



# Essay

## OVERFØRINGER

Et essay om transitionen mellem studie og job

# Overføringer

## Et essay om transitionen mellem studie og job

*Af Kristoffer Spender*

For præcis 10 år siden, i forbindelse med 50-års jubilæet, skrev den nuværende rektor ved Den Danske Scenekunstscole, Mads Thygesen, og lektor ved Aarhus Universitet, Thomas Rosendal Nielsen, en artikel i *Peripeti* se også deres bidrag i jubilæumspublikationen 2019. I artiklen har de kortlagt faget Dramaturgi og dets udvikling over tid. Her konkluderes det, at udviklingen kan anskues i fem faser: Opstarts-, kritisk teoretisk-, efter-kritisk-, forgrenings- og ekspansionsfase. Ifølge deres fremstilling udvikler faget sig fra den litterære og teoretiske analyse til også at dække den procesorienterede og praktiske dimension. Hermed konstituerede faget sig for 60 år siden som en videnskab med sit helt eget lingo, sine helt egne metodikker og perspektiver, som adskilte sig fra tidligere praksis på Nordiske studier. I deres afsluttende bemærkning skitserer forfatterne tre kommende udfordringer, som faget i kølvandet af ekspansionsfasen vil stå over for: 1) Hvordan ser forholdet mellem specialisering og en bred faglig identitet ud? 2) Hvordan ser fagets genstandsfelt ud efter en ekspansionsfase? 3) Hvordan forholder faget Dramaturgi sig til den kommende konkurrencesituation?

Jeg vil med dette essay forsøge at gribe den bold, som de kastede op for ti år siden. Det vil jeg gøre, fordi en kort diskussion af disse udfordringer sat op imod min egen studietid vil give et godt afsæt til at redegøre for, hvordan min aktuelle dramaturgiske praksis kan ses i lyset af de erfaringer, jeg gjorde mig i min studietid ved faget Dramaturgi. I dag arbejder jeg som dramaturg ved Trøndelag Teater i Trondheim, Norge, hvis funktion og størrelsesorden nogenlunde kan sammenlignes med Odense Teater, og min egen studietid

ligger i slipstrømmen af de udfordringer, der ovenover er skitseret.

### **Konsensus og dissensus**

Den tyske sociolog, Niklas Luhmann, og hans idéer om systemteorien gennemsyrede stort set hele min studietid. Systemteorien indebærer begreber såsom: iagttagelse af anden orden, strukturelle koblinger og autopoiesis-begrebet (Niklas Luhmann, 2007). Systemteorien er anvendelig inden for stort set alle områder og er derfor også væsentlig i diskussionen af æstetik og kommunikation. Den blev især introduceret for mig med en analytisk vinkel i faget Værkanalyse 1 og 2 af lektor Janek Szatkowski og med et procesorienteret fokus af Ida Krøgholt og Thomas Rosendal Nielsen i BA-faget Teater og dramapædagogik samt Dramaturgisk ledelse og Dramaturgisk praksis, der begge var fag på den nye kandidatuddannelse. Der eksisterede således under min studietid fra flere vinkler en praksis, der bl.a. tog afsæt i nogle af Luhmanns centrale begreber og med rette, for systemteorien kan anskueliggøre de processer, som teatrets kommunikative praksis hviler på. Luhmann er nemlig ikke interesseret i tilstande og kommunikation som overførsel, men derimod i at beskrive, hvad der *sker* i kommunikation, fremfor hvad kommunikation *er* (ibid., s. 263-287). Akkurat derfor kan systemteorien sætte konkrete ord på de komplekse problemstillinger, som knytter sig til processer i kontinuerlig forandring og forhandling. Luhmann er fleksibel og han kan indgå i mange forskellige sammenhænge, og i min studietid har hans teorier altid været behjælpelige, når man skulle nærme sig et givent felt. Luhmanns systemteori kan derfor meget

vel være løsningen på den første udfordring, da denne teori kan anvendes både i en generel og bred forstand, men samtidig også benyttes inden for den enkeltes interesseområde. Dermed giver det god mening at medtænke relevant ny teaterfaglig og specifik litteratur med systemteorien, således kan systemteorien også være løsningen på udfordring nummer to. På kandidatuddannelsen kunne man nemlig iagttage systemteorien i kernefaget Dramaturgisk praksis og yderligere Mediedramaturgi og Dramaturgisk ledelse, som begge er fag der hører til den faglige ekspansion. Det udvidede genstandsfelt har således en fælles referenceramme, hvorved der allerede på forhånd er en given værktøjskasse af begreber, man kan ty til. Denne konsensus omkring systemteorien skaber en vis referenceramme, én man enten kan omfavne eller forholde sig kritisk til. Uanset hvilken position man indtager, så giver det et fælles sprog og sikrer, at vi kan tale om noget forskelligt på den samme måde. Niklas Luhmanns teoretiske apparat kan give én en bredspektret værktøjskasse, men det var først da jeg udvidede horisonten yderligere at jeg tog et spadestik dybere ind i forståelsen af æstetisk kommunikation. For jo flere perspektiver man kan skifte imellem, desto dybere kan du nærme dig et givent objekt.

I mit speciale forlod jeg nemlig systemteorien for en stund, idet jeg benyttede det rhizomatiske som hovedteori; dette stammer fra den franske filosof og forskelstænder Gilles Deleuze. Rhizomet er, ifølge makkerparret Gilles Deleuze og Félix Guattari, en roddannelse, hvor et hvilket som helst punkt kan forbindes med et hvilket som helst andet punkt, hvilket kan sammenlignes med rodnetværket i en græsplæne. Til forskel fra træets rod, som fastlægger et punkt og en orden, det vil sige hierarkiske strukturer, folder rhizomet sig ud. Træstrukturen følger en casual-logisk lovmæssighed om, at én skal blive til to, og på den måde blive en del af et betydningsdannende system, hvilket udelukkende er repræsentativt.

Derimod har rhizomet ikke et fikseret punkt, som fastlægger en start, midte og slutning. Den sammenbinder frit i hvilken som helst retning uden at referere til et center og kan iagttages som en dynamisk proces eller som et netværk (Gilles Deleuze & Félix Guattari, 2005). Jeg forsøgte med mit speciale at anlægge denne komplekse tankegang på den kendte teaterinstruktør Robert Wilsons æstetiske udtryk. Samtidig forsøgte jeg at berige det dramaturgiske landskab med endnu en dramaturgi, nemlig den jeg valgte at kalde *Den rhizomatiske dramaturgi*. Mit bud på en dramaturgi kan benyttes som et analytisk værktøj, hvor man kan iagttage både forskelle og forbindelser i ét og samme værk. Derudover kan den også belyse, hvorledes hele værket kan ses i en kontekstuel og interkulturel sammenhæng. Endvidere kan dramaturgien beskrive, hvorledes tilskueren aktivt indgår i betydningsdannelsen af værket. Denne tilsyneladende interaktivitets beskaffenhed formes af, at kunstnere, som blandt andre Robert Wilson, ikke videregiver en privilegeret mening, men at man derimod er tilskuere til en leg med virkemidler og derfor selv må danne et betydningslag. Denne specifikke medskabelse sker i scene/sal relationen, og for så vidt ikke i prøveprocessen, da skuespillerne i et værk af Robert Wilson er underlagt meget stramme kompositoriske rammer, men inden for disse låste rammer er der dog helt fri leg. Den rhizomatiske dramaturgi er polyfonisk i den forstand, at der ikke privilegeres én dramaturgi frem for en anden. Der er således tale om tekstens, lysets, lydernes, figurernes dramaturgi etc., som alle er ligestillet. Disse forskellige dramaturgier er ikke låste af forskellige konventioner, men alligevel kan der godt opereres med en konventionel anvendelse. Kort sagt forsøgte jeg at tilbyde det dramaturgiske landskab et dynamisk og dramaturgisk begreb, som rummede et både/og frem for et enten/eller. Jeg placerede Robert Wilson teaterhistorisk, jeg analyserede hans værk *Edda*, jeg kobledte teaterteori med en filosofi, og alt sammen

var muligt på baggrund af et praktikforløb. Specialet kan altså på mange måder siges at være en akkumulation af hele min studietid, og her havde jeg mulighed for at demonstrere alt det, jeg havde lært samt fordybe mig i ny viden. Det er fuldstændig grundlæggende for mit arbejde i dag at have såvel systemteorien og den rhizomatiske teori med i bagagen. De udgør både min brede faglige viden samt min specialisering. Derudover var arbejdet med ny teaterfaglig litteratur essentielt for at give så bred en pailet som mulig.

Det at turde være i *dissensus* i forhold til et bærende ideal, uden at forkaste det eller være i decideret opposition til det, men rent faktisk ved at være i stand til at iagttage de meningsforskelle, der er på spil. Dette beretter indirekte om et universitetsstudie med både et bredt og specifikt fagfelt på én og samme tid. På den ene side er jeg skolet systemteoretisk tænk, og på den anden side er jeg, igennem arbejdet med specialet, selvleret i teorien om den rhizomatiske. Det er akkurat den veksling mellem to positioner, som giver et bredt teoretisk apparat og et udvidet sæt af begreber. Et udvidet begrebsapparat giver et større sprog, og et større sprog fordrer evnen til at iagttage, hvordan flere forskellige systemer opererer, og her er vi så tilbage i systemteorien. En vekselvirkning mellem Luhmanns systemteori og Deleuze rhizomteori – ikke som en modstilling, men som et begrebsapparat, der bidrager hinanden – har en stor betydning for, hvordan jeg er dramaturg i min aktuelle praksis. Vedrørende den tredje udfordring om den stigende konkurrencesituation, anser jeg den stigning, der har været i antallet af praktikker og samarbejder med eksterne samarbejdspartnere som en god måde at håndtere denne udfordring på. Først og fremmest er der stor forskel på, hvordan studerende indbyrdes italesætter den given problematik i forhold til, hvordan en gruppe af fagpersoner diskuterer den samme problematik. Under processen med Edda husker jeg eksempelvis, hvordan jeg og de

andre assistenter italesatte problematikken vedrørende en enkelt scene udefra og ind, det vil sige at vi håndterede de ydre omstændigheder for så at tilnærme os kernen. Herefter observerede jeg hvordan chef-dramaturg ved Det Norske Teatret Carl Morten Amundsen gik ret på kernen. At gå direkte ind i materien hører den sene del af prøveprocessen til, og refleksionen tilhører den tidlige. Hermed får man kendskab til de faktiske processer og ikke kun til de tænkte. Det giver også den enkelte et større kollegialt netværk og kan i nogen grad ruste dramaturen til det arbejdsmarkedet der venter efter den sidste eksamen. At det stadigvæk er et problem for mange studerende rent faktisk at sætte præcise ord på egne evner er dog en udfordring, der stadig eksisterer den dag i dag. Jeg har benyttet den første halvdel af essayet til kort at skitsere de to grundprincipper, jeg arbejder ud fra. At iagttage både forskelle og forbindelser i processer, æstetik, en organisations organisering, sprog, markedsføring og ikke mindst i menneskers indbyrdes kommunikation, hvad end den er iscenesat i et værk eller ej. Dette er en helt central pointe, som jeg bærer med mig i alle dele af min praksis; den stammer fra det grundlæggende princip, at jeg som studerende i min studietid blev præsenteret fra et bredt spekter af teorier og metoder, hvilket udviklede en analytisk tilgang, som gjorde mig i stand til at sætte disse teorier i forbindelse med forskellige problemstillinger. Hermed anser jeg den position, der både kan være i konjunktion men også i opposition med en given problemstilling, som en alsidig og brugbar position. I min optik udvikles dette gennem 5 års præsentation for så mange forskellige teorier som overhovedet muligt. At have systemteorien i bunden af dette er udtryk for en pragmatisk iagttagelse af de forskellige teories system og anvendelsesmuligheder.

### **Forskelle og forbindelser**

Jeg møder i mit daglige virke en bred vifte af forskellige situationer, jeg skal tage stilling til.

Det kan være helt almindeligt skrivebordsarbejde såsom at hente rettigheder ind eller at evaluere markedsføringsstrategier og processer. Yderligere vurderer jeg indledende kunstneriske skitser og allerede eksisterende værker etc. For at kunne dække disse jobfunktioner bedst muligt er det væsentligt at sætte sig ind i, hvordan den organisation, man nu er en del af, opererer. På baggrund af hver handling, jeg gør mig, ligger der altså en iagttagelse af anden orden, det vil sige iagttagelse af iagttagelse. Jeg skal forstå, hvorfor man vælger denne løsning frem for en anden. Særligt med henblik på valg af værker til et repertoire. Hvorfor vælger man *Fruen fra havet* af Ibsen frem for *Et dukkehjem*? Begge behandler samme emne, men hvorfor så det ene frem for det andet? Hvorfor vælger man at markedsføre *Lang dags ferd mot natt* (med sin originale titel *Long Day's Journey Into Night*, 1956) af Eugene O'Neill i aviser frem for på Facebook? Alle disse spørgsmål og valg beretter om et system, der opererer efter en logik, og med kendskab til den kontingente erfaringshorisont kan man altså sætte spørgsmålstejn ved disse valg og ikke mindst fravalg. Ofte består jobbet i denne kontekst om at præsentere alternativer til det fremlagte. Denne systemteoretiske tænkning præger derved både ubevidst og bevidst mit arbejde helt ned på detaljeniveau. Det vil sige, at det består af lige dele iagttagelser og deraf spørgsmål, samt lige dele iagttagelser af anden orden og deraf endnu flere spørgsmål. For igen, på den anden side, hvorfor ikke spille *Fruen fra havet* frem for *Et dukkehjem*? *Fruen fra havet* behandler nemlig kvindens rolle i hjemmet i mere landlige omgivelser end den mere storbyprægede *Et dukkehjem*.

Trondheim er en stor provinsby placeret i regionen Trøndelag en god 6 timers togtur fra Oslo stik nord. Det kan være naivt at forestille sig, at publikummet fra Trondheim og omegn nemmere kan relatere sig til *Fruen fra havet* frem for *Et dukkehjem* ud fra fortællingens geografiske placering; men det er summen af den geografiske og mange flere forbindelser,

som gør, at man vælger ét værk frem for et andet. Der er altså en del vurderinger og dialoger, som knytter sig til valg og fravalg. At forstå bevæggrundene kræver, at dramaturgen har indsigt i sit publikum og er konstant dialog med instruktøren og teaterchefen. En analyse af, hvordan omgivelserne, publikummet, teatret og selve værket kan være i forbindelse med hinanden, er helt essentiel i mit arbejde med repertoiret. En analyse af et givet værk er én ting, men hvordan dette værk forbinder sig til et specifikt publikum er en anden sag, og hvordan en given organisation fortolker et værk er en helt tredje ting. Det er en balancekunst at kunne iagttage alle disse forskellige systemer og begribe, hvordan de forbinder sig til hinanden, og hvordan man fastholder et formål om at lave den bedste scenekunst som muligt ved at stræbe efter at få tingene til at gå op i en højere enhed. Dette beror på dramaturgens vedvarende analyse, af hvordan den æstetiske proces bliver ledet og hvordan ledelsen af organisationen bag opererer, disse instanser er kædet sammen med et kendskab til aktuelle værker og teorier, yderligere medtages også en analyse af et samfunds generelle udvikling.

At være i stand til at sammenpode alle disse elementer beror selvfølgelig på en god uddannelse, der gør dramaturgen i stand til at operere i limboet mellem på det generelle plan: kunst, politik, filosofi, psykologi og sociologi og på det specifikke plan: værker, publikum, kunstneriske teams og teaterfaglige processer. Til at ruste en kommende dramaturg i at balancere i dette komplekse skisma, kan studieordningen og studiet i praksis tilbyde muligheder for at være dækket ind med konkret viden. At turde anvende denne viden i praksis kræver imidlertid også en betragtelig selvstændighed, som for min del særligt indfandt sig i arbejdet med specialet.

### **Tre instruktører, tre iagttagelser og tre æstetiske udtryk**

Et skelsættende øjeblik i min opstartsfasen som nyansat dramaturg på Trøndelag Teater var, da

jeg i Oslo havde to møder med de to instruktører, jeg i første omgang var tiltænkt at samarbejde med. Det første møde var med skuespiller og instruktør ved Nationalteatret i Oslo, Ole Johan Skjelbred-Knudsen. Jeg havde forberedt mig ved at se en videooptagelse af hans seneste forestilling ved Trøndelag Teater, *Lyset skal bare skinne på meg og mine ønsker*. Den forestilling arbejdede efter al tydelighed i en klar visuel stil, hvor skuespillernes rolle var at gestalte flere forskellige karakterer og korkonstellationer. Forestillingen virkede gennemkomponeret og springende i sin stil. Ole Johan Skjelbred-Knudsen skulle selv dramatisere den forestilling jeg skulle assistere ham med, *Lanzarote*, skrevet af Michel Houellebecq. I første omgang var behovet en slags skandering af bogens struktur. Jeg skulle hjælpe instruktøren med at finde tekstbidder fra både *Lanzarote* og andre tekster af Michel Houellebecq og yderligere komme med et bud på en dramaturgisk skitse. Det sidste ønske kan egentlig indebære så mange forskellige ting, men i sidste ende handler det om at formulere en dramaturgi, som stemmer overens med instruktørens ønske, så det stemmer med det æstetiske udtryk. I prøvelokalet var der allerede fra dag ét placeret instrumenter, og den musikalske komposition gennemsyrede både arbejdet i prøven samt den endelige produktion. Processen var en helt åben proces med konstant dialog og indspark fra hele holdet både til manus og iscenesættelsen.

Det andet møde var med den norske instruktør, Johannes Holmen Dahl, uddannet på KHIO (Kunsthøgskolen i Oslo). Han er et kendt ansigt i Danmark, eftersom han har instrueret *Underkastelse* (2016) af Michel Houellebecq og *Don Juan* (2017) af Molière, begge på Ålborg Teater. Som en helt diametral modsætning til Ole Johan Skjelbred-Knudsen, arbejder han primært med allerede eksisterende klassikere og en mindre springende struktur. Jeg skulle i første omgang hjælpe ham med at foretage strygninger i det meget lange manus til *Lang dags ferd mot natt*. Han havde inviteret

mig til at komme til en gennemspilning på den forestilling, han på det tidspunkt arbejdede på, nemlig *Den knuste krukke* af Heinrich von Kleist. Det formsprog, som Johannes Holmen Dahl arbejdede i, imponerede mig. Jeg kunne se, det var krævende for skuespillerne, for han krævede en skuespillers dobbelte bevidsthed tydeligt aktiveret. Med det mener jeg, at skuespillerne hos ham både skal forholde sig til den konkrete teatrale situation, de står i, altså at de som personer spiller skuespil i en teatersal for et publikum, samtidig med at de forholder sig til deres karakterers funktioner i et givent stykke. Hans-Thies Lehmanns idé (fra *Postdramatic Theatre*, 2006) om *das TheatReale* var tydelig at spore her, altså en anerkendelse af den teatrale kommunikation teatralisk kommunikation. Denne helt konkrete strategi udmønter sig ved skuespillernes øjekontakt med publikum, samt anerkendelse af publikums tilstedeværelse igennem en subtil sansning af publikum. Den havde dog ikke form som en Verfremdungseffekt, men var snarere en koncis og subtil autencitetsskabende effekt. Efterfølgende snakkede vi kort begrebet *das TheatReale* og om, hvorledes de store klassikere måske ligefrem i nogle sammenhænge led et knæk i forbindelse med Peter Szondis beskrivelse af dramaets krise (Peter Szondi, 1987). Jeg nævnte det for ham, fordi det var mit skøn, at Johannes Holmen Dahl accepterer og anerkender den kløft, som er i bunden af enhver fortælling, altså at publikum grundlæggende er klar over, at skuespillerne ikke *er* deres figurer, men spiller dem.

Senere havde jeg et møde med Kjersti Haugen, som var den tredje instruktør jeg skulle samarbejde med. Vi samarbejdede om bogen *Den hemmelige hage* af Frances Hogson Burnett. Kjersti Haugen havde netop været aktuel med *Et juleeventyr* (2018), også på Ålborg Teater. Hun er også uddannet fra KHIO, som på daværende tidspunkt havde den Stanislavskij-baseret metode for handlende analyse i fokus. Denne metode beror sig blandt andet på fysiske

handlinger, samt improvisatoriske øvelser, og hermed iagttager jeg i hendes prøveproces, hvorledes hun skaber et rum for en fysisk og intuitiv tilnærmelse af indholdet i *Den hemmelige hage*. Jeg iagttager i hendes praksis også helt grundlæggende metoder, som man bliver præsenteret for på Dramaturgi, navnligt er de improvisatoriske øvelser et udtryk for dette. Jeg er i stand til at iagttage dem, både fordi jeg selv har været igennem denne tilgang helt fysisk, men også fordi jeg har tillært mig et teoretisk apparat, der gør mig i stand til at iagttage dette som det ene eller det andet. De teaterhistoriske tendenser og de kulturelle appropriationer, som enhver instruktør ikke kan modsige sig, er endnu en ting, der er væsentligt at have for øje. Hvilken tradition skriver de sig ind i, hvilken redskabskasse arbejder de selv med? Det er bemærkelsesværdigt, hvor meget teaterhistorien stadig er synlig i hver eneste produktion den dag i dag. Iagttagelser af disse elementer fra teaterhistorien kan man benytte til flere ting. For det første kan det kickstarte en dialog mellem dramaturgen og instruktøren, for det andet kan det fortælle dramaturgen, hvilken kontekst instruktøren ønsker at skrive værket ind i. Ikke mindst kan en viden om dette hjælpe dramaturgen til at gøre sit arbejdsrum med et givet værk endnu større. Disse tre eksempler peger blot på, at hver enkelt instruktør bærer på sit egenartede udtryk, og et bredspektret kendskab til et væld af dramaturgiske begreber fordrer en mulighed til at strikke en strategi sammen som kan hjælpe instruktøren med det de behøver.

### Overføringen

De tre nævnte instruktører arbejder på tre forskellige måder, og netop dette udmønter sig i, at jeg skal kunne samarbejde med dem på tre forskellige måder. Jeg skal først og fremmest forstå, hvilken kontekst den givne samarbejdspartner arbejder i, men derudover skal jeg også kunne bidrage med at iagttage det, som Niklas Luhmann har kaldt for den blinde

plet i processen. Hermed menes der, at ethvert iagttagelsesperspektiv er bundet til en forskel (den blinde plet). Denne forskel kan imidlertid kun iagttages ved hjælp af en anden forskel, og udgør derfor den forskel, som systemet ikke selv kan se. At kunne iagttage den blinde plet skyldes altså den tidligere nævnte iagttagelse af anden orden.

Et credo blandt dramaturger er, at dramaturgen ikke må blive *for* involveret i processen, og at det er godt ind imellem at holde sig lidt væk, for så at komme tilbage. Jeg anser dette credo som et udtryk for, at det dramaturgiske blik ofte er en iagttagelse af anden orden. Hermed er dette ikke kun udtryk for, *hvad* jeg har lært, men også for *hvordan* jeg har lært, som jeg har overført fra studiet til min praksis. Det er, hvordan jeg iagttager med anden orden, og hvordan jeg forbinder mit kendskab til praktiske områder med det teoretiske apparat og omvendt. Altså, hvordan jeg kontinuerligt og i en vis forstand henholdsvis bevidst og ubevidst medtænker Luhmann og Deleuze.

Jeg har gjort mig en del praktiske erfaringer i løbet af en lang studietid, og jeg har lært en del om forskellige teorier indenfor det teaterfaglige område. Det skyldes en studieordning, som både rummer det mere generelle, og som giver plads til specialisering. Det kræver endvidere et bredt genstandsfelt, der ekspanderer ikke bare ens arbejdsrum, men også bevidstheden om flere arbejdsmetoder og teorier. Jeg vil gerne understrege, at jeg er af den overbevisning, at kendskabet til flere teorier, filosofier, metoder og praksisser som muligt, udvider ens horisont. Dette kommer sig af de perspektivskifter som man på studiet må gøre sig. Dramaturgens bidrag til den kunstneriske proces har mange former, og at blive præsenteret for dem selv at have været en del af dem, og selv at kunne præsentere andre for dem, er flere essentielle vinkler at have kendskab til. Jeg benytter mig hver dag af den viden, jeg fik fra min uddannelse, og at stille de kontinuerlige spørgsmål og udøve



den nødvendige kritik er der ikke den store forskel på, hvad end man er studerende eller i job. Især ikke hvis hovedbeskæftigelsen er Dramaturgi.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, 2005. *Tusind Plateauer – Kapitalisme og Skizofreni*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler.

Luhmann, Niklas, 2007. *Indføring i Systemteorien*. København: Unge Pædagoger.

---

### **Kristoffer Spender**

cand. mag. i Dramaturgi og Litteraturhistorie ved Aarhus Universitet samt Universitet i Bergen fra 2017, i skrivende stund er han Dramaturg ved Trøndelag Teater i Trondheim Norge, samt formand for FDD (foreninger for danske dramaturger) og gæsteunderviser og censor ved NTNU Universitet i Trondheim.

---

### **Litteratur**

Lehmann, Hans-Thies, 2006. *Postdramatic Theater*. Cambridge: Routledge.

Szondi, Peter, 1987. *Theory of the Modern Drama*. Minneapolis: University of Minnesota Press.