rådede, og middelmådigheden krævede sin ret til ikke at anstrenge sig. Forestillingen handlede om magtens og kunstens pardans og stillede spørgsmålet: hvornår er det ens anstændige pligt som kulturelt menneske at sige fra?

Jeg ser nu, at denne beskrivelse af mit arbejde som dramaturg ender med at blive en form for manifest for dramaet, som jeg ser på det i dag, i dette øjeblik. Jeg kan ikke love, at jeg har samme syn på tingene, når der er gået nogen tid. Retter man blikket mod verden uden for teatrets tykke mure, står vi måske netop nu midt i et paradigmeskift. Verdensøkonomier kolliderer, og verdensordener forandres. Det er her, jeg står lige nu, og det kan ændre sig, som tiden går, og nye verdener sættes i brand. Til slut får jeg lyst til at citere de sidste ord fra Klaus Manns erindringsværk: *Vendepunktet* (1942).

De forandringer, som kommer efter vendepunktet, er måske ikke ret drastiske i den første tid, men de bliver det i tidens løb, stadig mere drastiske, fra måned til måned, fra år til år, på godt eller på ondt. (...) Det Enten-eller, som Kierkegaard forpligter os til på det religiøse plan, konfronterer os nu også i den politiske og sociale sfære. Vi har nået det punkt, hvorfra der kun er et skridt muligt – enten til alment fordærv eller til almen redning. Enhver af os har medansvar for valget. Der findes ingen neutralitet i Enten-eller's tegn! (...) Hvis vor generation står sin prøve, vil vi alligevel ikke foreløbig få et paradys på jorden. Men i så fald får den historiske proces lov til at fortsætte, med nye kriser, nye vendepunkter... Den vil gå videre, og det er allerede meget. Kampen, uvisheden, angsten, fejltagelsen, alt vil blive fortsat. Vi vil ikke falde til ro. Ro findes ikke, før ved afslutningen. Og så? Også ved afslutningen står der et spørgsmålstejn.

En dramaturgs frie fald ud i forsøget på at beskrive, hvad hun egentlig laver

Af Mette Wolf Iversen

En dramaturgs faktiske arbejdsfelt

Det er udfordrende at skulle indkredse mine faktiske arbejdsfelter på Betty Nansen Teatret, fordi det mest faktiske er Betty Nansen Teatret og min titel som udviklingschef. Alt, hvad det indebærer, er på mange måder uhåndgribeligt, fordi det afhænger af projektet, processen, forestillingen, instruktøren, teksten, holdet, visionen og ideen. Det er ikke for at tale uden om, selv om det kunne give det indtryk, for det mest faktiske af mine arbejdsfelter er rent faktisk at tale ind til benet, holde fast og komme med håndfaste løsninger, når vi bevæger os ind i dét at skabe, realisere og fuldbyrde.

Som udviklingschef har jeg fingrene nede i de tiltag, der udvikler og processuerer teatrets indholdsmæssige fundament. Fra visionsplanet til selve realiseringen. Fra spørgsmålet om *hvad-vil-vi?* til bevægelsen *hvordan-gør-vi-det-med-hvem-og-hvordan?* til svaret på, om *vi-lykkes-og-for-hvem-og-hvis-ikke-så-hvorfor-og-hvad-ellers!* Det har således at gøre med alt fra visionsstrategier, repertoireplanlægning og ideudvikling, over facilitering, konkretisering og igangsætning til produktionsdramaturgi, forestillingsanalyse og -løsninger. Og jeg har derfor at gøre med alt fra teaterdirektører, dramatikere, komponister, instruktører og scenografer til regissører, skuespillere, lys- og lyddesignere og sidst men ikke mindst publikum. Og det giver *faktisk* mening.

Det starter med

Det starter med andre ord ved ideerne, både dem malet med brede profilerende penselstrøg og dem, der udmønter sig i konkrete forestillinger. Det handler om at læse en hulens masse manuskripter (når man har tid!), se et hav af forestillinger (når man kan nå det!) og være åben overfor alt det, man synes kunne være interessant (når man ikke er forpuppet i en produktion, der er jo hver eneste gang synes mere interessant end nogensinde før!). Og det handler måske først og fremmest om at kunne gribe mine teaterdirektørers ideer. Absorbere og ekstrahere, hvad de synes er interessant, hvad der rører sig, og hvad der gør dem nysgerrige, så jeg kan agere fødselshjælper og komme med forslag til, hvilke tekster, klassiske såvel som nyskrevne, der kan omsætte nysgerrigheden. Og findes de skrevne tekster ikke, skal jeg kunne gå ind i en proces, hvor vi sammen gør ide til forestilling. I den proces arbejder jeg tæt sammen med instruktør eller dramatiker og også nogle gange scenografen.

Dernæst handler det om at skabe kunstneriske konstellationer og holde møder, komme med castingideer og holde møder, lægge planer og holde møder. Hvis vi har at gøre med en klassisk tekst, skal der måske bearbejdes, hvilket nogen gange sker i tæt samarbejde med instruktøren eller oversætterten, andre gange på egen hånd. Er det en nyskreven tekst, men dog opført tidligere, drejer det sig primært om at skære til og fra, stille opklarende spørgsmål og være med til at finde svarene. Når det derimod er en nyskreven udenlandsk tekst, arbejder

jeg med oversætteren, læser igennem, kommenterer og kommer med forslag til, hvordan vi for eksempel kan transponere teksten fra en amerikansk kontekst til en dansk. Og er der slet ingen tekst men kun en guddommelig ide eller et nødvendigt tema, som vi gerne vil undersøge, så er jeg med til at planlægge researchen, bearbejde researchmaterialet eller sende det videre til en dramatiker.

Prøver med slip-tid

Og så kommer første læseprøve. Dagen, hvor hele holdet samles, hvor instruktøren og scenografen fortæller om visionen, om den retning de vil gå, om det rum de vil sætte. Og man hører ordene få liv, holde vand eller løbe løbsk i skuespillernes munde. Det er et stort og forunderligt højtideligt øjeblik. Nogle gange bliver jeg hængende de første par uger i prøveforløbet og retter teksten til, andre gange ser jeg det først igen efter 3-4 uger. Men altid er der et slip. En periode, hvor jeg er på afstand og kun møder produktionen til produktionsmøderne eller gennem samtaler med instruktøren, dramatikeren og scenografen. Typisk bruger jeg den slip-tid på kommende produktioner, til at få forfattet undervisningsmateriale og forestillingsprogrammer, til at få arrangeret fotografering af gennemspilninger, lavet aftaler med trykkerier, skribenter, grafiker osv. Efter nogen tid ser jeg så en gennemspilning, og som regel flere, tager noter, giver dem videre til instruktøren, diskuterer med ham/hende, med teaterdirektøren, med dramatikeren, med scenografen og så videre.

Masochisme som metode

Hvis det kan siges at være en metode, så er min metode en blanding af på den ene side at have mit analyseapparat skarpslebent og samtidig være helt og aldeles uvidende, tenderende det, man på godt gammeldags jysk kalder fatsvag. Dét bevæger sig i feltet mellem at turde stille alle de dumme hvorfor-spørgsmål, fordi man tror, det kvalificerer forestillingen, men også at kunne give nogle kvalificerede svar på de »dumme« spørgsmål, man tror publikum vil stille. Hvorfor keder jeg mig altid i denne scene? Hvorfor går han ud af den dør? Hvorfor griner jeg ikke, når det skulle være sjovt, eller hvorfor græder jeg ikke, når det skulle være sørgeligt? Metoden – eller måske snarere kunsten – består i at kunne formulere den slags spørgsmål med respekt for processen, spillerne og resten af holdet – men også med respekt for egen intuition, og at kunne bringe spørgsmålene til konkrete sceniske eller tekstlige løsninger. Samme metode-parametre gælder også for de andre faser af mit arbejde. Det forudsætter en vis masochistisk lyst til at sætte røven i klaskehøjde og dermed også en stærk og ukuelig tro på, at man har andet end masochismen at have det i. For det er klart, man bliver ikke altid den mest populære og elskede af at bore fingeren ned dér, hvor forestillingen har ondt, heller ikke selv om man forsøger både at diagnosticere og behandle.

Dramaturgen i dag og fremover

Når spørgsmålet er hvilke krav dramaturgerne vil opleve i det 21. århundrede, så er det for mig afgørende, at dramaturger ikke hænger fast i et forstummet, elitært kunst- og teatersyn, men at vi har modet til at bevæge os ind i genrer, tematikker og udviklingsformer, der bryder

grænser. Men det mener jeg nu er et vilkår for enhver dramaturg i et hvert århundrede! Lige såvel er det afgørende, at dramaturgen konstant udfordrer sin akademiske bedrevenhed og stiller sin uvidenhed til skue for derved at gøre sig selv til en aktiv og kompetent medspiller i udviklingen og realiseringen af teaterkunst. Instruktørerne eller dramatikerne gør det nemlig ikke for os! Hvordan skal de også kunne det, så længe vi ikke bliver tvangsparreret med dem i vores uddannelsesforløb? Alt for mange specielt instruktører – og især dem, der er uddannet i Danmark – er usikre på, hvad de skal bruge os til, når vi bevæger os udover tekstplanet, og det skal vi hjælpe dem med. Det gør vi først og fremmest ved at bevise, at vi vores faglige kompetencer går hånd i hånd med en stor respekt for den kunstneriske skabelse; at vi er – og insisterer på at være – en del af den kunstneriske proces.

Uprioriterede punkter til inspiration

Af Christine Fentz

Som dramaturg arbejder jeg med koreografer, og med instruktører – primært indenfor fysisk visuelt teater og interaktivt eller steds-specifikt arbejde. Jeg er uddannet fra Aarhus Universitet og er desuden medlem af Foreningen af Danske Sceneinstruktører. Ud over mine egne iscenesættelser i Secret Hotels regi, beskæftiger jeg mig også med dokumentarfilm, kuratering, musik, og practice based research, samt med rejser til Sibirien (både for egen research, og snart også som rejseseleder). Som medstifter af og ordførende for Uafhængige Scenekunstnere siden stiftelsen i '05 har jeg arbejdet for at synliggøre det frie felts vigtighed – synliggøre arbejdsbetingelserne for dette professionelle område, der i evig fluksus befinder sig parallelt til og mellem institutionerne. Det er ofte her at de mest risikovillige arbejdsmuligheder opstår eller efterstræbes og det frie felt bør derfor betragtes som (en stor del af) »Udviklingsafdelingen« indenfor den kæmpe entitet vi kunne kalde »Virksomheden Scenekunst i Danmark«.

Jeg opererer med »scenekunstabegreb«, frem for »teaterbegreb«. Dramaturger bliver i stigende grad benyttet i dansens verden, og i mine øjne giver det ikke nogen mening at fastholde en adskillelse eller definitionsforskel mellem teater og dans (med mindre vi netop kigger på forskellene, eller af diverse årsager er tvunget til at differentiere). Begge udtrykscategorier rummer optrædende og et publikum, og ser man bort fra den mest konsekvent abstrakte dans, ser jeg dansen som et af de steder, hvor scenekunstens fremtidige udtryksmuligheder for alvor bliver udforsket i disse år.

Mit primære dramaturgarbejde udspiller sig på produktioner, der (hovedsageligt) er støttet af Scenekunststudvalget, og som bliver til i prøvelokaler og andre, mere besynderlige lokaliteter, primært i København og Århus. Parallelt hertil giver mit arbejde med practice based research – forskning i den kunstneriske proces – mig stor inspiration til det tilbagevendende arbejde med de konkrete scenekunstproduktioner, hvor refleksionsprocessen er en anden. Et passende udtryk for mit arbejde på produktioner kunne være »procesdramaturg«³ – en

dramaturgfunktion, der deltager fra de første konceptudviklinger og med høj frekvens er til stede i prøvearbejdet helt frem til premieren. En funktion, der med held bruges til værker, der arbejdes frem på gulvet (en proces, som i flere årtier bl.a. er blevet kaldt »devising«; et begreb som lige er blevet moderne i Danmark!). Procesdramaturgens parløb med iscenesætter og andre personer kunne jeg beskrive mere detaljeret... men det må blive til en anden tekst i fremtiden. I stedet får I her forskellige noter, tanker og citater, hovedsageligt fra de workshops, fremlæggelser og debatter, der foregik under konferencen »European Dramaturgy of the 21st Century« i september '07 arrangeret af Hessische Theaterakademie, Frankfurt am Main. Alle citater, der ikke nævnes i kildeoversigten, er udtalelser, der stammer fra denne konference.

Hvem er dramaturgen? Vi starter desværre med en negation

Dramaturgen må aldrig blot blive brugt som blikkenslager – som en, der skal reparere et værk, der ikke hænger sammen. Og i forlængelse heraf er Dramaturgen som sådan heller ikke en uantastelig person eller Funktion i sig selv – det vigtige er, at de skabende kunstnere fra første dag gøres bevidste om, at dramaturgien i det de laver er deres ansvar. Men jo mere kompleks en tilblivelsesproces er, jo mere oplagt er det selvfølgelig at have en person med i arbejdet, der varetager både det at højne bevidstheden om dramaturgien og om selve arbejdsprocessen. Som det siges så præcist på svensk: En, der er med-vidende, »metvetande« [bevidst].

Dernæst kan man spørge: Er dramaturgen en problemløser, der får processen til at glide glat, eller en, der bevidst er opmærksom på sprækkerne og som skærper diskussionerne? I Frankfurt blev følgende termer også foreslået for funktionen: expectator, inciter, parasite, embedded viewer, witness, reflector...

Jeg mener at (proces-) dramaturgen

- ser tendenser
- skaber sprog for hvad der sker og opstår
- udvikler strategier
- bevidstgør om valg og deres konsekvenser
- hjælper med navigationen gennem skabelsesprocessen
- *plads til flere vigtige punkter, noter selv...*

I forlængelse heraf siger to koreografer/instruktører jeg har arbejdet med, følgende:

Arbejdet med en dramaturg kan være med til at bevidstgøre både mine tematiske interesser og metoder. Siden vores samarbejde tænker jeg nogle dramaturgiske linier ind fra begyndelsen. Det har lært mig at strukturere mine idéer klarere og givet med en mere metodisk tilgang til den måde jeg faciliterer mine prøver. For mig kan en dramaturg følgende: Indkredse idéer og strukturere fokus. Sætte tema og form i en bredere kontekst, hjælpe med at formidle indholdet (både til de medvirkende og

publikum) skabe sammenhæng mellem idé og arbejdsmetode og selvfølgelig fungere som sparringspartner gennem prøveforløbet. Adelaide Bentzon

Mit svar er temmelig kort; dramaturgen hjælper mig til at se ting, jeg ikke selv ser - hjælper mig til at forstå det jeg laver, give det nogle logikker, og nogle systemer at navigere udfra. Tali Razga

Dramaturgen som medskabende

Det er på tide at gøre op med den romantiske myte om den inspirerede kunstner. En kunstner er ikke konstant i skabende inspireret flow, men har brug for afbrydelser i arbejdet – som modvægt til den konstante acceleration som også den kunstneriske arbejdsproces undergår i vor tid. Profittænkningens mekanismer sniger sig også ind i kunstens processer... (Rent neurologisk har vi faktisk brug for afbrydelser og time laps for ikke at komme for tæt på epileptiske mini-anfald). Dramaturgen understøtter og stimulerer inspirationen, bl.a. gennem forskellige typer af afbrydelser. Dramaturgens input kan derfor regnes som kunstneriske elementer i arbejdet. (Kreditering etc. er op til det enkelte arbejdsforhold).

Fremtidens jobbeskrivelse

Dramaturgen er ikke kun generalisten, der giver til, strukturerer, analyserer og responderer på den givne arbejdsproces. Dramaturgen vil i fremtiden i højere og højere grad også være manager, fundraiser, producer – en, der netværker, men hele tiden med kunstneren i centrum. Og som forhåbentligt vil kunne skaffe arbejdsro til processen, på trods af det paradoks at fundraising mest handler om at beskrive et endnu ukendt produkt. En vigtig balance for dramaturgen er at bevare sit særpræg eller udgangspunkt, og samtidigt være åben, uhyre åben.

Den fortsatte udvikling af tilskueren

Jeg synes at tilskuerens/deltagerens dramaturgi i dag er det mest spændende felt. Tidligere kaldte vi ofte dramaturgen for an Outside Eye – nu er det på sin plads at kalde vedkommende for an Outside Body, idet dramaturgien i dag opererer endnu mere med det felt, som modtagerens hele sansesystem udgør. Præcis det område som jeg selv arbejder inden for som iscenesætter.

- Hvordan udvikler man tilskueren til at blive mere et vidne end en tilskuer?
- Hvilke afsender-positioner kan etableres – og hvordan – og hvordan kan de forandres undervejs?
- Hvilke positioner – for afsender, og for deltageren/modtageren – fungerer til hvilke typer indhold & koncepter?
- Hvordan finde balancen mellem dekonstruerede/fragmenterede universer/forløb og deltagerens naturlige evne & lyst til egne (re)konstruktioner?

Institutionernes fremtid eller mangel på samme

De spændende ting og egentlige nybrud sker inden for dans og performance. Hvorfor? Det handler om strukturer – hovedsageligt for hvordan der arbejdes. Gerard Mortier, tidligere leder af Opera National du Paris, og nu i en toppost i New York, siger: »Problemet [bag de få tilskuere i teatret] er, at den kulturelle produktion og kunst stadig bygger på idéer fra det 19. århundrede. Kunstproduktionen foregår fortsat i institutioner fra det *nittende* århundrede – måske var det på tide her i begyndelsen af det *enogtyvende* århundrede at tænke i nye institutioner og rammer og lade de gamle institutioner gå under...?»

Vi skal ikke vente på etableringen af nye strukturer, men derimod åbne institutionerne. Men det er en fejl at tro at radikal, uafhængig og ikke-hierarkisk kunst kan skabes indenfor institutionerne, som de fungerer nu. Medmindre at ens eget arbejdsystem bringes med og kan gennemføres – som fx Rimini Protokoll gør det. Heiner Goebbels sagde sågar: »Institutions are absolutely unable to create something that we haven't seen before. And art is about doing or making something that hasn't been before.« Selvom jeg ikke nødvendigvis vil acceptere hans definition her, af hvad kunst går ud på, har Goebbels fat i en vigtig pointe omkring arbejdsstrukturer og deres konsekvenser for de kunstneriske resultater...

Forskellene mellem naturalisme og surrealisme eksisterer stadigvæk, men på andre parametre. Jean Jourdhueil:

Tidligere havde vi *vejkryds*, hvor følgende skete: Sammenstød, chok, ulykker, møder (- død, forelskelse, etc.). Man stoppede op og relaterede sig til at være blevet påvirket. Nu om dage har vi *rundkørsler*, og her bevæger vi os som kinesiske cyklistere, store fugleflokke eller fiskestimer – efter helt andre mønstre. Alt bliver cirkuleret og fungerer i et stort flow – men der er ikke længere nogle frontale sammenstød som virkelig ændrer elementerne...

Om overfladiskhed og om kontrastfulde verdner, der bør påvirke hinanden mere, bemærker Marianne van Kerkhoven:

As for the relation between science and arts: It takes different approaches; the spheres must be connected with bridges. We do not need people who settle on this bridge, but people who run back and forth on this bridge; the dramaturge needs a bicycle!

Hun mener, at der aldrig har været så mange universitetsuddannede folk, og aldrig en så simplificeret og overfladisk underholdning og stemme i det offentlige rum... »Vi bør grundigt undersøge vore egne praksisser for at se om disse sociale tendenser influerer vores arbejde!«

Litteratur

Behrndt, Synne K.: »Koreografen og dramaturgen«, in: *Terpsichore*, 2002
European Dramaturgy in the 21st Century, konference afholdt i Frankfurt, oktober 2007, af

Hessische Theaterakademie, Frankfurt am Main.

Fentz, Christine: *A picturesque Wandering after the Closing of Close Encounters*, i antologien *Close Encounters* fra Danshögskolan i Stockholm, udgivet i forlængelse af konference af samme navn, april 2007.

Fentz, Christine: »Dramaturgen som den loyale kritiker«, in: *Terpsichore*, 2002 *Practice Based Research in the Performing Arts*, 3-årig studiekreds under Nordic Summer University (2006-2009); antologi er under forberedelse med udgivelse næste år.

Turner, C & Behrndt S.K.: *Dramaturgy and performance* Palgrave 2008.

Monolog

Af Nicole M. Langkilde

Medvirkende: kvinde 32-37 år

Jeg var i årene 2002-2008 ansat på to forskellige teatre. De første år som dramaturg på Kaleidoskop og det sidste lille år som dramachef på Camp X. Udgangspunkterne og arbejdsprocesserne på de to teatre var vidt forskellige. Et godt sted at begynde er at se på de to teatres »elevatorlinie«. En elevatorlinie er den lille beskrivelse på højst én linie, som skal forklare den uvidende, hvilket slags teater man er. Det skal være kort og effektivt og kunne klares på en tur fra stuen til 3.sal i en elevator. I min tid på de to teatre var linierne følgende:

Kaleidoskop var »Danmarks visuelle og musikalske teater med 2 scener«

Camp X var »internationalt samtidsteater«

Lad mig fortælle baggrundene for disse elevatorlinier, da jeg har været med til at sætte ord på dem begge. De repræsenterer to forskellige måder at tænke teaterkunst på. De er den toneart, der gennemstrømmer den kreative proces, der foregår på de to teatre. Konklusion? Konklusioner er der ingen af. Sådan er det ikke at skabe teaterkunst.

Camp X havde, før det overhovedet fik et navn, en mission. Missionen var klart formuleret af Mette Hvid Davidsen. Her kommer største forskel på Camp X og andre danske teatre: missionen blev udformet før kunsten blev skabt – ikke omvendt. Provo-statement i en teaterverden: Ifølge ledelsesstrategier følger struktur strategi – ikke omvendt.

Mit statement er hugget fra flere ledeshåndbøger - (de der hurtige, hvor man får stoffet serveret i lettilgængelige doser, fx Ledelse af Søren Brandt og Steen Hildebrandt, Børsens Forlag)

Vi brugte meget tid i Camp X's første leveår på at finde frem til »internationalt samtids-teater«. Camp X ønskede at være teater i øjenhøjde med samtiden. Camp X var inspireret af samtidskunsten. For samtidskunsten gælder det, at det ikke nytter at prøve at forstå den med begreber som Monet eller Chagall (*Manual* af Lisbeth Bonde og Mette Sandbye). Camp X ville åbne teatterummet for andre (og gerne alle de nye) kunstformer og inddrage publikum. *Hold da op! Det slår mig pludselig, at teaterkunsten har rykket sig en hulens masse på kun halvandet år. Kære Læser, der breder sig i disse minutter et lykkeligt øre-til-øre smil, for jøv! dansk teater er lige nu inde i en rigtig rigtig funky og spendende udvikling.* Dengang tænkte mange

af os teaterkunst på en rimelig traditionel måde. Det var det, Camp X ville gøre op med. Og det første vi gjorde var at italesætte inspirationen - for første gang i dansk teaterhistorie (*min påstand*).

Udover samtidskunsten var Camp X, som de fleste andre teatre, inspireret af det berlinke teaterliv. *Hvorfor er der egentlig aldrig nogen, der siger det højt?* Ordet samtidsteater fandtes ikke, før vi introducerede det. En del andre udtryk var oppe at vende. I (alt for) lang tid hang vi f.eks. fast i »samtidens teater«. Efterfølgende fik ordet »samtidsteater« på magisk vis stor indflydelse på det meste danske teater.

Campens undertitel var således funderet i et research- og analysearbejde og initieret af en stor lyst til og ambition om at tilføre Danmark lige netop den slags teater. Med fokus på at kunsten skulle være i højsædet. Derfor skulle en kunstner hvert andet år sætte den kunstneriske kurs. Mette Hvid Davidsen valgte kurator og der blev udformet en Dagsorden, som sammen med missionen blev retningsgivende for, hvad teatret skulle foretage sig. Det var indenfor disse rammer kunsten skulle skabes. I håb og forventning om, at kurators overlægger og vision ville løfte teaterkunsten op i nye dimensioner.

Pauseprojektion

China's very existence creates a problem for Western accounts of world history. The Bible didn't say anything about China. Hegel saw world history starting with primitive China and ending in a crescendo of perfection with German civilization. Fukuyama's »end of history« thesis simply replaces Germany with America. But suddenly the West has discovered that in the East there is this China: a large empire, with a long history and glorious past. A whole new world has emerged. (Gan Yang, »The Grand Three Traditions in The New Era: The Integration of the Three Traditions and the Re-emergence of Chinese Civilization.)

Til alle arbejdende dramaturger, der har en vis indflydelse: Læs »What does China Think?« af Mark Leonard og lav så den Shanghai forestilling, der slår benene væk under os. Husk! Instruktør og tekstmenneske skal være af særlig høj sanselig karat.

Da jeg kom til Kaleidoskop i 2002 var der ingen »samling« på de mange små gæstespil. Den kunstneriske ledelse blandede sig stort set ikke i de forskellige forestillinger. Man lagde hus og teknisk personale til og koncentrerede energien om den periode, man selv havde scenen. Med den første fastansatte dramaturg blev der indført et aktiv som de mange gæstespil kunne benytte sig af. Det fik stor betydning. Kaleidoskop voksede fra at være et gæstespilssted til at være en af de mest betydningsfulde »åbne« scener. Hvordan skete det? Først og fremmest lagde vi en politik for, hvilke forestillinger Kaleidoskop skulle lægge hus til. For det andet begyndte vi et aktivt arbejde i de allerførste indledende faser. Vi vendte så at sige skuden og gjorde Kaleidoskop opsøgende frem for altfavnende. Vi opsøgte de spændende gryende kunstnere, havde dem inde til samtaler, hørte om deres drømme- og skrivebordskuffeprojekter. Pustede til de gløder, vi fandt interessante og støttede op i alt omkring ansøgningsproceduren til (dengang) Teaterrådet. The rest is History. Kaleidoskop foldede sig på smukkeste

vis ud, og alle teatrets ressourcer have én fælles mission, som kom af dybfølt kærlighed til mørke slidte teatersale og det, der udspiller sig der før, under og efter en premiere.

Kaleidoskops elevatorlinie opstod således: Ud af en kommunikationsstrategi!

Ud af en sæson på 9-10 forestillinger kunne man (dengang) betegne 1 eller 2 af forestillingerne som visuelle og musikalske. Dette skyldtes på ingen måde slækkede ambitioner, blot det faktum at Kaleidoskop var og er afhængig af ovennævnte Scenekunstudvalgs-støttede forestillinger. Fakta var, at de visuelle og musikalske forestillinger primært var Martin Tulinus' egne eller de forestillinger, hvor han havde haft en finger med i spillet. Men linien trak et spor fra K til Havfruen. Senere blev profilen udvidet til også at gælde teatrets samlede visuelle identitet (*En god politisk strategi, men ikke det lykkeligste valg for dem, der gæstespiller, indrømmet*).

Kort opsummering: hvor Camp X italesatte sin mission før kunsten blev skabt, formulerede Kaleidoskop sin mission på baggrund af et par succeser. Hvor Camp X havde en akademisk tilgang til det at skabe kunst, havde Kaleidoskop en intuitiv. Jeg vil næsten gå så vidt som at sige, det er Volksbühne overfor Sophie Calle. Jeg håber på en gylden kurs, hvor der navigeres i begge farvande.

Jag är dramaturg. Vet du inte vad det är för något? Var inte ledsen för det gör ingen annan heller! »Textarkitekt« brukar jag säga men det är inte hela sanningen. »Teaterpräst«? Usch, det låter inte så roligt! Nej fy fan, skjut mig! »Dramatör?« säger en del som hört fel. Ja, det är inte så dumt: amateur betyder ju älskare på franska! Dramatör skulle då betyda någon som älskar drama, teatertexten. Det är inte en så dum beskrivning. Jag är intresserad av vad som faktisk sägs, inte hur man *ser ut* när man säger det. Där har en del skådespelare något att lära! He he. »Ingen nämnd, ingen glömd« som regissörerna brukar att säga när de inte vill tacka en för att man räddat hela skiten från totalt flopp. Femton år. Är det verkligen så länge? Jag måste skaffa mig ett liv. *Det Osynliga* af Jacob Hirdvall, opført på Teater Tribunalen 2007

Dramaturgdrømme

Af Trine Holm Thomsen

Jeg er så privilegeret at have været den eneste fastansatte dramaturg på Aarhus Teater (AaT) de sidste fire år. For mig er det ensbetydende med hver morgen at vågne forventningsfuld op til en afvekslende og udfordrende dag. En dag, hvor man møder og arbejder med mange mennesker med vidt forskellige faglige baggrunde. Et institutionsteater som AaT huser således ansatte fra adskillige fagområder – det er som et mikrosamfund i sig selv. Dét, alene, er charmerende og berigende. Mit konkrete samarbejde er naturligvis overvejende i relation til teaterchefen, Pr-marketingsafdelingen og det kunstneriske personale bestående af instruktører, scenografer, dramatikere og oversættere, som oftest kommer udefra. Mødet med disse er ligeledes farverigt, fordi opgaverne aldrig er ens, men også fordi forventningerne til dramaturgen er forskellige, og de temperamenter, man mødes med, lige så uforudsigelige.

Glæden ved jobbet er stor, MEGET stor, men side om side med denne lever der også en følelse i mig af utilstrækkelighed, en dårlig samvittighed over ikke at bruge tid nok på alle opgaver og dermed ikke altid at kunne gøre mit bedste. Og det frustrerende er, at det ikke bare er en følelse, som hersker i en måske småparanoid og/eller perfektionistisk dramaturg – det ER vilkårene. Uden i øvrigt at ville tale på mine kollegers vegne, tror jeg godt, jeg kan påstå, at det er virkeligheden for mange dramaturger, ikke mindst for landsdelsscenernes dramaturger. Arbejdsopgaverne er så omfattende og så væsentlige, at man som ene dramaturg umuligt kan yde dem alle fyldestgørende retfærdighed. Det er derfor nødvendigt at foretage en skarp prioritering, hvordan denne så end gøres. At jeg her fremhæver dette dilemma er ikke tænkt som en medlidenhedsappel fra et stakkels dramaturgoffer, for som sagt, så er jeg ganske lykkelig over mit arbejde. Det er snarere ment som en skepsis over for den tradition de fleste danske dramaturger arbejder indenfor, og som jeg mener, man burde tage op til revision. Med undtagelse af Det Kongelige Teater har der nemlig ikke været tradition for at have flere fuldtidsdramaturger ansat ved teatrene herhjemme. Når det er sagt, skal det pointeres, at AaT netop har prioriteret ansættelsen af endnu en fuldtidsdramaturg – et samarbejde, jeg forventer mig meget af. Men det må generelt være på tide at revurdere dramaturgens rolle, jeg mener tilmed at behovet for at knytte flere dramaturger til teatrene er yderligere stort i dag, hvilket jeg skal vende tilbage til.

Med henvisning til Janicke Branth's indledende artikel, vil jeg komme let omkring en fremstilling af mine arbejdsområder – både de som teatret forventer af mig, og de, som jeg selv har intention om - og forsøger - at dække. De ser nemlig ud som Janicke Branth på systematisk vis har skitseret. Det er mange opgaver. Og lad mig skynde mig at sige, at de alle forekommer mig meningsfulde og interessante både de dramaturgiske såvel som de mere administrative opgaver. Jeg er kort sagt positivt udfordret af alle dimensioner af min funktion som dramaturg.

Men hvordan prioritere? Det siger sig selv: Intet teater uden et repertoire. Fra repertoiret udgår alt arbejde på teatret. Derfor har dette også første prioritet hos mig. Jeg skal først og

fremmest researche, læse, komme med forslag til repertoire og fra min position sikre at dette kommer på plads. Funktionen som repertoire-dramaturg KAN ikke sorteres fra.

Sideløbende med repertoireplanlægningen af en efterfølgende sæson kører så den indeværende sæsons produktioner, der skal udvikles og følges. Med 12-15 årlige produktioner kan én dramaturg ikke være grundigt involveret i dem alle. Derfor udvælger teaterchefen og jeg på forhånd nogle, som kræver særlig grad af udvikling og engagement. I forhold til andre produktioner må min indsats begrænses til at følge et forløb fra idé til realisering med overværelse af enkelte gennemspilninger og en efterfølgende samtale med instruktøren. Sådan har jeg vurderet min prioritering er bedst.

Det ville dog være mere frugtbart, hvis tiden til produktionerne ikke var så begrænset. Man er nødt til at have tid, hvis man vil udfylde rollen som produktionsdramaturg optimalt. Ikke alene er det omfattende at følge (ofte) lange gennemspilninger og bagefter have dialog med instruktøren, men det er også nødvendigt med flere indledende møder med denne for at sparre og komme på bølgelængde i forhold til forestillingens præmisser. Det tager på samme måde tid at opbygge den fortrolighed og gensidige forståelse af hinandens synspunkter og arbejdsformer, som er helt afgørende for, at man efter en gennemspilning kan give brugbare noter. Det er en sårbar, men for mig at se også vigtig opgave.

Vigtig fordi et optimalt samarbejde mellem dramaturg og instruktør giver gode forudsætninger for en forløsning af tankerne med forestillingen. Men også vigtig i et større perspektiv, fordi dramaturgen ideelt set er en slags bindeled mellem teaterchefen og dramaturgiatet og intentionen med stykket, instruktøren, scenografen og castet. Naturligvis skal instruktørens kunstneriske frihed ikke begrænses, men ofte hilser denne også et blik udefra velkomment. Det er samtidigt af betydning, at dette blik kommer fra en person, der har været med til at søsætte projektet. Planlægningen af repertoire er ikke blot gjort med valget af en lang række gode stykker, rollebesætning osv., men også med en begrundelse og betingelser for disse valg. Således hænger repertoire- og produktionsdramaturgens opgaver uadskilleligt sammen.

Nogle forestillinger eller tekster udvikles også helt fra bunden af, som når en dramaturg får til opgave at skrive et nyt stykke på baggrund af et givent emne. Dette har eksempelvis været tilfældet flere gange for AaTs nuværende husdramaturg Christian Lollike, som til indeværende sæson skriver prostitutionsmusicalen *Kød-karrusellen*, der baserer sig på grundig research. Ligesom hans stykke *Service Selvmord*, hvor jeg som dramaturg satte meget tid af til at sætte mig ind i emnet – begravede mig i selvmordslitteratur. Det er jo fantastisk at få lov til på den måde at være en mere direkte og aktiv medskabere af en tekst og en forestilling og meget udviklende - også for dramaturgen. Og det er nødvendigt for udviklingen af dansk dramatik, at der afsættes resurser til et sådant samarbejde. Men det kræver mange arbejdstimer og igen en kraftig nedprioritering af de øvrige opgaver.

Naturligvis har det alle dage været afgørende at sørge for, at teatret udviklede sig i takt med tiden. Men med globaliseringen og informationssamfundets hektiske gang, tror jeg, det er yderligere væsentligt at fokusere på udvikling af tekster, forestillinger og dramaturgier og derfor, med et lidet kønt moderne managementord, som dramaturg at være *omstillingsparat*. Det kan man kun være, hvis der er overskud - flere kræfter i spil. Skal teatret ikke sakke

bagud, må vi have velfunderede dramaturgbårne dramaturgiater, som er beredte til at handle hurtigere i forhold til samfundsudviklingen og de emner, der rører sig her og nu. Hvad der var aktuelt, da repertoiret blev planlagt, er måske ikke længere så relevant, og bør have en drejning i en anden retning, når produktionsforløbet sætter ind. Her ville det være fordelagtigt, hvis man i et dramaturgiat med flere dramaturger kunne omstrukturere og fordele opgaver mellem sig, så nogle tog sig af de sædvanlige repertoire- og produktionsopgaver og andre helt kunne hellige sig at researche på aktuelle emner, forhold og tendenser. At der på den måde kom mere dynamik i arbejdet og i opgaverne. Det kunne også være i forhold til marketingsafdelingen, hvor man som den, der kender repertoiret indgående kunne indgå i en tættere sparring i forhold til profilering af teatret og dets forestillinger.

Jeg mener på ingen måde at alt skal være infotainment, at alt skal basere sig på fakta, eller at man bare skal stræbe efter det nye for det nyes skyld. Teatret må aldrig blive hult og miste sin sanselighed og sjæl! Men ofte ser jeg en tendens til, når man i teaterverdenen vil spejle samfundet eller være samfundsengageret eller tilmed politisk, at man fremstiller forholdene for ensidigt, og ofte er der konsensus mellem en stor del af publikum og forestillingens udsagn, hvorved det bare ikke bliver særligt interessant eller politisk for den sags skyld. Her kunne jeg savne større indsigt i samfundsforholdene, en mere dybdegående og nuanceret research, hvor forholdene ses fra flere vinkler og dermed skildres med større troværdighed og udfordring af publikum i forhold til selv at tage stilling. Også i forbindelse med en sådan form for research kunne dramaturgen med fordel benyttes i stigende grad. Ligesom man kunne forestille sig dialog mellem dramaturgiat og andre faggrupper, der forholder sig anderledes til kunst og kultur såsom forfattere, musikere, billedkunstnere osv. og som måske kunne bidrage med interessante perspektiver på teatret. Endeligt ville det være ideelt, hvis der var overskud til at komme på kurser mm. og i det hele taget have en tættere kontakt til universitetet efter uddannelsen. Det er jo evident, at dramaturgen skal holde sig orienteret om teatrets udvikling, men det ville være fint også lidt hyppigere at blive opdateret i forhold til nye udviklinger og tendenser inden for teatret set fra underviserens eller forskerens synspunkt.

Jeg aner en positiv tendens i tiden, hvor flere – om end ikke mange – dygtige freelancedramaturger klarer sig godt jobmæssigt, hvilket jeg ser som et fremskridt for professionen som sådan. Man kan således også med stor gavn knytte freelancedramaturger til teatrene, men jeg ser en fordel for de større teatre i en samhørighed mellem repertoireplanlægning, de nævnte former for udvikling og husets forestillinger og drømmer derfor om et dramaturgiat bestående af flere faste dramaturger. Ikke alene ville det være dejligt med kolleger med samme faglighed som en selv, men det må også potentielt set kunne skabe et grundlag for en mere samfundsrettet udvikling af teatret.



Om bidragsyderne

Janicke Branth, cand. phil. chefdramaturg på Aarhus Teater fra 1979-1998 og rektor for Dramatikeruddannelsen siden 1998.

Karen-Maria Bille, cand.mag. Dramaturg på Betty Nansen Teatret 1991-96, Malmö Dramatiska Teatern 1996-2000 og på Det Kongelige Teater 2000-2008.

Bent Holm, dr. phil., free-lance dramaturg. Omfattende samarbejder med Asger Bonfils, Aarhus Teater; Giacomo Ravicchio, Meridiano Teatret. Vigtige samarbejder med Johan Bergenstråhle og Peter Reichhardt, samt med en række dramatikere.

Benedikte H. Nielsen har været dramaturg på Det Kongelige Teater siden 1997. Dramaturg i DR TV-DRAMA 1995-97.

Hanne Lund Joensen, dramaturg på Aalborg Teater siden 2001. Første job som færdiguddannet dramaturg.

Louise W. Hassing, cand.mag. Har været dramaturg på bl.a. Det Kongelige Teater, Dramaten, CaféTeatret, Bådteatret, Teater Får302, Kaleidoskop, Folketeatret, Teatret ved Sorte Hest, Teater Momentum, Holbæk Teater, Riddersalen og Københavns Musikteater Plex. Ofte i tæt samarbejde med instruktører som Rolf Heim, Tue Biering, Emil Hansen, Moqi Simon Trolin, Frede Gulbrandsen, Anders Paulin, Staffan Valdemar Holm, Joachim

> Marie Dalsgaard, Peter Flyvholm og Andreas Jebro (Kosmisk Frygt, Aarhus Teater sæson 08-09, Foto: Jan Jul)

Hamou m.fl. og dramatikere som Tomas Lagermand Lundme, Line Knutzon, Lotte Arnsbjerg og Christian Lollike m.fl. Var fra 2002 til 2007 repertoire dramaturg på Bådteatret og nu repertoire dramaturg på Teater Får302.

Mette Wolf Iversen, cand.mag. har været dramaturg på Betty Nansen Teatret siden 2004, de sidste to år som udviklingschef.

Christine Fentz har været dramaturg ved en række projekter. Desuden kunstnerisk leder af Secret Hotel.

Trine Holm Thomsen er chefdramaturg på Aarhus Teater

Nicole M. Langkilde, kreativ chef LS Flag A/S, nml@ls-flag.dk. Dramachef på Camp X maj 2007- nov 2007. Dramaturg på Kaleidoskop 2002-2006. Medudgiver af bl.a. Teaterlandskaber - Nedslag i Robert Wilsons univers (Drama, 2002) og Teatermanifest (Lindhardt & Ringhof 2000).

Ovenstående bidrag er indsamlet og redigeret af Erik Exe Christoffersen, Solveig Gade, Laura Schultz og Janicke Branth. I forbindelse med udarbejdelsen af denne enquete henvendte vi os ud over de dramaturger, som venligst bidrager her, til en håndfuld andre fremtrædende danske dramaturger, som desværre måtte trække sig på grund af manglende tid.