



Essays

Gefangen in der Realität?

Foto: Karim Zaatar | ring.award.Graz 2011

Gefangen in der Realität?

Uforudsigeligheden som iscenesættelsesstrategi

Af Morten K. Roesen

Under en af opførelserne af min iscenesættelse af Johann Strauss' og Karl Haffners *Die Fledermaus* (1874) i Graz 2011 var der en kvinde fra publikum, som fik et angstanfald midt under forestillingen. Hun forlod derfor med det samme rummet, alt imens forestillingen spillede videre. En sådan publikumsreaktion er ikke i sig selv bemærkelsesværdig og sådanne afbrydelser forekommer, når der er tale om livebegivenheder, hvor publikum befinder sig i samme tid og rum som aktørerne. Der er altid en vis uforudsigelighed i et forestillingsrum.

Det, der gør netop denne situation interessant at reflektere over i denne artikel, er, at jeg havde iscenesat en, for publikum og i særdeleshed for hende, uforudsigelig situation, som affødte denne uforudsigelige reaktion. Det var således indlagt i iscenesættelsen, at én person under forestillingen skulle udsættes for en videooptagelse, så han/hun pludselig blev projekteret på et stort lærred midt i rummet og derved blev genstand for resten af publikums opmærksomhed. For at gøre denne situation mulig, havde vi placeret denne person midt i rummet ved to borde sammen med 20 statister som spillede at de også var publikum. I det moment statisterne rejste sig op mod slutningen af forestillingen kunne personen se sig selv projekteret på et stort lærred, og blev opmærksom på, at han/hun var det eneste rigtige publikumsmedlem,

som havde siddet i midten. Derved opstod ideen til titlen på forestillingen *Gefangen in der Realität* (Fanget i realiteten).

Meningen var, at personen skulle indtage den samme rolle, som figuren Eisenstein har i den originale udgave af *Die Fledermaus*. Eisenstein er den eneste af karaktererne, der ikke ved, at hele Orlofskys fest er en iscenesat begivenhed igangsat af Dr. Falke med det formål at få Eisenstein i fedtefadet. Dr. Falke vil have sin hævn over Eisenstein, fordi denne tidligere havde gjort ham til grin. Han arrangerer derfor et rollespil, hvor Eisenstein ender med, at prøve at forføre sin egen kone Rosalinde, som han tror, er den ungarske adelskvinde, hun udgiver sig for. Senere på natten afslører hun ham i hans jagt på utroskab. Dr. Falke får derved sin hævn, da Eisenstein bliver gjort til grin og udstillet foran sin kone og de andre karakterer. Da Eisenstein indser sit fejlgreb, må han bede sin kone om tilgivelse. På den måde overlapper "iscenesat virkelighed" og "virkeligheden" hinanden inde i intrigen, eftersom Dr. Falke brugte et iscenesat rollespil til at fremprovokere et autentisk forførelsesspil fra Eisensteins side. Der blev ligeledes fremprovokeret en autentisk reaktion fra Eisensteins side, i det øjeblik han indså, at han var blevet snydt og måtte krybe til korset.

Det var således en del af min iscenesættelsesstrategi, at der skulle fremprovokeres en autentisk og ikke-iscenesat reaktion fra ét publikumsmedlem. Derved var situationen også uforudsigelig for mig som iscenesætter. Denne autentiske reaktion skulle spille sammen med og op imod forestillingens iscenesatte realitet og derved fungere som

1) Artiklen er uddrag og sammendrag af mit speciale fra Dramaturgi, som jeg afleverede i 2012. Specialet i sin fulde længde kan eventuelt rekvireres ved henvendelse til undertegnede.

realitetsfordoblende på samme måde som i værket originalhistorie. Resten af publikum skulle derved også overraskes og forundres over de forskellige realitetslag i forestillingen. På den måde skulle publikum indtage rollen som Eisenstein. De skulle alle overraskes og snydes af, at det, der tilsyneladende så virkeligt ud, i "realiteten" også var iscenesat. Denne forudbestemte iscenesatte uforudsigelighed kaldes i min definition *den dramaturgiske uforudsigelighed*. Afsløringen af den falske sceniske realitet hænger sammen med iscenesættelsens intenderede udsigelse:

På samme tid vil resten af publikum indse at der eksisterer et andet lag i sammenblandingen af realitetslag – hele situationen omkring dem var et set up. Realiteten slår derved igen og viser publikum, at de ikke kan forvente, at det de oplever i livet er virkeligt, selvom det ser ud til at være det. Selv den iscenesatte realitet i forestillingen var ikke virkelig. (Roesen, Morten K., Webern, Nikolaus & Caminati, Carla 2010) (fri oversættelse fra engelsk af forfatteren 2013).

Således må man stille sig kritisk over for, hvad der reelt er virkeligt, og hvad der tilsyneladende ser virkeligt ud. Da vi ikke kunne planlægge os til, hvordan den dramaturgiske uforudsigelighed ville virke på publikum måtte dette betyde at jeg som iscenesætter afgav kontrol. Dette ledte frem mod arbejdstesen:

Idet vi indarbejdede den dramaturgiske uforudsigelighed i vores iscenesættelsesstrategi, var det ikke muligt at helgardere os imod, hvordan værket åbenhed udspillede sig rent perceptions-mæssigt hos publikum på det æstetiske og psykologiske plan. Her opstår der et spørgsmål, der har med etik at gøre. Hvor meget kunstnerisk ansvar og frihed har man i forhold til at iscenesætte det autentiske, når det involverer en publikumsreaktion?

Baggrund for iscenesættelsen

Min iscenesættelse af *Gefangen in der Realität* blev opført i juni måned 2011 i Graz, Østrig og var en del af den internationale musikteaterkonkurrence for iscenesættelse og scenografi, ring.award. Sammen med scenograf Nikolaus Webern, kostumedesigner Carla Caminati skabte jeg et koncept, som vandt underkategorien *ring.award.off*, som var den mere eksperimenterende del af konkurrencen. Kravene var, at forestillingen skulle kunne opføres i den atypiske musikteatersal, *Dom im Berg*, og at forestillingen maksimalt måtte vare 45 minutter. *Dom im Berg* bruges normalt som en natklub og ligger inde i Slotsbjergene i Graz. Derfor måtte der foretages en bearbejdning af originalværkets dramaturgi og historie, som skulle træde i baggrunden for at gøre plads til, at publikum selv skulle skabe deres egen forståelse og sammenhæng af det oplevede. Således kan iscenesættelsen ses i forhold til Umberto Eco (1989, s. 19) åbne værkbegreb, hvor forfatteren ikke har magt over betydningslagene i teksten. I stedet opstår de i mødet med læseren, som fører en slags dialog med teksten. På den måde bliver tilskueren "medforfatter" til den forestilling, han oplever (se hertil Kuhlmann 2011, s. 195ff). Derved lægges det fortolkningsmæssige over til publikum. I min iscenesættelse skulle publikum dog ikke kun føre en dialog med værket for deres indre blik og forståelse. De skulle også inkluderes i forestillingens univers igennem deres placering i scenografien.

Iscenesættelsen af forestillingsrummet

I forberedelsen til vores iscenesættelse var vi inspireret af Jerzy Grotowskis måde at tænke scene-sal-relationerne. Grotowski mente at hans produktioner kunne betegnes som undersøgelser af forholdet mellem publikum og skuespillere (Grotowski, Jerzy 1968, s. 15). Derfor ville han i sit teaterlaboratorium til hver ny produktion gestalte et nyt rumligt

forhold mellem publikum og skuespillere, hvor hovedformålet var at opløse scene-salforholdet og inkludere hele rummet som spilleareal. Derved blev publikum en del af forestillingens scenografi og samtidig medvirkende i forestillingen (ibid., s. 157). Grotowski var ikke interesseret i tilskueren, som går i teatret for at slappe af eller for at pleje sin sociale status som kulturelt interesseret. Grotowski var interesseret i det publikum, som havde et spirituelt behov, og som: "(...) wishes, through confrontation with the performance, to analyse himself" (ibid., s. 40).

Forestillingsrummets teatralitet og publikums rolle

For at inkludere publikum i forestillingens univers lod vi ouverturen spille i nogle højtalere, idet publikum gik fra de solbeskinnede gader ind i bjergets mørke og fugtige gange. Ud fra Josette Féral's definitioner på teatralitet, arbejdede vi med at lade en teatralitet opstå, et sted mellem hendes 1. og 3. teatralitetsscenario (Féral, Josette 2002, s.95-97). Féral's 1. scenario er defineret ved, at teatralitet opstår ved, at rummet afgiver nogle forventninger til publikum. Ved at lade ouverturen spille var ideen at fange folks opmærksomhed og derved gøre dem bevidste om, at de allerede ved indgangen til Slotsbjerget gik ind i forestillingens univers. Den velkendte ouverture definerede, at noget var på spil, og at forestillingen måske allerede var i gang. Forestillingsrummet var dog ikke fuldt ud defineret som forestillingsrum, eftersom passagen i Slotsbjerget er en offentlig passage, som alle borgere og turister kan benytte. På den måde blev den offentlige passage et teatralisk rum, hvor man ventede på, at forestillingen for alvor skulle starte. Vores håb var, at publikum ville begynde at observere hinanden i håb om at finde ud af, hvem som eventuelt kunne være sangere.

Her kommer Féral's 3. scenario ind i

billedet, eftersom det tager udgangspunkt i det virkelige liv uden for teaterinstitutionen. Her skaber en person sit eget teatraliske rum i sin bevidsthed ved at beskue andre personers gestik og opførsel. Derved bliver de beskuede personer en slags "performere" i den fiktion, man selv opbygger i sit indre teatraliske rum. På den måde ville publikum allerede under ouverturen begynde at danne deres egen indre mise en scène, da man ville kunne se andre tilskuere som performere via deres tilstedeværelse i det teatraliske rum. Ideen var, at publikum skulle blive i tvivl om *fiktionskontrakten* i forestillingen, allerede førend forestillingen for alvor var gået i gang. Begrebet *fiktionskontrakt* forstås her på den måde, Janek Szatkowski beskriver den udtalte forventningsafstemning, man som iscenesætter laver med publikum, om hvad de kan forvente, i forhold til den kommunikation, der finder sted under en forestilling (Szatkowski, Janek 1989, s. 30). Publikum blev overrasket i det øjeblik, to af sangerne, som spillede Dr. Falke og Eisenstein i foyeren, pludseligt bød publikum velkommen og inviterede dem med til festen inde i Dom im Berg ved at synge duetten "Kom mit mir zum Zouper". Publikum måtte orientere sig om, hvor sangen kom fra. Derved blev der indgået en fiktionskontrakt med publikum om, at de også skulle være en del af forestillingen og ikke blot passive tilskuere.

Publikum fandt desuden ud af ved indgangen til Dom im Berg, at de ikke skulle sidde samlet men i fire forskellige grupperinger fordelt rundt i rummet. Desuden skulle de skilles fra dem, de havde forventet at skulle sidde sammen med. Dette skabte et vist kaos og forvirring hos publikum. Efterhånden som publikum fandt deres pladser, kunne de observere de andre, som stadig ledte forvirrede rundt. Samtidig blev det, at man var en slags performere for hinanden, yderligere forstærket ved, at to af publikumsgrupperingerne var placeret ved to

borde midt i rummet. For at muliggøre denne situation var statisterne blevet instrueret i at spille forvirrede på samme måde som resten af publikum, således at illusionen om deres publikumsidentitet kunne opretholdes. Det så derved ud som om, noget af publikum var "fanget" på scenen. Dette fangenskab blev cementeret ved, at to store stoflærreder pludselig faldt ned og omkredsede dem, således at der opstod et "rum i rummet".

Isccenesættelsen som installation?

I det følgende vil jeg forsøge at se iscenesættelsen som en installation. I Anne Ring Petersens tilgang til installationskunst får rummet en dobbelt funktion, eftersom det samme rum indeholder både kunstværket og dets beskuer (Petersen, Anne Ring: 2005, s. 209). Her opfordres beskueren til at bevæge blikket og kroppen rundt i rummet og vil på denne måde opleve kunstværket på en fænomenologisk og kropslig måde. Dette kræver af beskueren at han må være aktiv, inden han kan opleve værket. Den aktive tilstand hos beskueren omtaler Ring Petersen som "*actual bodily acts*." (ibid., 221). Her bruger hun "act" i to forskellige betydninger. "Act" er den motoriske bevægelse, som primært består af at gå rundt i rummet. Beskuerens gang er ikke tilfældig, men planlagt af kunstneren, som har tilrettelagt en eller flere bestemte ruter rundt i installationen. Den anden betydning af "act" refererer til "(...) the viewer's conscious perception of and reflection on her/his own bodily response and experience." (ibid., 222). Derved opstår der en fænomenologisk selvrefleksion, som beskueren må få til at hænge sammen med den fortolkende refleksion, som opstår i mødet med værkets semiotiske repræsentation.

Denne selvrefleksion samt interaktionen med kunstværkets objekter sker i et offentligt rum, gør, at beskuerens gang i installationen bliver performativ. Ring Petersen mener, at installationskunst udfordrer grænserne

mellem værk og beskuer og således skaber en gennemtrængelig membran i stedet for en egentlig grænse. Her benytter Ring Petersen sig af Féral's teatralitetsbegreb og mener, at beskueren i installationskunst bliver performer i de andre beskueres øjne via deres performative gang rundt i kunstværket. Vi havde brugt Slotsbjergets offentlige passage til at lave en lydinstallation. Foyeren blev brugt som en "introduktions"-installation, som publikum altså skulle igennem før de kom ind i Dom im Berg som en installation og "rum i rummet". Her var nogle tilskuere tilsyneladende "indespærret" i midten af rummet bag stoflærrederne, mens andre kunne observere de indespærrede. Derved rammesatte installationen publikums selvrefleksion – både rent fysisk og fortolkningsmæssigt i forhold til deres egen position i rummet. Det, der gjorde denne selvrefleksion mulig, var, at publikum forinden var gået samlet igennem de forrige installationer. De havde altså en kropslig og fænomenologisk fornemmelse og oplevelse af rummet, som de delte med nogen, som pludselig var andetsteds i "installationen".

Publikum skulle altså være refleksive om deres egen rolle i iscenesættelsen, samtidig med at de skulle være tilskuere til forestillingen. Som i det åbne værk skulle de selv sammensætte deres forståelse af det, de oplevede. Fiktionskontrakten var således konstant til forhandling gennem virket af den dramaturgiske uforudsigelighed. Dette kan relateres til Barbas (2007) begreb *de forandrede tilstandes dramaturgi*.

De forandrede tilstandes dramaturgi

Ifølge Barba bliver publikum påvirket af en forestilling på forskellige planer i forskellige dramaturgier. Her fokuseres der udelukkende på "*de forandrede tilstandes dramaturgi*, hvor helheden i, hvad vi viser, opnår at fremkalde en anden fornemmelse" (Barba, Eugenio 2007, s.38). Denne "anden fornemmelse", som de forandrede tilstandes dramaturgi fremkalder,

har at gøre med, at der i en forestilling opstår skjulte betydningslag, som opleves forskelligt fra tilskuer til tilskuer. Der opstår individuelle spring i bevidsthedstilstanden. Dette medfører:

(...) helt uforudsigelige, individuelle konsekvenser både med hensyn til, hvad der opfattes, og hvad der opleves. Dette spring fra én sammenhæng til en anden udgør en forandring i kvaliteten af energien og fremkalder en dobbelt effekt: pludselig åbenbaring eller en hvirvelstrøm, som knuser forståelsens sikkerhed og opleves som turbulens. (ibid., s. 39).

Turbulens betegner Barba som orden, der bevæger sig, og altså ikke som et brud på orden. Den kan forstyrre den fortællende handlingsgang, som forestillingen arbejder med, og derved skabe et brud i det, som ellers ville være det indlysende, den rene og skære illustration, som Barba formulerer det (ibid). Derved kan man sige, at vi gennem den dramaturgiske uforudsigelighed arbejdede med at "knuse forståelsens sikkerhed og skabe turbulens" hos publikum.

Værkets afgrund

For at undersøge publikums perception benytter jeg mig af begrebet *mise en abyme* som Tadeusz Kowzan har beskrevet i artiklen "Abyme: Art 'En Abyme'" (Kunst i afgrunden) (Kowzan, Tadeusz 1976). Begrebet gør det muligt at beskrive, hvordan et kunstværk kan bestå af forskellige virkelighedsplaner og niveauer. Kowzan nævner, at en af virkningerne, som den skabte afgrund medfører i perceptions-øjemed, er, at der gives mulighed for at udtrykke det uudsigelige i værket og derved afsløre en underliggende sandhed, som omhandler noget i samfundet. Dette kan ifølge Kowzan betegnes som det ultimative mål ved brug af iafgrundsættelsen i kunsten (ibid., s. 92, se hertil Kuhlmann 2011, s. 207).

For at opnå afgrunden i et kunstværk

definerer Kowzan fire teknikker, som både kan fungere separat eller sameksistere inde i værket (Kowzan 1976, s. 74-84). Brugen af en eller flere af disse teknikker implicerer, at værkets enhed brydes op, og at der bliver indsat forskellige realitetsplaner, som skaber en vis dybde i værket. De fire teknikker til *i-afgrund-sættelse* er:

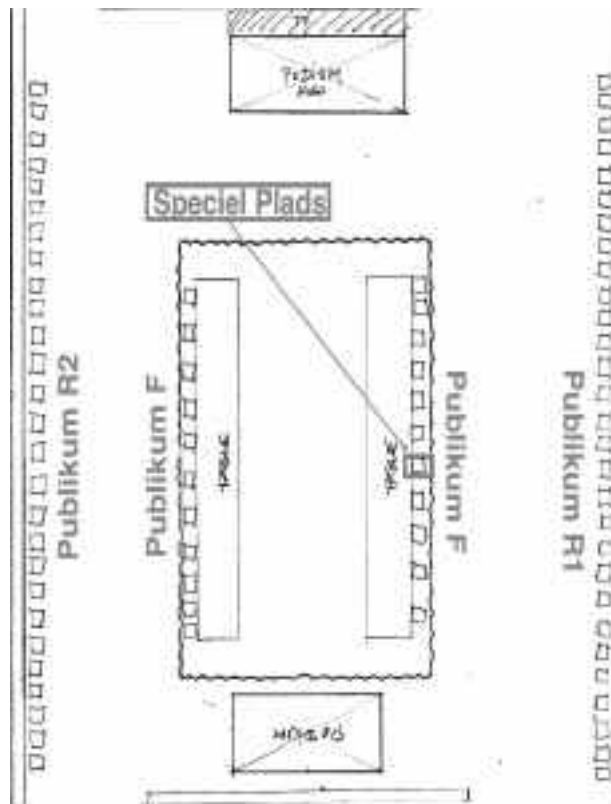
Quotation: I denne teknik bruger man et allerede eksisterende værk til at tale igennem sit eget værk.

Incasement: Her indsættes der også noget i værket. Her stammer både de indre og ydre elementer fra samme kunstner.

Autothematism: Denne teknik arbejder med et metalag, hvor kunstneren kan indlægge selvrefleksioner over sit eget værk, arbejde eller metode.

Mirror games: Ifølge Kowzan er *mirror game* den mest effektive teknik til at skabe to planer af repræsenterede realiteter. I teaterner Kowzan, at er *mirror game* som oftest er forbundet med "(...) play within a play." (ibid., s. 84): *stykket i stykket*. Det vil sige, at der er to forestillinger i forestillingen: en ydre og indre. Her indtager de skuespillere, der repræsenterer forestillingens indre publikum, en dobbeltfunktion og en dobbeltrolle, eftersom de både repræsenterer et "publikum" og samtidig stadig bevarer deres karakterer i forestillingen.

I min iscenesættelse havde vi, som nævnt tidligere et publikum repræsenteret på scenen (*se figur 1*). Som beskrevet tidligere skulle dette publikum (Publikum F) forestille at være et rigtigt publikum, mens de i virkeligheden bestod af statister, bortset fra ét publikumsmedlem som skulle sidde på den specielle plads. Det kunne det rigtige publikum (Publikum R1 og R2) dog ikke umiddelbart gennemskue, og på den måde så de Publikum F som værende en del af dem. Altså en slags spejling af dem selv. Publikum F tiltrak sig således en opmærksomhed fra Publikum R's side, som formentligt var større, end hvis de var klar over, at det blot var statister.



Figur 1: Grundplan © Nikolaus Webern 2011, redigeret af Morten K. Roesen 2012

Denne opmærksomhed blev forstærket i det øjeblik, vi lod lærrederne falde ned rundt om Publikum F og skabte et rum i rummet, og teater i teatret. Meningen med, at publikum R skulle tro, at Publikum F også var rigtige publikumsmedlemmer, var, at de skulle kunne identificere sig med dem og derved kunne tænke over deres egen og de andres placering i rummet. Samtidig kunne Publikum R1 se det andet Publikum R2 (og omvendt) og ligeledes beskue hinanden i løbet af forestillingen. På den måde spejlede hele salen og scenen sig selv. Derved var det ikke kun statisterne, der indtog dobbeltroller i denne konstellation. I og med at man som Publikum R1+2 indgik i scenografien, indtog de også dobbeltroller: som publikum og som en del af forestillingens univers. Derved blev alle fra publikumsgruppen R1+2 en slags performere i hinandens individuelle opfattelse af forestillingen, som vi så det tidligere.

Fanget i iscenesættelsen?

Szatkowski har skrevet om begivenheder, hvor man inviterer publikum med ind i værket (Szatkowski 2006). Her benytter jeg mig af, hans overvejelser til at reflektere over, hvad der skete i perceptionen for den eksponerede person. Szatkowski bruger Eric Bentleys grunddefinition af teater til at definere, hvad teater for et publikum er: "Teater finder sted, når skuespiller A personificerer figuren B foran en tilskuer C, der befinder sig i samme reale tid og rum som A" (ibid., s. 156). Szatkowski udvider denne definition og tilføjer, at der samtidig sker en fordobling af realiteten, idet der opstår en imaginær realitet (en fiktion) ved hjælp af dele af realiteten. Selvom man inviterer publikum ind i værket, mener Szatkowski dog, at de stadig ville kunne skelne mellem imaginær realitet og non-imaginær realitet. Dette er på betingelse af, at de er klar over, hvornår de er i hvilken realitet.

I dette perspektiv forholder det sig sådan,

at publikum R1+2 indgik en fiktionskontrakt i foyeren om at "deltage" i forestillingen som begivenhed samt i den fest, som forestillingen indeholdt. Den udsatte person indvilgede i den samme type fiktionskontrakt, men blev ikke oplyst om den særlige fiktionskontrakt, der var knyttet til den specielle siddeplads, han skulle indtage. Således var de givne sceniske rammer og spilleregler forskellige fra Publikum R. Han fik derved ikke den samme oplevelse af udsigelsen, som resten af Publikum R kunne, eftersom han var personificeringen af udsigelsen. Derved måtte der nødvendigvis opstå en anden afgrund for ham, eftersom spejlingen var anderledes. Det publikum, han havde siddet sammen med (Publikum F), var i virkeligheden ikke en gruppe, han i sidste ende var en del af. Derved fik han måske fornemmelsen af, at han ikke var en del af publikum, men en del af det indre spil i forestillingen. Under premieren skete der det, at han (Person 1) i bogstaveligste forstand hoppede med i spillet, idet han begyndte at danse og hoppe rundt sammen med statisterne. Således blev han altså performer i en forestilling, som han troede, han var publikum til.

Under forestillingens anden opførelse med kvinden, som fik et angstanfald, fungerede spejlingen dog på en anden måde. Det var på grund af hendes psykiske tilstand ikke muligt for hende at erkende fordoblingen. Heller ikke efter at det første chok havde lagt sig. Hun kunne altså ikke skelne mellem de forskellige realitetslag i forestillingen og derved ikke finde ud af, om vi "improviserede med hende i den imaginære realitet eller i den reale realitet". Hun fik formentligt fornemmelsen af at blive gjort til grin, hvilket altså fremkaldte angstanfaldet. På den måde blev hendes oplevelse en ekstrem udgave af udsigelsen om, at du kan blive fanget i virkelighedsfordoblinger, hvor begge virkeligheder virker reelle.

Vi havde gennem installationsuniverset forsøgt at etablere et tillidsforhold i den fiktionskontrakt, vi udformede med publikum om, at de kunne forvente at opleve det

uforudsigelige. Dette kan forbindes med Barbas "de forandrede tilstandes dramaturgi", hvor den turbulens, publikum oplever, altså ikke skal være et brud på ordenen, men en orden, der bevæger sig.

Her kan der spørges til, hvilket ansvar vi har som kunstnerisk team, idet vi valgte at udstille mennesker, der ikke er performere. Tilskueren med den specielle plads blev indkluderet i forestillingens univers ved at være i fokus, og "fanget" på lærredet og indgik derfor i den samme falske sceniske realitet som sangerne. Med metaforisk brug af *mise en abyme*-begrebet, faldt kvinden, som fik angstanfaldet ned i den afgrund, resten af publikum kiggede ned i, og formåede ikke at komme op igen. Derved kunne hun ikke se den æstetiske idé med den sceniske situation, hun befandt sig i, og hun opfattede formentligt turbulensen som et brud på ordenen. Vi havde en formodning om, at vi kunne styre den uforudsigelige situation, men livet uden for teatret brød ind og afslørede derved en afgrund i forestillingen, som vi ikke selv havde forestillet os.

Vi ønskede, at den autentiske reaktion skulle overlapse den iscenesatte situation for at fortælle publikum, at man ikke kan glemme verden uden for teatret. I stedet for blev vi lige så overraskede som publikum, da autenticiteten via den dramaturgiske uforudsigelighed overhalede det, vi troede, vi kunne styre, nemlig den iscenesatte autenticitet.

Litteratur

Barba, Eugenio 2007: "Den dybtgående orden, der kaldes turbulens", in Erik Exe Christoffersen (red.): *Peripeti Særnummer: Serendipitet*, Aarhus, s. 35-44.

Eco, Umberto 1989: *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Féral, Josette 2002: "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language" in Féral, Josette (red.): *Substance # 98/99*, volume 31, no. 2 & 3, University of Wisconsin Press, s. 95-108.

Grotowski, Jerzy 1968: *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro.

Kowzan, Tadeusz 1976: "Art "En Abyrne"", in Mankin, Paul: *Diogenes, vol. 24(96)* Sage, 1. dec. 1976, s. 67-92.

Kuhlmann, Annelis 2011: "En performers død", in Erik Exe Christoffersen (red.): *Peripeti Særnummer: Performative former*, Aarhus, s. 195-213.

Petersen, Anne Ring 2005: "Between image and stage: The theatricality and performativity of installation art", in Gade & Jerslev (red.): *Performative Realism, Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Museum Tusculanum, København, s. 209-232.

Szatkowski, Janek 1989: "Dramaturgiske modeller. Om dramaturgisk tekstanalyse" in Christoffersen, Erik Exe, Kjølnér, Torunn & Szatkowski, Janek: *Dramaturgisk analyse*, Aktuelle Teaterproblemer 24, Aarhus.

Szatkowski, Janek 2006: "Rollespillets udfordring – udfordring til rollespillet.". in Waade og Sandvik (red.): *Rollespil I æstetik, pædagogik og kulturel sammenhæng*, Aarhus Universitetsforlag.

Andre kilder:

Roesen, Morten K., Webern, Nikolaus & Caminati, Carla 2011: Forestilling: *Gefangen in der Realität*, i Dom Im Berg, Graz.

Roesen, Morten K., Webern, Nikolaus & Caminati, Carla 2010: Indsendt scenisk koncept, Graz.

Morten K. Roesen

Cand. mag. i Dramaturgi, operainstruktør & dramaturg, vandt i 2011 ring.award. off for sin iscenesættelse og bearbejdelse af J. Strauss' *Die Fledermaus*, har iscenesat opera og været dramaturg i København og i Sofia. Assistent på bl.a. Den Jyske Opera, og i praktik hos Kasper Holten i Wien og Berlin.
