

# Dramaturgisk navigation

## – danske og canadiske redskaber

Af Pil Hansen

Selvom de former for dramaturgisk virke i Danmark og Canada, som denne artikel omhandler, synes uforenelige, vil jeg argumentere for, at meget kan vindes ved at kombinere dem. På ganske forenklet vis, kan det siges at være udviklingsdramaturgens erfaring med at navigere kreative processer og produktionsdramaturgens analytiske redskaber, som jeg finder det anvendeligt at integrere. Udbyttet kan blive et udvidet dramaturgisk navigationsfelt og en styrket sammenhæng mellem kreativ proces, kompositoriske valg og forestillingssituation.

Opgøret med den tanke, at forestillingens udtryksmidler bør underlægges en tekst, som udvikles på baggrund af dramatiske frem for teatrale eller performative principper, er taget ad flere omgange.<sup>1</sup> Trods dette forhold, har et skel mellem dramatisk tekst og forestilling fortsat indflydelse på dramaturgens funktioner. Forskellen mellem det Britisk-inspirerede fokus på udviklingen af en dramatisk kanon i Canada (Royal Court er en ofte citeret model) og det tysk-inspirerede fokus på teaterkritik og konceptudvikling i Danmark (fra Lessing og frem) kan ses som et levn fra skellet mellem tekst og teater. Vel at mærke et levn, der har stor indflydelse på dramaturgernes professionelle selvforståelse. Når man trænger igennem funktionsbetegnelser og fagterminologi til redskabsniveauet i konkrete empiriske eksempler på teaterdramaturgisk praksis i Danmark og Canada, viser det sig, at skellet langt fra altid opretholdes i praksis. Jeg vil fokusere på de erfaringer, der udfordrer de nævnte skel, fordi skellene kan modarbejde den kombination, integration, og videreudvikling af dramaturgiske navigationsfelter, som jeg er begyndt at realisere i min egen praksis, og som jeg håber kan tilbyde både dramaturger og undervisere anvendeligt stof til diskussion og inspiration.

De eksempler på andres dramaturgiske praksis, jeg funderer min argumentation i, er hentet fra otte af de danske og canadiske dramaturger, som deltog i mit Ph.d-projekt *Dramaturgi og Perception* fra 2002-6 (Hansen 2006).<sup>2</sup> Afslutningsvis vil jeg også præsentere de dramaturgiske navigationsfelter, jeg senest har arbejdet med som dramaturg under udviklingen af et devised ny cirkus projekt i Toronto. En dramaturgs arbejde og redskaber kan variere en del alt afhængigt af arbejdsplads, uddannelse, og tilgange. På tværs af kontinenter forstørres disse forskelle. Derfor vil jeg begynde med at placere de otte dramaturger.

## Rammer og funktioner

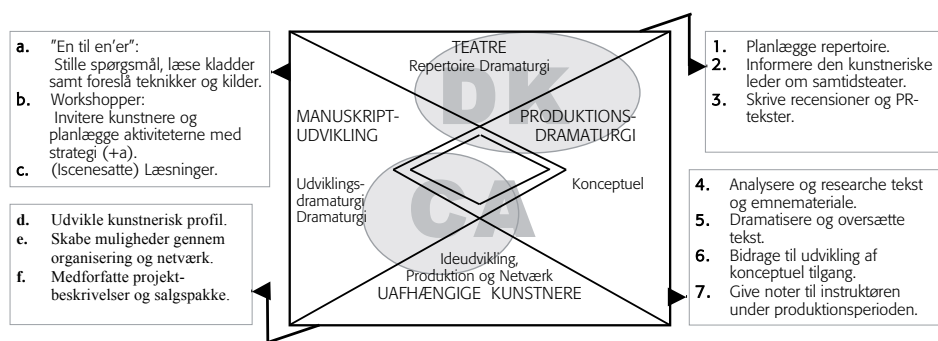
De fire danske dramaturger arbejdede for veletablerede teatre i 2002. Under interviews og i løbet af et seminar, som indgik i *Dramaturgi og Perception*, gav de klart udtryk for at materielle faktorer som tilskudsgivere og teatrets profil, økonomi og arbejdsfordeling påvirkede deres bedømmelseskriterier.<sup>3</sup> Dorthe Bébe søgte efter værker, der kunne fange det lokale publikums interesse, og som teatret havde råd til at programsætte. Astrid Daugaard,

Benedikte H. Nielsen og Vibeke Staggemeier skulle levere til deres faste publikum og leve op til teatrenes bevillingskrav. Dramaturgerne gjorde sig også overvejelser om det rum og den funktion, som teatrets profil kunne etablere. Der var stor forskel på, om rummet var lokalt forankret, eller om det skulle videreføre og forny en national arv. Ud over disse faktorer blev spørgsmål om smag rejst samt kriterier for hvilke temaer dramaturgerne mente, at deres teatre burde beskæftige sig med. Som Staggemeier konkluderede under det nævnte seminar, formede disse kriterier dramaturgernes blik: »Du ved med det samme om [en tekst] lever op til de og de krav.«<sup>4</sup>

Under denne ramme udførte dramaturgerne primært repertoire- og produktionsdramaturgiske opgaver; et arbejde som involverede analytisk læsning af færdige værker og samarbejde med instruktører under iscenesættelse. Teatrene udviklede kun få nye værker, og deres rammesætning for udvikling af manuskripter var ofte forbundet med bestillingsværker eller dramatisering af ikke-dramatiske tekster under en varierende grad af dramaturgisk rådgivning. Flere af dramaturgerne efterlyste en større mulighed for at arbejde med i den kreative udvikling af disse værker, end den daværende praksis lagde op til.

Selvom de danske dramaturger ikke nødvendigvis opfattede sig som teaterinstitutionens advokater, er det nærliggende at se en sammenhæng mellem den beskrevne institutionelle forankring og den opfattelse af teaterdramaturgen, som havde fundet fodfæste hos Danske Dramatikeres Forbund i 2002. Denne opfattelse fremgik blandt andet af hensigten med forbundets MayDay-midler: At give forfattere, der havde fået et arbejde antaget af et teater, økonomisk støtte til at søge »neutral« rådgivning uden for institutionsdramaturgiernes advokatur.

Muligheder for at udvikle nye værker uafhængigt af teatrenes mandater er ganske gode i Canada. Anseelige offentlige midler til manuskriptudvikling og udgivelse bevirker, at Canada



Figuren viser fire bredt etablerede praksis- eller ansættelseskategorier samt tilknyttede funktioner og opgaver, som de relaterede til de otte dramaturger fra Dramaturgi og Perception. Det centrale felt, hvor udviklings- og produktionsdramaturgi overlapper, inkluderer områder, som er beslægtet med disse kategorier, men ikke er begrænset til dem. De grå cirkler indikerer hvordan de otte dramaturgers egen beskrivelse af deres virke positionerede dem.

har en række manuskriptudviklings-festivaler, centre og programmer spredt ud over landets omfattende geografi. Enkelte koncentrerer sig udelukkende om udvikling, som Playwrights Workshop i Montreal, Playwrights Theatre Centre i Vancouver og Banff PlayRites Colony. Andre ligger under et repertoireteater, som Tarragon i Toronto og Nakai Theatre i Whitehorse, der gerne har adskillige udviklingsprojekter og husdramatikere tilknyttet ad gangen.

I 2003 arbejdede de fire canadiske dramaturger for deres egne teatre, uafhængige kunstnere eller organisationer. De forbandt alle dramaturgi med manuskriptudvikling (new play development) og betragtede den dramaturgiske funktion som dramatikerens advokatur. De mente, at det samme gør sig gældende for store dele af den institutionaliserede manuskriptudvikling, men kritiserede alligevel denne for at skabe kunstnerisk ensretning. Kritikken lød på, at man udvikler de værker, som man kan forestille sig inden for institutionens ramme, og at man ofte udvikler gennem prædefinerede forløb.<sup>5</sup> Om denne formodning, eller erfaring, har hold i virkeligheden, vil et igangværende forskningsprojekt under University of Toronto undersøge.<sup>6</sup> Uanset diskussionen om ensretning er det et faktum, at kun ganske få nye værker opnår opsættelse på teatret, og genopsættelser er meget sjældne. Selv husdramatikerens arbejde holdes adskilt fra teatrets repertoire og programlægges i form af mere eller mindre iscenesatte offentlige læsninger.

En del af den terminologi, som de dramaturger jeg interviewede i Toronto anvendte for udviklingsaktiviteter (og/eller definerede sig op imod), refererer til arbejdsformer som stammer fra den institutionaliserede manuskriptudvikling. Sådanne termer inkluderer en-til-en dramaturgi, workshopper, læsninger og iscenesatte læsninger som vist i figuren (begreberne uddybes af Mendenhall, 2001). Dramaturgernes kritik af de nævnte udviklingsformater vedrørte særligt det forhold, at skuespillernes træning kan føre til bestemte kriterier, kriterier for hvad der er muligt, og hvad der virker; og endvidere, at den kommercielle interesse i at tage entré ved læsninger, og ved at markedsføre gennem læsninger, kan skubbe dramatikerens igennem et forløb, der ikke nødvendigvis er befordrende for hans/hendes kreative proces.

Selvom læsninger bliver stadigt mere normale i Danmark, er dramaturgiaternes primære institutionaliserede funktioner ikke udviklingsdramaturgiske, og der opretholdes oftest et klart funktionsskel mellem de skabende og udøvende kunstnere på den ene side og ledelse samt dramaturgiat på den anden. Der er sjældent tvivl om, hvem der bærer hvilken hat hvornår. De danske dramaturger knytter endvidere deres professionelle identitet til betegnelsen dramaturg. I Canada betragtes dramaturgi som en implicit kunnen, som langt de fleste teaterudøvere evner. Derfor er dramaturg sjældent en selvstændig professionsbetegnelse. En instruktør, producent eller forfatter kan udmærket tage dramaturgens funktion på sig. Flere af de interviewede dramaturger kan da også hæfte titlerne instruktører, dramatikere, eller kunstneriske ledere ved deres navn.<sup>7</sup>

Der tegner sig altså markante forskelle på funktioner, arbejdsituationer og uddannelse på det materielle og institutionelle niveau. Opfattelsen af, at europæisk dramaturgi primært vedrører repertoire og produktion, hvorimod nordamerikansk dramaturgi næsten udelukkende drejer sig om manuskriptudvikling, er dog kun den halve sandhed.<sup>8</sup> Bryder jeg igen-

nem det institutionelle niveau og spørger ind til redskaber og strategier, bliver billedet mere komplekst. Det centrale og overlappende felt i figuren kommer, så at sige, i spil.

## Redskaber

En nøgle til at forstå hvad der lå til grund for de to gruppers redskaber findes i deres uddannelse og professionelle baggrund. De Canadiske dramaturger er uddannet i teaterpraksis. Undtagelsen, Brian Quirt, tog ganske eksplicit afstand fra tilgange, der refererer til teori.<sup>9</sup> Inspiration fra blandt andet Lecoq-træning og Jo Chaikins Open Theatre satte kreativ proces, integration af fysiske tilgange og tekst, og en funktionsmæssigt global tilgang til at skabe teater i fokus. Den nævnte kritik af institutionaliseret udviklingsdramaturgi havde motiveret disse dramaturger til at skabe alternative tilgange og platforme. Endvidere havde nordamerikansk identitetspolitik og erfaringer fra en aldeles flerkulturel storby ført til en forøget forankring i dramatikeren (eller teaterskaberen) kosmologi og en opmærksomhed på publikums meget forskellige kulturelle kompetencer.

På redskabsniveauet betød det, at en respektfuld fundering i forfatterens kulturelle verden og foretrukne kreative proces blev fremhævet som indgangen til det dramaturgiske arbejde af alle fire canadiske dramaturger. Afsættet var dramatikeren behov, og en kontinuerlig justering af magtforholdet mellem dramaturg og dramatiker blev prioriteret. Jeg har valgt Yvette Nolans praksis som eksempel. Under Native Earth Performing Arts regi, arbejdede hun med First Nations (indianske) dramatikere, der brugte en aristotelisk dramatisk struktur til at bearbejde det både kulturelle og fysiske folkemord First Nations folkeslag er bleven udsat for. Ifølge Nolan er den aristoteliske form anvendelig til dette formål, fordi den – på beslægtet vis med First Nations mundtlige historiefortælling - giver mulighed for at dele et budskab. Nolan arbejdede også med devising teatergrupper, som udviklede nye kreative tilgange og dramaturgier fra First Nations mytologi og kosmologi. Begge retninger krævede og vidnede om dramaturgiske redskaber til at læse sig ind på kunstnerens særlige viden og behov for dernæst at facilitere en proces, der kunne føre til forbundne udtryksformer.

Dette blik for den skabende kunstners kompetencer og interesser kan også rettes mod kunstnerens disciplin-specifikke træning. Brian Quirts alternative manuskriptudviklingscenter Nightswimming bestilte værker som udvikledes af centret på forfatterens præmisser og siden forsøgte afsat til teatre via centrets anselige netværk. Et af Brian Quirts foretrukne redskaber var at filtrere tekst igennem kunstnere med meget forskellige udtryksmidler. Ikke ved at lade dem læse op og kommentere, men ved at opstille kriterier for improvisation eller lade skuespillere, en koreograf, eller en musiker reagere på et bestemt problem gennem deres egne virkemidler, for således at sætte en dialog i gang mellem forfatterens skriveproces og research og ordenes sceniske potentiale. Om motivationen for at involvere disse kunstnere sagde Quirt: »I want their tool kit.« Han vidste, at hans blik var et andet, men i stedet for at forsøge at ændre sin optik, føjede han erfaringerne med at filtrere igennem andres optik til sin værktøjskasse.

De sidste redskabseksempler fra de Toronto-baserede dramaturger, som jeg vil nævne her, drejer sig om blikket for publikums kulturelle kompetencer, og strategier for hvordan et værk

giver performerne mulighed for at udnytte og spille med publikums løbende opfattelse i selve forestillingssituationen. Ifølge dramaturgerne bygger disse redskaber på deres sceneerfaring som skuespillere. Redskaberne imødekommer også de udfordringer, enhver forestilling med et flerkulturelt publikum står overfor: nemlig at der er overordentlig stor forskel på, hvad tilskuere vil rette deres opmærksomhed mod, og hvordan de vil opleve og reagere på det, som de opfatter. Kate Lushington og Guillermo Verdecchia arbejdede begge fortrinsvis med kunstnere fra forskellige minoritetskulturer i Canada, og de gik til de nævnte udfordringer på beslægtet, men dog forskellig vis, derfor har jeg valgt eksempler fra deres praksis.

Lushington fortalte, at hun til tider spørger forfattere om årsagen til, at hun ikke forstår en tekst, er tekstens uklarhed eller hendes manglende kendskab til forfatterens kultur. Er det sidste tilfældet, falder spørgsmålet, om hun er inkluderet i publikum. Hvis hun er inkluderet, vil det fortsat være nødvendigt at se på de spor, som hun kan følge, og tilbyde hende både indgange og en fælles kontrakt, som giver hende tilladelse til ikke at forstå resten. I stedet for at sige: »if you were a bit cleverer, or a bit more knowledgeable, or a bit more open, or a bit less racist, or whatever, you would get it,« prøver hun at sige: »Everybody will get something different, but everybody has to get something similar too.« Konkrete redskaber til at opnå dette beskrev Lushington som følger: »My dramaturgy is to say: how few bits can you give people and still allow them to construct a picture? [...] If you create a consistent world you can go in any direction you want, and it does not have to be linear. It just has to follow some principle somebody can get and be carried along with.«

Ifølge Verdecchia benytter en god forestilling adskillige strategier. Under manuskriptudviklingen af *Chile Con Carne* (publiceret i 2002) arbejdede Verdecchia og forfatteren, Carmen Arguirre, på gulvet som skuespillere med at sammenbinde en række anekdoter fra Chile og Canada. I den sammenhæng anvendte de også en bevidsthed om publikums oplevelse i forestillingssituationen. Gennem en syvårig immigrants gestaltning og bevidsthed kunne en aldeles transformerende sammenvævning af forskellige virkeligheder give mening. I kraft af publikums accept af pigens opfattelsesevne kunne hendes familie og venner ophænge billeder af kommunistiske helte eller bo i Barbie-slottet uden at skulle forklare sig. Men opfattelsen af hændelserne afhang ikke kun af pigens erindring, den betingedes også af publikums erindringer, hvorfor chilenske og ikke-chilenske tilskuere blev inviteret ind og udfordret af forskellige dele af værket. I Verdecchias egne værker anvendte han særligt humor til at tilbyde publikum en ufarlig indgang, ironi til at gøre den flertydig, omvendt til at gøre publikum opmærksom på at også de er implicerede, humor til at vinde publikum tilbage og selvironi eller »self-implication« til at optjene retten til at pege på andre. Herom fortalte han: »I like the dynamic of performance where one moment the audience is laughing and the next I am asking them why. [...] I drop a bomb, win them over and drop another, constantly asking them to address assumptions, perspectives, privilege, and points of view.«

Af dette materiale fremgår det, at tekstudvikling ikke nødvendigvis ligger på en dramatikers eller en instruktørs bord, men også kan foregå i dialog mellem adskillige kunstneriske optikker. Dramaturgens funktion kan være at facilitere og navigere dialog og proces, frem for at være en slags rådgivende ekspert i dramaturgiske strukturer og genreplaceringer. Der

opstår altså en forskydning i genstandsfelt fra værket til kreativ proces og dialog. Samtidig føres iscenesættelsesprocesser ind i tekstudviklingen, hvorfor skellet mellem udviklings- og produktionsdramaturgiske redskaber mister konsistens i praksis.

Hos de fire danske dramaturger observerede jeg en begyndende interesse for at udfordre det beslægtede skel mellem dramatisk tekst og teater. De redskaber, som vises særlig opmærksomhed nedenfor, kan placeres i figurens overlappende felt og kendetegnes ved en integration af dramaturgiske og forestillingsanalytiske tilgange. Deres baggrunde og redskaber er, som allerede indikeret, forholdsvist usammenlignelige med de canadiske. I stedet for det beskrevne fokus på samarbejdspartnerens kunstneriske udvikling, proces, og spil med publikum indtræder analytiske redskaber, der primært bygger på teorier om det lukkede værks dramatiske komposition eller semiotiske kommunikation. Dramaturgerne er uddannet i teatervidenskab eller dramaturgi i universitetsregi mellem 1977 og 2001, og nævnte at de har fundet vej fra teori til praksis på egen hånd eller gennem udveksling med andre dramaturger. Når denne udfordring tages i betragtning, er det ikke mærkeligt, at de overvejende anvendte teorier, som var brudt ned i pragmatiske redskaber fra forfatterens hånd. Dramaturgerne skrev analyser af Jens Hyldegaards monodrama *Flugten* fra 1995 til *Dramaturgi og Perception*. Heraf fremgik det tydeligt, at forestillingsanalytiske og tekstanalytiske metoder (hermeneutisk semiotik), Hollywood dramaturgi eller Stanislavskij-inspireret aristotelisk dramaturgi, og recensionens form<sup>10</sup> havde ganske stor indflydelse på, hvad dramaturgerne var opmærksomme på, og hvordan de organiserede deres iagttagelser. Alle disse tilgange leverer forholdsvist stabile redskaber til at fortolke, skabe spænding, karakterudvikling og fiktionsunivers og kommunikere resultatet i en tilgængelig form. Det betyder dog ikke at dramaturgernes iagttagelser var ens, eller at billedet var entydigt. I flere tilfælde var der enten spor fra interesser, som medtænker tilskueren, eller et midtvejsskift fra at lave tekstanalyse til at tænke i iscenesættelsesstrategier, der førte tilskueren og mere komplekse muligheder tilbage ind i arbejdet.

Eksempler på spor, der bragte tilskueren og dermed forestillingssituationen ind i tekstanalysen, er Wolfgang Isters receptionsteori om tomme pladser og Janek Szatkowskis model (1989) for teatrets simultane form. Det første af de nævnte spor anvendtes af dramaturgerne til refleksion over, hvordan diskrepanser eller manglende sammenhæng mellem på hinanden følgende udsagn i et dramatisk materiale kan påvirke tilskuerens oplevelse. Forklaret på foranklet vis, spurgte flere af dramaturgerne, hvilke kausale forklaringer, fortolkninger, eller antagelser tilskueren vil fylde ind i det hulrum, der opstår mellem sådanne udsagn. Szatkowskis model illustrerer en montageform, der er betydeligt enklere end Sergei Eisensteins teori om filmmontage fra 1940erne. Beskrevet med Antonin Artauds drama, *Les Cenci*, som eksempel, er modellen et forsøg på at identificere et kompositorisk princip i fragmenterede og ofte sanselige værker. Tanken er, at det simultane teaters fragmenter ikke monteres ved hjælp af et overordnet ideologisk princip eller budskab, som i det episke teater, men snarere afhænger af de associative forbindelser, som hver enkelt tilskuer skaber i forestillingssituationen. Selvom de tre dramaturger, som refererede til Szatkowski, havde opgivet at omsætte denne noget abstrakte kilde til praksis, fandt jeg at modellen havde leveret en formbetegnelse, der

på generel vis gjorde dramaturgerne opmærksomme på muligheder for at komponere ved hjælp af tilskuerens associationer.

Flere af dramaturgerne differentierede mellem den dramaturgiske analyse og recensionsfremlægning og den del af arbejdet, der rettes mod iscenesættelsesmuligheder. I det øjeblik iscenesættelsen tænkes ind i arbejdet var det kun enkelte indsigter fra recensionens handlingsreferat, karakteranalyse, og tematiske udledninger, der blev anvendt. Hertil føjedes ideer fra andre forestillinger og kilder, som dem jeg har beskrevet ovenfor.<sup>11</sup>

Eksempelvis foreslog Vibeke Staggemeier i den tidligere nævnte analyse at udvikle to gensidigt udelukkende men ligestillede spor: 1. et realistisk univers hvor vi tror på hovedpersonens fortællinger og oplevelser, og 2. et tegneserieunivers hvor alt fremtræder som produkter af hans fantasi. Tanken var at skabe en oplevelse, hvor publikum forbliver i tvivl og kontinuerligt må bearbejde deres opfattelse af forholdet mellem realitet og fantasi. Dette dialogiske princip medtænker ikke kun publikums kontinuerlige bearbejdelse af »tomme pladser«, det åbner også teksten for både form- og genremæssig bearbejdelse.

Et andet eksempel er fra Benedikte H. Niensens analyse. Hun foreslog en intermedial tilgang, hvor hovedpersonens figur forstørres, formindskes, forvrænges, og fordobles alt afhængigt af de erindringslag, som forestillingens fortælling følger. Med andre ord foreslog hun at etablere segmenter med en hvis intern logik ved hjælp af forskellige visuelle perspektiver, montere dem via publikums sensoriske oplevelse og invitere publikum til at udfylde de »tomme pladser,« der kunne opstå mellem segmenterne.

Det tredje, og lidt anderledes, eksempel er Astrid Dauggaards interesse for at arbejde med hendes læseoplevelse af en bevægelse som både tematisk, psykologisk, og rent fysisk/sensorisk referencepunkt for iscenesættelsesarbejdet. Udgangspunktet for bevægelsen var hovedpersonens tendens til næsten automatisk at kaste sig mod et problem, falde og rejse sig igen for blot at kaste sig mod en nyt problem.

Fra dramateorien havde de fire dramaturger hentet redskaber til at analysere og bearbejde genre- eller konventionsbundet materiale, anskuet som tekst. Fra forestillingsanalysen anvendte de redskaber til at inddele et tekstmateriale i forskellige segmenter og kategorier for dernæst at undersøge og fortolke på forbindelserne mellem dem. I samspil lægger disse pragmatiske og organiserende redskaber fundamentet for at kunne se på de mere komplekse muligheder: Montagen og de tomme pladser afhænger af evnen til at segmentere og følge forbindelser; manipulation af perspektiver og dialogiske principper anvender genrebevidsthed; og bevægelsesmønstret udspringer af og udvikles gennem en dramatisk karakteranalyse. I disse specifikke tilfælde havde receptionsteorien altså åbnet døren for at tænke forestillingssituationen ind i tekstanalysen, og skellet mellem dramaturgien og forestillingsanalysen udfordredes af en praksis, der afhang af integration på redskabsniveauet.

## Forbindelsesmuligheder

Det kan være svært at forestille sig et større dansk statsteater, der kan leve med den usikkerhed om produktets form, udsagn, og dato for aflevering, som procesorienterede tilgange ofte medfører. Omvendt vil det heller ikke være problemfrit at bede en canadisk teaterkunstner

fra en minoritetskultur om at tilsidesætte identitetspolitik og kulturel specificitet for at engagere sig i bredere analytiske og konceptuelle tilgange. Det er selvfølgelig heller ikke tanken. Alligevel bibringer disse scenarier den indsigt, at de forbindelser, som vi kan forestille os på redskabssiden, kan møde ganske stor modstand, når de føres tilbage ind i de materielle og kulturelle rammer. Udfordringen er stor, men den er ikke af en størrelse, der kan fravriste mig modet på at afprøve forbindelser i praksis – som dramaturger kan vi gribe og modne selv ganske små muligheder, når de opstår, og vi kan også tage aktiv del i at forme og nytænke vores funktioner og rammer. Derfor vælger jeg at placere mig der, hvor de otte dramaturgers arbejdsfelter overlapper, når jeg nu forfølger forbindelsesmuligheder.

Det nemmeste er at kombinere redskaber, som tager greb om den samme udfordring fra forskellige vinkler. Når Lushington spørger, hvor få informationer publikum kan danne en opfattelse ud fra, er hendes metode til at finde svar helt enkelt at lade et publikum opleve en læsning af teksten og respondere efter hver større omskrivning. Med teorien om de tomme pladser i hånden (altså i omsat form) er det muligt at analysere sig frem til sandsynlige svar, stille et publikum mere præcise spørgsmål, og omsætte dem til kompositoriske valg. Lushingtons tilgang bidrager med en praktisk fremgangsmåde og et konkret publikums kulturelle kompetencer, mens det receptionsteoretiske og analytiske redskab tilbyder et mere konkret greb om forholdet mellem de enkelte informationer i teksten, samt en styrket opmærksomhed på hvad publikum gør med de tomme pladser.

Et redskab til at guide publikums oplevelse, som nævntes af Lushington, er et princip, som alle kan følge. Ved at anvende et genkendeligt princip (som eksempelvis at handlingen foregår i en lammet persons tanker eller afspejler en syvårigs oplevelse) etableres en kontrakt for, hvad publikum kan forvente sig. Den kan så brydes, som Verdecchia gør det, eller anvendes konsistent. Idéen om en kontrakt er ikke fremmed for de danske dramaturger, selvom deres version er mere konceptuel og æstetisk end principiel og logisk. Ud over indflydelsen fra det tyske konceptteater, kan den danske tilgang også have noget at gøre med genrebevidsthed. Netop på grund af receptionsteorien og semiotikken er de danske dramaturger reflekterede omkring det forhold, at et organiserende princip og en forventningskontrakt i heldige tilfælde kan aktiveres af en forestilling, men altid leveres af publikum. Publikum oplever gennem forventninger, der er etableret kollektivt i andre medier og teatertraditioner. Ved at citere og kopiere eksisterende genrers dramaturgiske kendetegn og æstetik aktiveres forventninger, som siden kan anvendes til at lege med teatret som medium. De danske dramaturger har nemmere ved at få et godt greb om genrekarakteristika i en tekst eller et forestillingsmateriale, fordi de har de mere konventionelle dramaanalytiske redskaber til rådighed. De canadiske dramaturgers principper og kontrakter ligger tættere op ad den form for referenceramme, som skuespilleres karakterarbejde kan være afhængigt af og refererer til almen kulturel frem for æstetisk viden. Det er ikke svært at forestille sig den styrke, der kan ligge i at arbejde med begge typer kontrakter i én og samme forestilling.

Jeg mener dog, at den mest markante udvidelse af dramaturgens navigationsfelt opnås ved at hente inspiration og erfaring, der hvor ens egne redskaber er begrænsede eller kan være begrænsende. Når dramaturger er velbevandrede i de dramatiske genrer og konventio-



ner, vil disse selvfølgelig også have stor indflydelse på deres udsyn. Det kan blive et problem det øjeblik, hvor de tillærte modeller bliver til en vane, som betinger, hvad dramaturgen retter sin opmærksomhed mod, og hvordan hun reagerer på et materiale. De fire canadiske dramaturgers vurdering af, hvad den enkelte kunstners disciplinspecifikke optik kan bidrage med, og deres insisteren på at tilpasse deres tilgang til hver ny dramatiker/teaterskabers kosmologi og foretrukne proces involverer refleksion over egen tilgang ved begyndelsen af hvert arbejdsforløb.

De danske dramaturger talte om »at styrke en dramatikers stemme« i forbindelse med udviklingsarbejde, men kunne ikke knytte konkrete redskaber til denne opgave. Derfor tilbyder de fire canadiske dramaturgers fokus på dramatikerenes kulturelle kompetencer og udtryksformer, samt deres workshopmetoder og filtrering, en betydelig redskabsmæssig udvidelse. Deres bevidsthed om arbejdsprocessens afgørende indflydelse på det kunstneriske produkt og kunstnerens udvikling kan muligvis inspirere danske dramaturger til at engagere sig i, nytænke, og facilitere kreative processer, som rækker ud over det analytiske skrivebordsarbejde. Omvendt er det sandsynligt, at canadiske dramatikere kan nyde godt af den form for stramning af kompositoriske forbindelser og valg, som en analytisk kortlægning kan facilitere.

Kaster jeg et mere overordnet blik på, hvad de eksempler og forslag, jeg har beskrevet, gør ved dramaturgens arbejds- og navigationsfelt, fremtoner den mulighed, at dramaturgen både kan arbejde med:

- kreativ proces,
- kompositorisk valg og
- forestillingssituationen.

I forbindelse med udviklingen af teatertekster gør dette udvidede navigationsfelt dramaturgen i stand til at tænke i potentiale for en iscenesættelsesproces og vurdere, hvordan det tekstlige materiale arbejder med et publikum. Hertil føres selvfølgelig filtreringer og workshoparbejde, der bringer sceniske muligheder og et bredt spektrum af udtryksformer ind i forfatterens horisont. Omvendt kan det hjælpe produktionsdramaturgen med at tænke både forfatterens principielle tilgange og erindringsrum (ej at forveksle med intention) og tilskuerens kulturelle kompetencer ind i en kreativ iscenesættelsesproces.

I mit eget dramaturgiske virke har jeg primært arbejdet med fysisk baseret devising<sup>12</sup>, nycirkus og moderne dans (Hansen 2005 og 2008). Inden for disse sceniformer udføres der sjældent en adskilt tekstproduktion. Det betyder, at den kreative udvikling af tekst og/eller forestillingsmateriale gradvist bliver mere og mere influeret af sceniske valg, og at de sceniske valg til dels udspringer af de emner, materialer, og metoder, som har vist sig bæredygtige under den kreative proces. Det betyder også, at der er større mulighed for at afprøve kombinationer af de etablerede dramaturgiske tilgange, jeg har udledt af de empiriske eksempler, og undersøge hvilke redskaber der er mest anvendelige hvornår i løbet af en proces. Måske enkelte af disse observationer kan ledes tilbage ind i tekstdramaturgien og medvirke til en opblødning af skellet mellem tekst og forestilling.

### *Vertical City*

For at gøre dette sidste led nemmere at fastholde i tankerne har jeg valgt at give en kort beskrivelse af min funktion som dramaturg på et devised nycirkus-projekt kaldet *Vertical City* fra november 2007- april 2008 i Toronto, Canada. Under instruktøren Bruce Bartons ledelse arbejdede jeg med to luftakrobater, to fysisk devising skuespillere, og en musiker,<sup>13</sup> der alle ønskede at bryde med dele af deres egen disciplin og skabe nye udtryksformer. Barton og jeg udviklede en konceptuel præmis, der kunne generere spørgsmål om bevægelse, gentagelse og hverdagsritual i et fælles urbant rum. Som Barton udtrykte det ved The Canadian Association of Theatre Researchs årlige konference i 2008, indebærer den konceptuelle præmis at:

We – as citizens of contemporary western societies – are creatures of habit and repetition, of familiar actions that are occasionally elevated to the status of ritual because of the comfort and security they offer in the face of constant change. We express ourselves through our routines to the point where these routines begin to define us, at once restraining and sustaining us. But the city has little time or respect for human repetition, let alone ritual. The »map« of the city is constantly changing, growing, adding dimensions, directing and redirecting our paths through its chameleon shifts.

I den første fase af vores arbejde var det min opgave at »læse«, hvad de forskellige deltagere var opmærksomme på, hvordan de reagerede, hvilke udtryksformer de anvendte, og hvordan de organiserede indtryk. Vi tilrettelagde en række improvisationsopgaver som alle tog afsæt i hverdagsaktiviteter. Barton manipulerede opgaverne, indførte regler og begrænsninger og responderede, mens jeg observerede, hvor den enkelte havde styrker og virkemidler, som eventuelt kunne føres over i en anden kunstform. Jeg noterede mig også, hvor hver kunstner syntes at være begrænset til en særlig form for gentagelse uden selv at være opmærksom på det, og hvilke hjælpemidler de hver især syntes at være afhængige af for at kunne generere materiale. Disse observationer blev brugt strategisk til at tilrettelægge et forløb af gradvist mere disciplinært integrerende improvisationsøvelser.

Det øjeblik vi begyndte at generere forestillingsmateriale på mere fokuseret vis, vendte Barton og jeg tilbage til ideer, udtryksformer, og »øjeblikke« som løbende var blevet udskilt fra improvisationsforløbet. Jeg hjalp Barton med at gøre idéerne mere konkrete. Dernæst gik han i studiet og arbejdede koncentreret med vores materiale, mens jeg researchede »wayfinding«, matrikelopmåling, »instant cities«, byplanlægning og kognitiv kortlægning. Selvom flere af disse materialer kunne omsættes til principper for bevægelse med videre, kunne de ikke udfylde skuespillernes behov for noget mere konkret og taktilt at arbejde med. Derfor fandt jeg også fotografier af civilingeniører gennem Torontos byhistorie og en ingeniør utopi – en vertikal by – som blev designet af 30 MIT studerende i 1960erne (Kettaneh). Jeg udvalgte dele af disse kilder, bad en af skuespillerne om at sætte sig ind i det, og introducerede ham desuden for anvendt adfærdspsykologi inden for arkitektur, herunder manipulation af

menneskets »choice behavior.« Derefter tog jeg skuespilleren ud på en travetur og bad ham fortælle mig, hvad han kunne huske fra læsningen. Jeg begyndte at stille spørgsmål, særligt til hans egen reaktion. Dernæst brugte vi hans reaktion til at udvælge de ideer i materialet, som havde fremprovokeret mest ambivalens og derfor kunne vække både fascination og fordømmelse. Vi diskuterede også, hvorvidt teksten skulle gives i karakter eller gennem tonal udvikling og citat. Med noter om dette blev skuespilleren sat til at skrive. Den resulterende tekst blev siden vist til Barton, som skar sekvensen i mindre bidder og flettede den ind i andet materiale under prøverne. Dette eksempel illustrerer, at mit arbejde med tekstudvikling ikke var at redigere, dramatisere, eller respondere på færdig tekst, det var at facilitere vejen fra et tema, over kilder og til en tekst – som instruktøren så kunne arbejde med.

I den sidste fase af projektet var der behov for at kortlægge forbindelserne mellem de mange forestillingsmaterialer for at hjælpe instruktøren med at arbejde på sammenvæningerne og de forskellige veje igennem materialet, som vi kunne tilbyde vores publikum. Til det formål anvendte jeg segmentering og montageanalyse. Rent sensorisk evnede materialet at trække publikum ind i forestillingen: ultra langsomme bevægelser udført i stof fra loftet, der genindførte tyngdekraften med smerte som konsekvens, kunne holde vores publikum åndeløst i forestillingens første del. Bytemaet og ekstreme forsøg på at organisere mennesket kunne inddrage publikum gennem genkendelse og nysgerrighed, idet de relaterede direkte til vort teaterum: the Harbourfront Centre Theatre, placeret i en byplanlægningszone mellem højhuse, motorvej og Lake Ontario.

I april 2008 præsenterede vi to visninger af denne første udgave for publikum. Visningerne anvendte vi til – med analysen og bevidsthed om vores valg i tankerne – at undersøge hvad publikum rettede deres opmærksomhed mod. Helt enkelt valgte jeg at bede publikum dele indtryk fra forestillingen med os og beskrive, hvad der pådrog sig deres opmærksomhed – også hvis det var en association til noget uden for forestillingen. Hver aften var samtalerne livlige, og vi måtte afslutte programmet, mens adskillige tilskuere havde hånden i vejret. Jeg noterede deres bidrag og vil anvende dem som afsæt for vort planlagte arbejde på en fuld produktion i sommeren 2009.

Under arbejdet med *Vertical City* navigerede jeg altså kreativ proces, kompositoriske valg og forestillingsituationen på integreret vis. Blikket for kunstnerens urbane erfaringer og søgen efter kosmologi blev bragt sammen med det interdisciplinære filtreringsredskab, men undervejs forholdt jeg mig langt mere analytisk og observerende under anvendelse af både perceptions- og receptionsteori, end de canadiske dramaturger ville have gjort. I forlængelse af mit researcharbejde omsatte jeg ganske abstrakte teorier til mere konkrete forståelser, der kunne anvendes som praktisk inspirationskilde under tekstudviklingen. Montagetorien og semiotikkens segmenteringsredskaber blev anvendt under kortlægningsarbejdet. En gennemgående kompositorisk interesse for publikums opfattelsesmuligheder var tilstedeværende under hele forløbet, mens Lushingtons spørgsmål og konkrete involvering af publikum indførtes ved projektets foreløbige kulmination. På kontraktens side anvendte vi både genre-etablering og -brud, sensorisk styrke, og en fælles urban referenceramme til at vække og lege med publikums forventninger.

Mit bidrag til dette arbejde blev hjulpet godt på vej af det forhold, at jeg har arbejdet som dramaturg og med dramaturger i danske og canadiske kontekster og derfor har haft mulighed for at bevæge mig på tværs af skel mellem udviklings- og produktionsdramaturgi. Måske mine anskuelser kan føres tilbage ind i tekstdramaturgien og inspirere til at kombinere redskaber fra ellers adskilte dramaturgiske arbejdsområder.

## Litteratur

- Barton, Bruce (ed): *Collectives, Collaboration and Devising. Critical Perspectives on Canadian Theatre in English*: Vol. 12. Toronto: Playwrights Canada P, 2008.
- Barton, Bruce: »Navigating »Turbulence«: The Dramaturg in Physical Theatre.« *Theatre Topics* 15.1 (March 2005): 103–19.
- Cardullo, Bert: *What is dramaturgy?* *Knew York*: Peter Lang, 1995.
- Christoffersen, Erik Exe, Torunn Kjølner og Sztakowski, Janek: *Dramaturgisk Analyse – En Antologi*. Institut for Dramaturgi, Århus Universitet, Århus 1989.
- Eisenstein, Sergei: »Methods of Montage.« *Film Forum: Essays in Film Theory*. Ed. And transl. Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace & World, 1949. 72-83.
- Govan, Emma, Helen Nicholson and Katie Normington: *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. London: Routledge, 2007
- Hansen, Pil: »Dance Dramaturgy: possible work relations and tools.« *Space and Composition*. Eds. M. Frandsen and J. Schou-Knudsen. Copenhagen: Nordscen 2005. 124-142.
- Hansen, Pil: *Dramaturgi og Perception*. Afhandling. Københavns Universitet, 2006.
- Hansen, Pil: »The Reflection Forums of Moving Stage Lab.« *Canadian Theatre Review (CTR)* 135 (forthcoming: Autumn 2008).
- Heddon, Deirdre: *Devising Performance: a Critical History*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2006.
- Herst, Betty: »Opting In: Theory, Practice and the Workshop as Alternative Process.« *CTR* 84 (Fall 1995): 5-8.
- Iser, Wolfgang: »Tekstens Appelstruktur.« *Værk og Læser*. Overs. Gunver Kelstrup. Red. Michael Olsen og Gunvar Kelstrup. Holstebro: Borgens Forlag, 1981. 102-133.
- Kettaneh, Anthony (ed): *Project Romulus; an adaptable high-density urban prototype*. Boston: MIT P, 1968.
- Knowles, Ric: »The Nike Method.« *CTR* 97 (Winter 1998): 24-30.
- Knowles, Ric: *Reading the Material Theatre*. New York: Cambridge UP, 2004.
- Lehman, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Transl. Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge, 2006.
- Mendenhall, Marie Elaine Powell. »Canadian New Play Development Centres.« *The Playwright's Path: An Analysis of the Canadian Play Development Process as Practiced by Saskatchewan Playwrights Centre, 1982-2000*. Masters Diss. University of Regina, Saskatchewan, 2001. 23-54.
- Taylor: »Deep Dramaturgy: Excavating the Architecture of Site-Specific Performance.« *CTR* 119 (Summer 2004): 16-19.
- Turner, Cathy and Synne K. Berhrndt. »The Dramaturg and Devising: Shaping a Dramaturgy.« *Dramaturgy and Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2008: 168-186.

## Noter

- 1—Hans-Thies Lehmans bog, *Postdramatic Theatre*, og adskillige af de former for performance, dans og teater han kategoriserer i den, tæller blandt de mere samtidige omgange.
- 2—Vibeke Staggemeier og Benedikte H. Nielsen (Det Kongelige Teater), Astrid Daugaard (Det Danske Teater), Dorthe Bébe, Team Teatret, Brian Quirt (Nightswimming & LMDA-Canada), Guillermo Verdecchia (Cahoots Theatre Projects), Yvette Nolan (Native Earth Performing Arts), Kate Lushington (Freelance).
- 3—Med begrebet materielle faktorer trækker jeg på Ric Knowles (2004: 9-17).
- 4—Med en enkelt undtagelse, Bruce Bartons citat i afsnittet om *Vertical City*, er alle citater fra personlige interviews med de otte dramaturger fra 2002-3. Citaterne blev offentliggjort i Hansen 2006.
- 5—Et gennemsyn af artikler fra 1980erne til i dag om manuskriptudvikling fra tidsskriftet *Canadian Theatre Review* viser at de dramaturger, som jeg interviewede i Toronto, langt fra er de eneste, der har kritiseret manuskriptudviklingsmodellen for ensretning af dramatikeres kreative proces og produkt (se eksempelvis Knowles 1998, Herst og Taylor).
- 6—Forskningsprojektet »Creative Spaces: New Play development in Canada« ledes af Bruce Barton og afsluttes i 2008 ved University of Toronto. Jeg er tilknyttet som konsulent.
- 7—Det kan både bevirke at fagsprog og redskabsmæssige tilgange er mere diffuse, end det gør sig gældende for de danske dramaturger, og at dramaturgfunktionen er mere bevægelig, en form for position, som man kan træde ind i og ud af.
- 8—Opfattelsen optræder blandt andet hos Bert Cardullo (3-13).
- 9—Dette standpunkt er vokset i styrke siden Quirt blev leder af LMDA og fremlagdes som grundpræmis for hans årlige mini-konference i Dramaturgi i Toronto i juli 2008. Som modeksempel bør det nævnes at Guillermo Verdecchia siden hen har taget en MA og er i færd med at færdiggøre en PhD. I 2003 inkorporerede han teoretiske inspirationskilder i sit teaterarbejde.
- 10—Recensionen er en kort (ofte 2-3 sider) præsentation og vurdering af en dramatisk tekst. Den er typisk inddelt i Handlingsreferat og/eller intrige, tematik eller udsagn, form og struktur, karakterer, bearbejdning/iscenesættelsespotentiale og bedømmelse, og den udformes traditionelt af en repertoiredramaturg til teatrets arkiv og teaterlederens orientering.
- 11—Bemærk at dramaturgernes anvendelse af montagen inkorporerede et postmoderne spil med gener, kopier, og referencer som Szatkowskis model ikke tager højde for.
- 12—Tilgange inden for devising af teater (som vi kender dem fra det europæisk situerede interkulturelle teater, den amerikanske avantgarde, og »popular« teater generelt) har været genstand for historiske og teoretiske studier i den senere tid (se Heddon; Barton 2008; Govan). Et britisk orienteret kapitel om devising i Cathy Turners oversigtsværk *Dramaturgy and Performance* samt Bruce Bartons artikel om hans dramaturgiske funktion under hans arbejde med Ker Wells i Canada udgør nogle af de seneste forsøg på at opsamle eller indkredse devising-dramaturgens udfordringer. Som det både fremgår af disse kilder og *Vertical City*, er devising-dramaturgens funktioner og redskaber lang mindre definerede end produktions- og udviklingsdramaturgens funktioner inden for tekstbaseret teater.
- 13—Lori Lemare og Diane McGrath, Frank Cox-O'Connell og Marc Tellez samt Anne Stadlmair.

**Pil Hansen** har en PhD fra Københavns Universitet i Dramaturgi og Perception og er ekstern lektor og forskningskonsulent i Dramaturgi ved University of Toronto. Hendes ofte praksis-baserede forskning forbinder neuro-kognitiv teori om perception og hukommelse med performance praksis. Desuden freelancer Pil Hansen som dramaturg og manager inden for moderne dans, devising, dukketeater og ny cirkus i Toronto. Bland andre arbejder hun for Puppetmongers Theatre, Civilized Theatre, Vertical City og Ker Wells.