

# KONTRAKT

Denne kontrakt (Kontrakten) indgås mellem:

**SUPERFLEX**, Blågårdsgade 11b, 2200 København N ("SUPERFLEX")

og

**Det Kongelige Teater**, August Bournonvilles Passage 2-8, 1017 København K ("Det Kongelige Teater")

I henhold til denne kontrakt forpligter Det Kongelige Teater sig til, i alle forhold vedrørende Turbinehallerne, i perioden fra og med den 1. Marts 2007 til og med den 31. Marts 2007 ikke på nogen måde, - det være sig direkte eller indirekte samt på skrift eller tale - at anvende følgende ord eller kombinationer, hvori disse ord indgår:

- |                       |                   |
|-----------------------|-------------------|
| ▪ <b>Teater</b>       | ▪ <b>Billet</b>   |
| ▪ <b>Skuespiller</b>  | ▪ <b>Spille</b>   |
| ▪ <b>Forestilling</b> | ▪ <b>Prøve</b>    |
| ▪ <b>Scene</b>        | ▪ <b>Premiere</b> |
| ▪ <b>Instruktør</b>   | ▪ <b>Publikum</b> |

Denne kontrakt omfatter hele Det Kongelige Teater, herunder dets ledelse, ansatte – såvel direkte som indirekte – og såvel fuldtids-, deltids- som løstansatte.

I tilfælde af en parts misligholdelse af denne aftale, kan modparten gøre misligholdelse gældende og kræve erstatning, kræve godtgørelse, herunder for krænkelse af rettigheder samt imødegå enhver krænkelse og misligholdelse i form af fagedforbud.

Enhver tvist, som måtte opstå mellem parterne, afgøres ved de ordinære danske domstole og baseres på gældende dansk ret.

København den 13/2 2007  
For SUPERFLEX

København  
For Det Kongelige Teater

**Essay**

Rasme

**Spilleregler og benspænd**

Jakob Fenger

Bjørnstjerne Christiansen



Det Kongelige Teater

Postboks 2185  
1017 København K

# SUPERFLEX

# Spilleregler og benspænd

Af Erik Exe Christoffersen

Det er min antagelse, at kunstens kreative processer bedst udfoldes i en formel, restriktiv ramme bestående af et sæt spilleregler, der fungerer som benspænd og som en slags formtvang i processen. Derved forhindres dagligdagens adfærdsnormer og stereotyper gennem et kreativt flow.

I teatret er masken et arketyrisk eksempel på benspænd. Masken er en teatral form, som begrænser ansigtsmimikken. Samtidig begrænser masken spilleren til at henvende sig frontalt til tilskueren, og det betyder yderligere en begrænsning af samspillet og i det hele taget orienteringen på scenen. Spilleren kan ikke se til siden og slet ikke vende sig, og det betyder naturligvis en markant obstruktion af bevægelsesmuligheder. Til gengæld udvikles en mere kropslig og ofte frontal kommunikation, hvor spilleren er meget afhængig af instruktøren til at vejlede og dirigere. Ofte siger man, at spilleren er "besat" af masken, og antyder altså hermed et flow, som ligger ud over subjektets kontrol og intentionalitet. Masken skaber en obstruktion (og har selvfølgelig også mange andre funktioner), som er forbundet med teatermediet, men der findes naturligvis også tværmediale obstruktioner. Fx findes der indenfor alle kunstarter *speed*-opgaver, dvs. opgaver som skal løses hurtigere, end det egentlig er muligt, og som tvinger deltagerne til ikke at reflektere over hensigten med, hvad de gør.

En række kunstnere har i de sidste 10-15 år fokuseret på den "formelle tvang" og gjort den til genstand for eksperimenter, fx Dogme 95. Herved bevæger man sig delvist væk fra en fokusering på værkets indholdseffekt og dermed "fortolkningstvungen" – som Susan Sontag i 1964 opfordrede til, idet hun efterlyste en så-

kaldt erotisk interaktion med kunsten (Sontag 2009). Denne forrykkelse af fokus betyder en forøget interesse for processen og dens særlig kreative form.

De valgte restriktioner aflaster subjektet (Lehmann 2008) og bringer processen ud af et felt for tavs viden i form af de regler, som kan være både mærkværdige, tilfældige og provokerende. Spilleregler, som har karakter af afbrydelser eller forstyrrelser, skaber en iscenesat ukontrollerbar situation, hvor subjektet sættes på prøve, bliver sårbart og "menneskeligt", og som åbner for det udsigelige eller uventede. Benspænd skaber en autenticitetseffekt og en rensende effekt i forhold til kulturelle stereotyper.

Vi skal se på nogle eksempler på begrænsninger i den kunstneriske proces<sup>1</sup>. De er mere eller mindre tilfældige, men peger dog på forskellige mediale benspænd i forhold til form, gruppekultur, rum, bevægelse, improvisation og diskurs. Man kunne givet finde på mange andre eksempler i og med benspænd ofte har arbitrær karakter (se fx Christoffersen 2011). Ikke desto mindre mener jeg, man kan udpege nogle principper, som er karakteriserende for benspænd: ubalance, modsætningernes sammenstød og overførsel af fremmedelementer fra et felt til et andet<sup>2</sup>.

## Benspænd i kunstneriske processer

### *Formelle benspænd*

OuLiPo (Laboratoriet for potentiel Litteratur),

1) Se i øvrigt Elster 2000, som omhandler den såkaldte "Constraint Theory", der tager udgangspunkt i begrænsningen som vejen til frihed.

2) Jeg er her inspireret af Barba (1994), som fremhæver disse tre organiske principper som genkomne i en ekstradaglig energetisk scenisk adfærd.

oprettet i 1960, arbejder med forhindringer og kreative tvangsregler, som ubetinget må følges. Eksempelvis skal den samme hændelse fortælles på 99 forskellige måder, eller en roman skal skrives uden bogstavet e (se Kyndrup 2002). Betydningen bliver et resultat af disse regler og frembringes af subjektet, som vælger disse regler. Der opstår ikke en dybde eller indholds-transparens, men en transparens mellem værket og den skabende proces og de principper, som følges. Processen bliver en handling mellem den kunstner, som lader sig rammesætte af spilleregler og værket. Det bliver en kombination af en afprøvende, eksperimenterende dimension og en reflektiv, selvkritisk dimension: Kunsten som en transparent laboratorievirksomhed. Værket er altså ikke affødt af en indholdssubstans, som har sat sig igennem i den skabende proces, værket bliver derimod en forhandling med de pågældende spilleregler.

#### *Benspænd i den kollektive proces*

Odin Teatret (1964-) er en teatergruppe og har defineret sin grundlæggende begrænsning som de relationer, som gruppen udgør. Teatret har fra tid til anden placeret sig i en usædvanlig begrænset situation, hvor det ikke har kunnet opføre sine forestillinger. Det har tvunget teatret til at udvikle kontaktoverflader til omverdenen ud over det at spille og opføre teater: pædagogisk virksomhed, filmarbejde, forlagsvirksomhed, seminarer, gæstespil, byttehandel, hvor man udveksler identitet med en anden kultur, festuger og interferensprojekter, hvor man undersøger gensidigt indgribende virksomhed mellem teatret og mindre miljøer. Fx gennem udveksling af træningsprincipper mellem Odin Teatret og en håndboldklub. Alle disse aktiviteter er udviklet af en mere eller mindre villet begrænsning af teatermediet. Odin Teatret har mange eksempler på mere konkrete begrænsninger, som er selvalgte eller påførte sceniske problemer. I forbindelse med *Oxyrhyncus Evangeliet* (1985) bemærker Barba:

*Gennem årene var jeg blevet klar over, hvor vigtigt det er at skabe nogle næsten umulige arbejdsituationer for at fremkalde løsninger, som ikke automatisk gentager gamle manerer både hos skuespillerne og mig selv. Den første forhindring, jeg skabte denne gang, bestod i at reducere spillerummet til en korridor, som ikke var mere end en meter bred. Skuespillerne begyndte så at snyde ved at gå lidt udenfor denne stribe. F.eks. hvis de mødtes eller skulle gå forbi hinanden. For at bekæmpe snyderne løftede jeg dette lille spilleareal en meter over gulvet, så det blev en slags bro. (Barba 1998, s. 164).*

Odin Teatrets begrænsninger retter sig både mod en udvidelse af teaterkulturen og mod selve gruppen som forudsætning for en kontinuerlig revitalisering. Gruppen, som er flersproget, har altid måtte begrænse sit sproglige udtryk til fordel for et musikalsk, rytmisk eller kropsligt udtryk. Man har opsøgt kodificerede danse og teaterformer – specielt asiatisk klassisk teater – som en inspirerende begrænsende form, fx som ubevægelighed. Teatret har brugt stylder til at skabe en reel usikker position. Teatret har de senere år på forskellig vis indarbejdet forstyrrende fremmedelementer i deres forestillinger. I *UrHamlet* (2006), som blev opført på Kronborg med omkring 100 medvirkende, blev den stiliserede forestilling brudt, i og med at en gruppe på 30-40 fremmede (unge skuespillere fra forskellige lande) intervererede og slog sig ned på scenen, hvor de ”lever” ved siden af hovedhistorien om Hamlet. Odin Teatret har også indført ”fremmede” i gruppekulturen som brasilianeren, candomble- og balletdanseren Augustor Omule, der medvirker i forestillingen *Andersens Drøm* (2004) om H.C. Andersens, hvor han kropsliggør dennes fremmedhed eller anderledeshed. I *Det Kroniske Liv* (2011) er den biologiske begrænsning (i forhold til tid og alder) en central spilleregulering.

### *Benspænd i rummet*

Hotel Pro Forma (1985) er ledet af Kirsten Dehlholm og er et teater uden ensemble. Hver forestilling etableres på basis af unikke spilleregler, hvor teatrets udgangspunkt redefineres. Udgangspunktet kan være et rum, et tema, lyset eller skuespilleren (den optrædende). Det betyder, at der skabes en række rammer og spilleregler for processens organisering.

*I vores tid bliver vi hele tiden udsat for så mange informationer og desinformationer, og jeg bliver meget let forvirret. For at kunne holde rede på mine tanker er jeg nødt til at holde en streng orden i det fundamentale sceneri. (...) Jeg arbejder altid ud fra et sæt spilleregler, som jeg sætter for mig selv. I princippet kan alt jo lade sig gøre, men det er fundamentalt vigtigt at have en begrænsning, en ramme, at spille med og imod. De forskellige rum giver i sig selv et sæt spilleregler i kraft af deres arkitektoniske indhold (Dehlholm 1995).*

Det valgte rum vælges således ikke, fordi det besidder en central essens, men fordi det skaber fysiske og optiske spilleregler og formelle rammer. Valget af rum, særlige performere, objekter, lokaliteter eller begivenheder begrænser mulighederne. I *Hvorfor bliver det nat, mor?* (1989) er performerne begrænset i deres udtryk, fordi de ligger på gulvet; og tilskuerne begrænses i deres perception i og med, at de ser ned på performerne fra en balkon. Disse begrænsninger i den kommunikative relation skaber derved en række nye muligheder.

### *Benspænd i improvisationer*

Ann Bogards viewpoint-teknik drejer sig om improvisation i rum i forhold til strukturer og bevægelsesregler. Der er forskellige parametre: Kinæstetisk respons, tempo, varighed, repetition, form, gestus, arkitektur, relationer i rum og topografi.

Den enkelte øvelse kan beskrives som en meget formel struktur, som begrænser deltageren på forskellige måder. Med malertape laves fem baner med en stol i hver, og på stolene sidder deltagerne, som ser lige frem med et neutralt ansigtsudtryk. De må kun handle og reagere på en impuls fra de andre. De kan se til højre eller venstre, rejse sig eller sætte sig, gå frem til banens forkant eller tilbage til stolen som reaktion på en impuls. De må kun udføre en handling ad gangen og skal derefter standse, til der kommer en ny impuls. Tempo, rytme og fx skridtlængde kan variere.

Det, som jeg opfatter som det centrale, er, at spillerne reagerer på impulser og altså så at sige er fritaget for at "spille" eller imponere et publikum. Den enkelte er fokuseret på impulserne, som i løbet af øvelsen kan ændre karakter således, at man reagerer på helheden. Pludselig går alle frem, ser til højre eller sætter sig. Eller en står op og alle andre sidder etc. Herigennem udvikles en næsten musikalsk komposition baseret på rytme, gentagelser, skift i fokus på den enkelte eller på helheden.

### *Benspænd i dans*

Palle Granhøj, som er leder af Granhøj Dans, har i tyve år benyttet obstruktion af dans som teknik til at skabe omkring 20 nye koreografier og forestillinger. Metoden kan kort beskrives: Danserne laver et bevægelsesforløb som fastlægges. Det kan være et hop, en lyd, en hånd, der rører ansigtet, og måske et fragment fra en kærlighedssang. Materialet skal kunne gentages uden stop, dvs. der skal laves en overgang fra slutningen til begyndelsen. Herefter kan en partner obstruere danseren, som gennemfører sin sekvens, selvom han forhindres ved, at fx en arm holdes tilbage eller et ben fikseres. Det betyder, at dele af partituret så at sige reduceres i udtrykket så meget, at danseren til sidst er i ubevægelighed og danser partituret med fx med øjnene så partiturets muskulære og sensoriske energi bevares.

*Danseren laver et materiale, som kan gentages, som måske varer 15 sekunder eller et halvt minut, og så gentager man det og gentager det. Samtidig med at man gentager det, kommer der en obstruktør ind. Obstruktørens fornemste opgave er, at han ikke må gøre sådan, at dansen stopper. Hvis dansen stopper i sin bevægelse, er det obstruktørens fejl. Så er det obstruktøren, der har gjort for meget. Så det vil sige, at han eller hun skal være utroligt indfølelse, indlevende, fordi det er voldsomt svært i et materiale at få taget en arm væk, det er faktisk ualmindeligt svært, meget meget svært (Granhøj 2011).*

Obstruktions-teknikken er et spørgsmål om balance mellem for lidt og for meget benspænd. Flowet må ikke bremses, og danseren må kunne gennemføre dansen delvist, enten som en indre mental dans eller som en ydre fysisk dans. Teknikken forrykker fokus fra koreografien som en struktur til danserens personlige "besvær" med at gennemføre dansen. Det skaber en vigtig autenticitetseffekt.

#### *Benspænd i diskursen*

Kunstgruppen Superflex' kontrakt med Det Kongelige Teater, marts 2007, er i al sin enkelthed en begrænsning af teatrets diskurs i perioden fra 1. – 31. marts. Man må ikke benytte ord som "Teater, skuespiller, forestilling, scene, instruktør, billet, spille, prøve, premiere, publikum". Ifølge kontrakten vil misligholdelse af aftalen "kræve erstatning, kræve godtgørelse, herunder for krænkelse af rettigheder". Tvist afgøres ved domstolen. Konceptet søger gennem en begrænsning at afnormalisere teatret og dets arbejdsprog. Kontrakten skaber nye relationer i kraft af værket afstandsskabende effekt, som betyder, at det dagligdags fortolkes i en ny diskurs. Konceptet stiller spørgsmål ved en individuel autonomi ved at vise, hvordan arbejdsproget er påhæftet bestemte regler for ac-

ceptabilitet, visse værdier og sandhedsregimer, der regulerer relationer i processen. Værket fokuserer på arbejdsregler og principper som "ubevidste talemåder" og konstruktioner. Der er altid en kamp og en konkurrence mellem forskellige diskursformationer, som rummer eksklusionsprocedurer, som ikke blot udelukker temaer, ideer, argumenter og talemåder, men som også producerer selvfølgeligheder, afvigelser, anormalitet og ufornuft. Diskurser etablerer dermed magtforhold, hierarkier og positioner. Superflex "nedbryder" en kontinuitet, progression og autonomi i processen. Den diskursive fornyelse er med til at iscenesætte og synliggøre den daglige praksis som styret af spilleregler.

#### **Benspænd skaber flow**

Benspændsregler skaber rammen for det potentielle og faciliterer en skabende proces. Det, jeg ser som en central pointe, er, at spilleregler er variable og kontingente i deres begrænsninger (som fx en deadline). De nødvendiggør en reaktion, som er umiddelbar handling og dermed skabes en autenticitetseffekt, som er udviklende for en personligheds- eller gruppekultur.

Det karakteristiske for kreative processer er, at de rummer en forstyrrelse af en given struktur og derved skaber et ustabil moment uden kontrol. Benspænd skaber en form for uorden, hvor tilfældet (konstruerede eller uforudsete), misforståelser, fejl eller materialets genstridighed spiller ind i processen. Benspænd fungerer i æstetiske og organisatoriske relationer. Overordnet kan man sige, at de skaber en balance mellem det flowfremmende og det flowbremsende.

Flow-begrebet sigter på en særlig dynamik i processen i forhold til såvel relationer som i bearbejdningen af et givet materiale. I kraft af spilleregler (rammen, opgaven) skabes en intensiveret tilstand af koncentration, engagement, og involvering. Ikke mindst fordi givne spilleregler forstået som benspænd rummer en risiko for at fejle. Det ligger så at sige i sagens

natur, i og med at benspænd tvinger deltageren væk fra kendte og afprøvede metoder. På den ene side har opgaven en fasthed og klarhed, på den anden side ved man ikke, hvordan resultatet vil falde ud. Opgaven er en balance mellem udfordring og kompetence og en rekombination mellem kendt og velkendt. Flow kræver udfordring, indsats og risikovillighed og dermed et brud med det rutineprægede. Det minder om den oplevelse, man kan have i forbindelse med fx skiløb, hvor man befinder sig lige på grænsen til at miste kontrol. På den blå nedfart udfordres man ikke, og det bliver lidt kedeligt og uden flow, fordi man tænker på alt muligt andet; på den røde nedfart får man måske ind i mellem lidt for meget fart på, men bevarer alligevel flowet. På den sorte nedfart bliver man bange og stopper op, så man mister flowet.

Flow-oplevelser er afhængige af, at man har en forestilling om en meningsfuld retning for processen: at opgaveløsningen vil skabe en indsigt og i sig selv være en oplevelse, som skaber koncentration, balance mellem udførelsen og forventningerne og mellem dionysisk kaos (mangel på kontrol) og appolinsk orden i form af regler og rammer (fx opgavens krav og passende *deadline*).

Flow forudsætter en affirmativ tilgang til processen og den konkrete handling. Det er derfor centralt at have blik for de forhold, som bremser flowet (træthed, usikkerhed, manglende koncentration, manglende fokus). Man kan sige, at det er opgavens obstruktive karakter, dvs. dets risikokarakter, som tvinger til at fastholde flowet.

Samtidig rummer flowet også et refleksivt element, som foregår i særlige evalueringssessions undervejs eller efterfølgende, men som en del af flowet.

Flow skaber et rum for anderledeshed, som kan være et mål i sig selv eller en del af processen og oplevelsen af flow som spændingsfyldt, ekstatisk, grænseoverskridende og risikobetonet og "ex-centrisk" adfærd. Det kan beskrives som et subjekttab (*jouissance*, med et Lacan-begreb,

svarer til en hengiven sig til *det reale* (se Christoffersen 2007)), men altså i en stram rammesætning. Der er tre principper, som karakteriserer benspænd:

#### *Benspænd skaber ubalance*

Ubalancen er en del af det kreative benspænd, som er umiddelbart før det endelige fald og det totale tab af kontrol. Faldet eller uheldet (fejlgrebet) refererer både til kunstens fald og kunstnerens skrøbelighed, udsathed og fejlbarlighed. Faldet er en teknik, en nødvendighed og en tilfældighed i kunsten. Man kan falde til, i betydningen at man indordner sig de omgivende strukturer, eller man kan falde fra, i betydningen at man opgiver eller modsætter sig omgivelserne og bliver en frafalden. I ubalancen kender man ikke udfaldet.

#### *Benspænd skaber sammenstød*

Hvis man lader modsætninger støde sammen såsom stor/ lille, langsom/hurtig, perfekt/uperfekt, kendt/ukendt skabes en overraskelseeffekt. Grotesken, vitsen eller omvendingen benytter sådanne grundprincipper. Sammenstødet skaber en sensorisk reaktion.

#### *Benspænd skaber overførsel*

Metaforen, eller montageteknikken hvor to forskelligartede billeder sammenstilles, er en overførsel mellem to felter, hvor der sker en gensidig påvirkning: fx alderdom som "livets aften", hvor man kan tale om en analogi mellem alder og dagens udvikling, eller man kan tale om en omvendning som "dødens brudeseng". Princippet benyttes i såkaldt genbeskrivelse, remediering (overførsel fra et medie til et andet) eller kreativ oversættelse eller undersættelse, som dyrkes i udstrakt grad i et netmedie som *youtube*.

Ubalance, sammenstød og overførsel skaber forrykkelse af det normale dagligdags mønster, gennem perspektivskift, sats, afprøvning og begrænsning. De tre principper drejer sig alle om

processens paradoksalt: man skaber fremdrift ved at gå tilbage, man skaber nytænkning ved at forbinde ikke-sammenhængende elementer, og man skaber kreativ orden gennem ubalance.

### **Benspænd skaber ”god anderledeshed”**

De tendenser, som jeg har beskrevet i forbindelse med en række kunststrategier, fik i Danmark et markant udtryk med det såkaldte dogmemanifest (1995). I lighed med de skitserede strategier handlede disse om at vælge en række spilleregler, hvis formål var at obstruere den såkaldte hollywood-model for filmkultur og fortælle-måder og at genskabe en kreativ proces i filmoptagelsen. En række dogmefilm vidner faktisk om, at det lykkedes at forny relationen mellem skuespiller og instruktør, blandt andet ved at gøre optagelserne mere improviserende og derved engagerende for skuespillerne. Filmen *De fem benspænd* (2003) viser med tydelighed, hvordan relationen mellem proceslederen (her Lars von Trier) og instruktøren (her Jørgen Leth) kan rammesættes som en kreativ proces baseret på en række obstruerende spilleregler for processen.

Benspænd er medvirkende til at forstyrre en etableret rutine, og jeg ser en analogi til den kreative læringsform, som Thomas Ziehe (2004) foreslår. Det centrale udgangspunkt er en erkendelse af, at den frigørelsespædagogik, som var dominerende i 1970'erne, ifølge Ziehe ikke er optimal og nærmest en barriere. Ziehe nævner i forbindelse med ”fri dans”, at det, der kommer ud af denne, er kropslige stereotypier, som børnene kender og holder af. Han foreslår i stedet, at der indføres en form for anderledeshed, ved fx at bede hvert barn tegne er cirkel omkring venstre fod og følge den regel, at de i dansen ikke må flytte foden fra cirklen. Hvis børnene spørger om hvorfor, er svaret: ”bare gør det, det er en regel”. I kraft af denne obstruktion opfinder børnene nye trin og gør sig fri af stereotypier. I stedet for naturlighed indfører Ziehe således en kunstighed som modtræk mod det, han karakteriserer som overin-

formation, manglende nysgerrighed, behov for på forhånd at kende resultatet af en proces, og at være afhængige af at kunne se en personlig relevans og genkendelighed med en proces. Ziehe kalder det en tendens til egocentrisme, som han finder forskellige variationer af, hvor subjektet ser verden ud fra sig selv og ”nægter” at udveksle perspektiver. Egocentrismen forstærkes af det, Ziehe kalder identitets-diskursen, hvilket kort sagt handler om fokuseringen på tilhørsforhold, kulturel baggrund, etnicitet etc. Han mener det er vigtigt at gå en anden vej, som han kalder decentrering og som fører til erkendelse af forskelligheder: mellem subjektets ind og ydre verden, den indre verden og den ydre sociale, mellem forskellige subjekters måder at betragte verden på. Opgaven for læring bliver her at obstruere selvfølgeligheder og (indbildte) visheder via kunstighed og den arbitrære regel, som betyder, at man ikke behøver at have samme identitet hele tiden. Kort og godt kan der udveksles perspektiver. Som Eugenio Barba udtrykker det, så kan man i stedet for rødder fokusere på rodløsheden (Barba 2011: *At erobre anderledeshed*, film af Erik Exe Christoffersen). Ziehe sammenfatter perspektivet for læring gennem god anderledeshed som:

*At man kan vise sig selv uden at udstille sig. At man kan komme på afstand af hinanden uden at lukke sig selv inde. At man kan konkurrere med hinanden uden at snyde. At man kan give sit samtykke uden at blive fornærm. At man kan give hinanden noget uden at blive forlegen. (Ziehe 2004, s. 80).*

Ziehes etablering af ”god anderledeshed” foregår gennem en villet decentrering, en forstyrrelse af subjektet gennem benspænd, og jeg mener som nævnt, at man kan tale om analoge tendenser inden for kunst, hvor det bliver centralt at skabe fokus på begrænsende spilleregler.

## Litteratur

Barba, Eugenio (1998). Interview i Rasmussen, Iben Nagel (1998): *Den blinde hest*. København: Lindhardt og Ringhof.

Barba, Eugenio (1994). *En kano af papir. Indføring i teaterantropologi*. Gråsten: Drama.

Barba, Eugenio (2010). *On directing and dramaturgy. Burning the house*. Oxford & New York: Routledge.

Barba, Eugenio (2011): Interview i *Erobringen af anderledeshed. 47 år med Odin Teatret*, film af Erik Exe Christoffersen.

Christoffersen, Erik Exe (2011). Spilleregler i projektsamfundet. Om kreative tragikere. *Peripeti*. særnummer om kreative processer. [www.peripeti.dk](http://www.peripeti.dk).

Christoffersen, Erik Exe (2007). *Teaterhandling*. Aarhus: Klim.

Csikszentmihalyi, Mihaly (2002). *Flow: the classical work on how to achieve happiness*. London Rider.

Dehlholm, Kirsten (1995). Det fornemme eksperiment. Interview af Peter Øvig Knudsen. *Information*. 13.-14.5.1995.

Elster, Jon (2000). *Ulysses unbound*. Cambridge: Cambridge University Press.

Granhøj, Palle (2011). [www.rehearsalmatters.org](http://www.rehearsalmatters.org)

Hermansen, Mads (2010). *Spilleregler i klassen. Læringsledelse i teori og praksis*. København: Akademisk forlag.

Kyndrup, Morten (2002). Frihedens tvang – tvangens frihed. *Passage*. 42.

Kyndrup, Morten (2008). *Den æstetiske relation*. København: Gyldendal.

Lehmann, Niels (2009). Antichrist. *Peripeti*. 12.

Lehmann, Niels (2008). Kunstfagdidaktik efter subjektet. I: Nyrrnes, Aslaug og Lehmann, Niels (2008): *Ut frå det konkrete*. Oslo: Universitetsforlaget.

Nietzsche, Friedrich (1996). *Tragediens fødsel*. København: Gyldendal.

Sawyer, R. Keith (2003). *Group Creativity*. Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.

Sontag, Susan (2009). *Against interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books.

Ziehe, Thomas (2004). God anderledeshed. I: *Øer af intensitet i et hav af rutine*. Udvalg redigeret af Jens Christian Jacobsen. København: Forlaget Politisk Revy.

---

## Erik Exe Christoffersen

Lektor, Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Redaktør af tidsskriftet *Peripeti* (2004-)

---