

Essay

Instruktøren i operaens verden

Instruktøren i operaens verden

Af Morten K. Roesen

Prolog

Du træder ind i den imponerende teatersal med forgyldt loft. Den store lysekrone giver dig et sug i maven, og snart træder orkesteret ind og begynder at stemme instrumenterne. Dirigenten gør sin entré, og han hilser på orkestret og publikum. Han løfter dirigentstokken, og musikerne i orkestergraven adlyder trofast. Musikken, som blev skabt af en komponist, som måske selv er gået i graven mange år tidligere, vækkes til live. Tæppet går op, og du ser scenerummet. Sangerne udtrykker sig gennem sang og skuespil i den scenografi og lysætning, som er skabt til fortællingen. Du giver dig hen til oplevelsen, og efter nogle timer stopper musikken, og forestillingen er færdig.

Alt inden for opera starter og slutter med musikken. Således er der en meget klar og tydelig musikalsk ramme om forestillingen, som instruktøren bliver nødt til at acceptere som præmis for sit arbejde.

Selvfølgelig kan han udfordre eller bryde med konventionerne, især i forbindelse med nykomponerede værker, hvor komponisten er at finde på gaden og ikke i graven. Men uanset hvad: på et tidspunkt skal der starte en eller anden form for musik/lydlandskab. Det er vilkåret, ellers er det ikke opera. Alle instruktørens ambitioner om historiefortælling, visuelle oplevelser, budskaber med videre kommer i anden række. Det kunstneriske ansvar for forestillingens helhed deles med dirigenten, som er fortolker og leder af musikken. Der er altså to kunstneriske forløb, der kører sideløbende i en operaproduktion, den sceniske og den musikalske. De skal samles

og udgøre forestillingen.

I dette essay reflekterer jeg over, hvordan min uddannelse som dramaturg har givet mig nogle af de redskaber, jeg har brug for som operainstruktør i en produktionsperiode, hvor man er en lille del af en temmelig stor maskine. Tempoet er højt, og instruktøren køres let over af den store operamaskine, hvis ikke man ikke er ordenligt forberedt. Jeg er derfor næsten altid forberedt til tænderne og ved præcist, hvor jeg gerne vil hen med forestillingen. Jeg kunne ønske mig, at produktionen af opera i fremtiden måske ville blive let mere fleksibel og mere impulsiv i sin skabelse. Essayet runder derfor af med nogle tanker om, hvor operagenren bevæger sig hen.

Produktionsforløbet i operaens verden

For at forstå hvordan den store operamaskine rulles ud i løbet af produktionsperioden, udlægger jeg i det næste afsnit, hvordan produktionsforløbet typisk ser ud. Jeg vælger i dette essay at opdele prøveforløbet i to dele for at anskueliggøre, hvorfor processen er skruet sammen, som den er.

Første del af prøveperioden

Følgende prøver foregår mere eller mindre simultant:

Sceniske prøver: Først i prøvesal og dernæst på scenen. Instruktør og dirigent er begge tilstede, men det er instruktørens prøver.¹

Musikalske prøver: Individuelle prøver med sangerne samt ensembleprøver. Sangerne synger med pianist samt sprogcach og dirigent.

1) Alle sceniske prøver til og med Klavierhauptprobe foregår med klaver.

Orkesterprøver: Orkesteret har prøver på musikken alene (med dirigenten).

Korprøver: Koret har prøver både med instruktøren og rene musikalske prøver med dirigenten samt korlederen.

Den første del af produktionen afsluttes ved Klavierhauptproben, oversat direkte fra tysk: klaverhovedprøven. Det er den sidste prøve med klaver, og det markerer, at derefter skal det sceniske for alvor sættes sammen med det musikalske, da orkesteret gør sin entré.

Anden del af prøveperioden

For at forstå tidsforløbet i de sidste dage i produktionsforløbet, bruger jeg en skabelon for en produktionsplan. Jeg vælger en tilfældig måned, april.

1. april: Klavierhauptprobe: Instruktør og dirigent er begge tilstede, men det er instruktørens prøve.
2. & 3. april: Sitzprobe: sangerne sidder ned (heraf navnet på prøven) og synger foran dirigenten og orkesteret. De sidder i orkestersalen. Meningen er her, at sangerne skal sættes sammen med orkesteret.
4. april: 5. og 6. april: Scene og orkesterprøver (BO's, Bühne + Orchester): Her skal det musikalske sættes sammen med det sceniske. Instruktør og dirigenten er begge tilstede, men det er dirigentens prøver.
7. april: 1. Generalprøve
8. april: 2. Generalprøve
10. april: Premiere²

Det er tydeligt, at instruktøren har en lidt flad udfasning af forløbet. Fra at have været

en vigtig figur, må han indfinde sig med at træde i baggrunden. Han skal nemlig være færdig ca. uge før premieren, hvor anden del af prøveperioden går i gang. Det kan være ganske frustrerende at føle, at man næsten ikke har nogen indflydelse mere på, hvad der skal ske. Det har dirigenten derimod.

Dirigentens rolle

Som det kan ses af de forskellige prøver, er både dirigenten og instruktøren ofte tilstede i prøvesalen på samme tid, men må acceptere ikke at blande sig alt for meget i den andens prøver. Således skal dirigenten begrænse, hvor meget han stopper og laver korrektioner under de sceniske prøver. Meningen er, at det skal bearbejdes under de musikalske prøver. Samtidig må instruktøren acceptere, at han ikke stopper prøverne, når orkesteret er der. Her må han pænt skrive ned i sin notebog og give noter bagefter. Alternativt springe op undervejs og forsøge at rykke lidt rundt på folk, imens musikken fortsætter. Her er det det store billede, det gælder, og alle detaljer med skuespil og scenegang skal derfor være på plads inden Klavierhauptproben.

Dette kræver en enorm disciplin og selvbevidsthed fra begge ledes side, og man skal søge en fælles forståelse og vision. Hvis man ikke formår at have respekt og tillid til hinanden, risikerer produktionsperioden at blive ét stort kaos og en magtkamp.

Hvad kan dramaturgen?

Hvad kan min iboende dramaturg bruges til i forbindelse med håndtering af dette komplekse forløb og mulige konflikter med ens samarbejdspartner? På Dramaturgi-studiets hjemmeside står der følgende om studiet:

2) I nogle forløb bliver der givet en hel dag til sangerne mellem generalprøven og premieren for, at sangerne skal kunne spare stemmerne.

*I løbet af studiet kommer du til at arbejde med teaterhistorie, analysere dramaer og teaterforestillinger, og opbygge indsigt i teaterteorier, kulturpolitik og humanistisk forskning. Du kommer også til at afprøve og reflektere over forskellige skuespilteknikker, instruktionsmetoder og tilgange til produktionsdramaturgi, og du organiserer teaterprocesser sammen med dine medstuderende. I løbet af uddannelsen bliver du trænet i at analysere kritisk og kreativt, at facilitere og skabe sammenhæng i komplekse processer og opgaver, og i at formidle teaterformer og –praksisser både mundtligt, skriftligt og ”på gulv”.
(Aarhus Universitet, u.å.)*

Dette passer meget godt med min opfattelse af, hvad jeg har med i bagagen fra min studietid. Jeg mener, at jeg som dramaturg er trænet i at pille værker og processer fra hinanden analytisk og reflektivt. Med andre ord, forstå hvad der sker, og hvorfor det sker i forestillingen.

Desuden har jeg både været i feltstudie og i praktik som henholdsvis instruktørassistent og observerende instruktørassistent. Det har givet mig mulighed for at studere konflikter mellem kunstnerne på produktionerne på nært hold uden selv at være direkte involveret i konflikterne. I de to rapporter jeg udformede på baggrund af mine observationer og oplevelser, gennemgik jeg og analyserede jeg konflikterne ud fra Jørgen Frode Bakke og Egil Fiedels *Organisationsteori* (2004). Herigennem lærte jeg at reflektere over, hvordan organisationer og processer er struktureret og sammensat, og det har skabt rum for refleksion over mine egne forløb.

De to funktionsledere og konflikterne

Under prøveperioden er der to kunstneriske ledere til stede, som har hvert sit område at være funktionsleder for. Jørgen Frode Bakke og Egil Fiedel skriver i *Organisationsteori* om den funktionsopdelte organisationsform, at der både er indlysende fordele men også ulemper forbundet med at organisere sig på den måde (ibid.). Af fordele nævner de, at ekspertisen i de forskellige faggrupperinger bliver koncentreret om et homogent arbejdsmiljø, hvor der opstår en forståelse for hinanden internt. De negative følger af dette er, at det internt i hele organisationen kan bevirke, at man ikke forstår hinanden på tværs af faggrupperingerne. Dette kan let skabe konflikter på grund af den distance, man føler til ens kollegaer i de andre dele af organisationen. Det er altså let for instruktøren at fremmedgøre sig selv over for dirigentens pedantiske tilgang til musikken, mens dirigenten måske tænker, at instruktøren arbejder indenfor Regietheater-princippet³ og ønsker at ødelægge værket.

Her har min viden fra studiet om forskellige former for teater og arbejdsformer hjulpet mig til at forstå og acceptere dirigentens funktionsområde og virke. Jeg arbejder med tanken om den ligestillede dramaturgi (med Richard Wagners ordvalg: Gesamtkunstwerk⁴), hvor alle dele af forestillingen er lige vigtige. Dette hjælper mig i håndteringen af konflikter med dirigenten, eftersom jeg gennem argumenter og respekt for hans arbejde kan skabe en forståelse for, at vi arbejder sammen mod et fælles mål.

Hvis det alligevel ender i en konflikt, har jeg lært på studiet ikke at tage kunstneriske konflikter personligt. Vi beskæftigede os med at adskille tingene, f.eks. smag og objektive observationer. Om man kan lide den person,

3) Regietheater: Tysk begreb for instruktørens teater. Ofte en tendens til at ville bryde værket op indefra og lade instruktøren have fuld magt over præsentation af værket.

4) Latham, Alison (edited by): "Oxford DICTIONARY of Musical Terms", Oxford University Press 2004. s. 78

man arbejder med eller ej, er en privat sag, som er lige gyldig i denne sammenhæng. Næste dag arbejder man sammen igen, og der skal der ikke være nogen slinger i valsen. Det er dog ikke alle, der besidder denne form for refleksionsniveau, hvor man kan adskille disse ting og situationer, og derfor skal man være forberedt på, at konflikterne kan være vedvarende.

Dramaturgens 2. ordens iagttagelse

Et af de mest essentielle aspekter jeg har erhvervet mig på Dramaturgi-studiet er dog evnen til at forholde mig kritisk til egne kreative tanker og beslutninger før, under og efter en produktionsperiode.

For at sætte et mere dybdegående perspektiv på, vil jeg her inddrage Janek Szatkowskis beskrivelse af, hvad dramaturgi er for en størrelse:

På scenen kommunikerer nogle figurer med hinanden. Denne kommunikation er tilrettelagt med henblik på at blive kommunikeret til tilskuerne, der sidder og ser på. Tilskueren iagttager, hvordan de sceniske figurer iagttager. I denne forstand er teatret et tilbud om en iagttagelse i anden orden. Tilskuerens anden ordens iagttagelse af de sceniske figurers første ordens iagttagelse. Dramaturgien kan derfor beskrives som en videnskab, der studerer denne kommunikation om/af kommunikation. (Szatkowski, u.å.)

Jeg er altså i løbet af min uddannelse blevet trænet i at studere kommunikation i anden orden, og det er noget, jeg i høj grad har brug for som operainstruktør.

Instruktørens 2. ordens iagttagelse

Jeg mener, det er eksistentielt for en instruktør at kunne manøvrere rundt i forskellige 2. ordens iagttagelser i prøvesalen. Instruktøren observerer kommunikationen mellem sangerne

på gulvet i prøvesalen og skal forsøge at forudsige, hvordan et fremtidigt publikum vil opleve forestillingen. Samtidig leder han også forestillingen og skal sørge for at få processen til at fungere. Han må således være opmærksom på sin lederfunktion i prøvesalen. Som det kunne ses i afsnittet om dirigenten, er dette essentielt i forhold til at få prøverne til at fungere bedst muligt.

De dramaturgiske briller

Således vil jeg mene, at instruktøren foretager minimum følgende tre dramaturgiske 2. ordens iagttagelser i prøvelokalet, når han ikke direkte kommunikerer med sangerne:

Instruktøren observerer, om sangerne er i stand til at gestalte og udføre karakterenes handlinger ud fra de givne omstændigheder.

Instruktøren reflekterer over, om scenen fungerer i sammenhængen med de andre scener, med teksten, med musikken, med det visuelle udtryk etc.

Instruktøren ser på prøven med publikums briller. Hvordan vil de opleve forskellige tegnsystemer som er indlagt i forestillingen (en semiotisk brille), eller hvordan vil publikum blive påvirket af, at sangerne pludseligt dukker op bag ved dem som soldater (en fænomenologisk brille).

Jeg vil også argumentere for, at en dygtig og god instruktør faktisk skal kunne gå helt ind i 1. ordens iagttagelsen sammen med sangerne for at mærke efter, hvordan kommunikationen er helt inde i nerven af forestillingen. Her kan man måske også løse nogle personinstruktionsmæssige metoder og derved skabe en 2. ordens iagttagelse inden i 1. ordens iagttagelsen. Men herudover er det en fordel i processen at være i stand til at hæve sig op over instruktionsprocessens 2. ordens iagttagelser, og det er især her, den dramaturgiske tilgang har sine fordele.

Brug fantasien

I opera, og måske i det hele taget i større teaterforestillinger, kan instruktøren efter min mening, have stor nytte af at være i stand til at bruge sin fantasi i en 2. ordens iagttagelse. Man skal nemlig kunne håndtere de forskellige iagttagelsesniveauer og på samme tid have den egenskab at kunne 'gå ind i sit eget rum': fantasiens rum. Der er nemlig mange ting, man skal forestille sig undervejs i prøvelokalet, som man ikke har tilgængeligt hele tiden under prøveforløbet. F.eks. kor, orkester, dansere osv. De er ikke til stede under alle prøver, da det ganske enkelt er for dyrt og desuden ganske omstændeligt at have så mange mennesker siddende, mens man øver en kærlighedsduet mellem to solister.

Instruktøren skal altså under de prøver, hvor der mangler nogle af de optrædende, kunne hæve sit blik op over prøvesituationen, som udspiller sig foran ham, da han ved fantasiens hjælp, skal forestille sig, at der, foruden de to solister, også befinder sig 100 andre karakterer på scenen, som har en visuel og handlingsmæssig funktion. De skal også foretage sig noget og skal både ind og ud af scenen. Instruktøren skal derfor have en meget rigid og god plan for, hvordan de to førsteledere bevæger sig rundt og forholder sig til de soldater, borgere, slaver m.v., som er på scenen. Ens fantasi er her på overarbejde, og man må helst ikke fejle. Det er nemlig meget begrænset, hvor lang tid man har til at øve scenen med koret, når de kommer sidst i de sceniske prøver.

Desuden ved man aldrig, hvordan orkesteret kommer til at lyde, førend man har det foran sig. Derfor kan det, især i forbindelse med nykomponerede værker, være gavnlig for instruktøren at møde op og lytte til orkesterprøverne for at kunne have det i tankerne under sine egne sceniske prøver.

Alle disse overvejelser og tanker har jeg naturligvis, ved fantasiens hjælp, forberedt hjemmefra, men i mødet med sangerne, koret og musikken opstår der måske nye ideer, som

virker bedre. Derfor er det vigtigt at have godt styr på alle de 2. ordens iagttagelser, jeg har gjort mig i løbet af hele prøveperioden. Det er en stor fordel under prøverne strategisk at kunne vælge iagttagelsesposition, hvor man samtidigt med at prøven kører foran en, skal huske og manøvrere rundt i de forskellige scener, for at være sikker på at dramaturgien, historiefortællingen og konceptet passer sammen. På den måde kan man hurtigt foretage ændringer i den konkrete prøvesituation, som passer ind i sammenhængen.

Efter min mening vil en dygtig instruktør kunne drage stor fordel af at inkludere sine samarbejdspartnere i sine forskellige 2. ordens iagttagelser. Det er samtidig vigtigt at vide, hvilke perspektiver man skal benytte sig af under mange forskellige typer af prøver. Og det er vigtigt at vide, hvor og hvornår man skal rette sit fokus mod hvad. Her vil jeg argumentere for at nogle af mine iagttagelser foregår på et 3. iagttagelsesniveau.

Strategisk planlægning

Da jeg har en dramaturgisk refleksiv baggrund med mig i bagagen, kan jeg ikke undgå at reflektere over mig selv og mit virke som instruktør, imens prøven udspiller sig foran mig. Jeg prøver og eksperimenter med, at se det hele, inklusiv mig selv udefra og bruge de forskellige nævnte 2. ordens iagttagelser strategisk. Jeg prøver at observere mig selv observere sangerne gennem det, der kunne kaldes 3. ordens iagttagelser. Teoretisk set eksisterer dette selvopfundne iagttagelsesniveau ikke, men jeg vil alligevel bruge det til at forklare, hvordan jeg forsøger at håndtere forskellige situationer og løse dem strategisk.

Konflikt i forbindelse med personinstruktion

Hvis jeg under en scene, kan se, at en sanger ikke forstod min instruktion, forsøger jeg at forestille mig og tænke tilbage på situationen og analysere den. Var det mig, som ikke forklarede

det ordenligt, eller er det sangeren, som har et problem med scenen eller med mig? Hvis jeg kan løse det spørgsmål for mig selv, kan jeg holde en lille pause og trække sangeren til side og udbedre misforståelsen.

Hvis ikke, må jeg vente, til vi prøver scenen en anden dag. Eftersom prøveforløbet i opera er temmelig stringent er det ikke sikkert, at jeg får mulighed for at prøve scenen igen inden for de næste dage på grund af forskellig logistik i prøveplanen. Måske kommer koret næste gang. Det kan altså være gavnligt at få løst den potentielle konflikt med det samme. Dog skal man også være bevidst omkring, at det kan føre til konflikt og et stop af prøven, hvis man forsøger at løse noget med en enkelt sanger mens, prøven kører. Sangeren kan nemlig føle sig udleveret foran de andre. Derfor er det vigtigt at kunne træde ud af den skabende kunstners rolle og være lederen i rummet i en 3. orden iagttagelse. Jeg tager beslutninger, og jeg er ansvarlig og ved, hvor vi skal hen. Dette er især vigtigt, hvis der er mange mennesker til stede. Man skal altså kunne prioritere og være i stand til at træde i karakter som leder på baggrund af sine 3. ordens iagttagelser.

Instruktøren som ufrivillig observatør

Man er som nævnt allerede ikke ene leder i prøvesituationen, da dirigenten også kan træde i karakter – selv under de sceniske prøver. Man må derfor acceptere, at sangerne ikke nødvendigvis kan indgå i samme kreative skabelsesproces i prøvesalen i forhold til det sceniske som for eksempel skuespillere kan. Der er nogle fundamentalt andre faktorer, der spiller ind og kan forstyrre det kreative flow. F.eks. kan instruktøren i et øjeblik føle, at noget fungerer helt fantastisk i en prøvesituation. Men denne lykketilstand kan meget hurtigt afbrydes ved, at en af sangerne glemmer, hvor han er i musikken, eller at dirigenten kommer med en indskydelse. Sangerne, dirigenten og

pianisten diskuterer derefter frem og tilbage, da de skal afklare, hvad der skete. Pludselig er der gået 5-15 minutter og man skal forsøge at samle stumperne op fra den vellykkede scene. I denne situation er man degraderet til observerende jubelidiot. Det kan man i hvert fald let føle. Her er det vigtigt at være fleksibel og kunne vurdere strategisk, hvordan vi kan genskabe scenen og komme videre. Her er det også vigtigt at forstå, at genoprettelsen af scenen ikke sker med det samme, eftersom sangerne er blevet bevidste om musikken på netop det sted, de stoppede.

Vejen til fremtiden...?

Produktion af opera vil altid være et stort apparat at skulle håndtere. Ud over hele den kunstneriske afdeling er der jo mange andre vidt forskellige mennesker på et teater; lige fra sceneteknikerne, over rengøringspersonalet til kunstnerne og administrationen. Hvordan ser fremtiden ud? Kan vi gøre noget for at forbedre og gøre den gamle genre lettere at danse med i fremtiden, så operagenren ikke ender i graven sammen med de mest opførte komponister?

Jeg havde to interessante og meget privilegerede oplevelser sidste sommer i henholdsvis Aix-en-Provence, Frankrig og i Poznan, Polen som jeg her til sidst vil bruge til at kigge ind i fremtiden.

Opera Creation Workshop, Festival d'Aix-en-Provence 2018

På Festival d'Aix-en-Provence var jeg inviteret sammen med 13 andre unge kunstnere til en refleksionsworkshop. Der var mange kreative forslag og ideer til, hvordan fremtiden kunne se ud på det kunstneriske plan. Ud over vores egne diskussioner og samtaler, havde vi også møder med de forskellige kunstneriske teams, som havde skabt forestillingerne på festivalen. Vi mødte blandt andet Raphaël Pichon (dirigent) og Thomas Oliemans (sanger) fra *Zauberflöte* produktionen.⁵ De forklarede,

5) 2014/2018 Festival d'Aix-En-Provence, coproduction with Dutch National Opera & Ballet, English National Opera in collaboration with Complicite. <https://festival-aix.com/en/event/magic-flute> (besøgt 01.08.19).

hvordan instruktøren på forestillingen, Simon McBurney, havde haft et meget mere frit prøveforløb. Han havde engageret sangerne i den skabende proces i langt højere grad end normalt. Desuden inddrog han også dirigenten og orkesteret i forløbet og inkluderede dem direkte i forestillingen som aktører. Det gav en form for kollektiv bevidsthed på holdet, og det kom til at afspejle forestillingens møde med publikum.

Generelt var holdningen både i vores gruppe og mellem de kunstnere, vi mødte, at vi skal skabe nye værker sideløbende med, at vi iscenesætter klassikerne. Vi diskuterede desuden, hvordan komponisten, dirigenten og instruktøren på forhånd kunne arbejde sammen om forestillingen. Vi havde alle en fornemmelse af, at vi kiggede ind i fremtiden. Kunstnerne hungrede efter en fremtid med nyskabelse og nytænkning. Tidligere i essayet har jeg nævnt egne oplevelser, hvor tid og prøveplanslogistik udgør store risikofaktorer ift. om forestillingen bliver vellykket. Hvis instruktøren fejler, er det ikke sikkert, at der er tid til at rette op på det. Det samme må gælde dirigenten. Risikoen for interessekonflikter og reelle konflikter ville formindskes, hvis vi kunne have en mere kollektiv skabelsesproces, hvor funktionslederne og funktionsområderne i større grad blandede sig. Vi ville samtidig kunne opnå bedre resultater, hvis produktionsplanen var mere fleksibel.

Vi mødte dog også en instruktør, som så mere pessimistisk på operaens fremtid. Vedkommende mente, at operaverdenen er en mandsdomineret, gammeldags verden, hvor arbejdet er hårdt og op ad bakke for instruktøren. Vedkommende gav udtryk for, at selv hvis institutionerne ændrede praksis, ville det ofte indflydelsesrige og rige publikum ikke ændre sig og ville buhe forestillingerne ud for at være for nyskabende. Det leder mig frem til min næste oplevelse den selv samme sommer i Polen.

Opera Management Course, Opera Europa 2018

I Poznan var jeg på Opera Management Course arrangeret af Opera Europa, hvilket var spændende og gavnligt for mig. Det var meget interessant, også fordi jeg mødte alle de mennesker, jeg ikke nødvendigvis kommunikerer med under en produktion. Der var deltagere fra HR, PR, marketing, administration mv.

Her var der en anden form for forståelse for operaens fremtid. Folk brændte for opera, som opera nu engang er og har været i mange år. Det bar mere præg af stilstand. Så meget stilstand, at jeg kunne se sprækker ind til det, den halvpessimistiske instruktør havde nævnt i Aix. Højdepunktet af denne gammeldags tankegang kom, da en af oplægsholderne, en teaterchef, sagde foran alle kommende og aspirerende ledere inden for opera, at det er helt i orden mindst en gang om året at råbe højtlydt ad sine medarbejdere for at skabe respekt og markere sig. Hvis det er ledelsesstilen, der praktiseres rundt i de forskellige operahuse, kan jeg have meget svært at se, at vi går en lysere tid i møde. Hvordan kan man styrke samarbejdet på tværs af funktionsområderne, hvis cheferne ikke tager ansvar og behandler folk med respekt? Der er jo nogen, der skal gå forrest.

Eftertanke

I dette essay har jeg forsøgt at indkapsle, hvordan jeg ser udfordringerne i at lede en del af en operaproduktion og hvordan jeg bruger min dramaturgiske tankegang til at løse forskellige konflikter. Jeg mener, at det er eksistentielt som operainstruktør at kunne operere med forskellige iagttagelser og refleksioner undervejs for at få processen til at forløbe så gnidningsfrit som muligt.

Personligt arbejder jeg ud fra den tese, at jo mere jeg reflekterer over mit arbejde, desto bedre og skarpere bliver jeg næste gang. Det konstant at ville undersøge og reflektere over sig selv og sit virke i fortiden, i nuet og i fremtiden

gør, at jeg aldrig accepterer stilstand. Jeg er selvkritisk og nysgerrig. Udviklingen af denne tankegang og arbejdsmetode tilskriver jeg studietiden. Hvis man gerne vil sikre operaens fremtid og samtidig sikre mere fleksibilitet, kræver det, at kritisk tankegang i kombination med nysgerrighed og åbenhed implementeres. Samtidig skal der initieres møder mellem kunstnerne og produktionsfolk/administration, hvor de sammen kan tænke over, hvor vi skal hen, og hvordan vi løser forskellige udfordringer. Bagefter kræver det, at nogen løfter blikket op på et 2. eller 3. ordens iagttagelsesniveau, tager bolden op og handler. En samling af kvikke dramaturger eller dramaturgisk tænkende instruktører kunne måske indtage rollerne som forandringskonsulenter.

Latham, Alison (red.), 2004. *Oxford DICTIONARY of Musical Terms*, Oxford: Oxford University Press.

Morten K. Roesen

Bachelor og Cand. mag. i Dramaturgi (2006-2012), operainstruktør, Har iscenesat operaforestillinger i Danmark, Østrig, Serbien og Bulgarien. Vandt i 2011 Ring Award Off for sin iscenesættelse og bearbejdelse af J. Strauss' *Die Fledermaus*. Modtog i 2019 en sær pris for sin iscenesættelse af *The Lion's Face* af Elena Langer, ved State Opera Stara Zagora, Bulgarien.

Litteratur

Bakka, Jørgen Frode & Fivelsdal, Egil, 2004. *Organisations teori. Struktur Kultur Processer*. København: Handelshøjskolens Forlag, 4. Udgave, 6. oplag

Aarhus Universitet (u. å.): Dramaturgi BA uddannelse: Uddannelsens indhold: <https://bachelor.au.dk/dramaturgi/> (link benyttet den 31.07.2019)

Szatkowski, Janek (u. å.). *PERFORMATIVITET – om at iagttage verden med begreberne person og rolle*, http://cesau.au.dk/fileadmin/www.cesau.au.dk/Janek_Szatkowski.pdf (link benyttet den 31.07.2019)