

Instruktøren i det postdramatiske teater.

Indledning

I min opgave vil jeg undersøge instruktørens arbejde i det postdramatiske teater. For at nærme mig en konklusion af den postdramatiske instruktør vil jeg både se på arbejdet i den kunstneriske proces. Hvordan instruktøren arbejder og bruger sine skuespillere for at nå frem til det kunstneriske udtryk. Samtidig vil jeg undersøge hvordan det postdramatiske, som kunst genre påvirker instruktørens valg i instruktionen med skuespilleren og det kunstneriske udtryk. Fordi instruktøren har en kunstnerisk vision han hele tiden skal tage højde for spiller disse to ting sammen.

Opgavens analyse bygger på en empiri af 2 observationer A og B. Observation A foregik på Café Teatret i prøveforløbet på forestillingen *Under Is en co.* produktion med *Holland House* og Jakob F. Schoking, som instruktør. Prøveperioden varede ca. 8 uger i efteråret 2009. Observation B foregik inde på Det Kongelige Teater i skuespilhuset og var en produktion under *Eventministeriet*. Denne produktion blev instrueret af Anders Lundorf og prøveforløbet varede 10 dage i efteråret 2009. Begge produktioner havde foreskellige vilkår rent økonomisk, tids- og resurse-mæssigt men trods dette er mit fokus i instruktørens tilgang til kommunikation med skuespillerne ud fra hans kunstneriske vision og den organisations struktur der skabes inde i prøvelokalet.

Historisk overblik

I denne opgave er det essentielt med en historiske gennemgang af scenekunstens udvikling da det har betydning for, hvordan instruktøren og skuespilleren arbejder i dag. Samtidig har der været nogle strukturelle ændringer i samfundet igennem historien, som har gjort at organisationsstrukturen i en organisation har ændret sig.

Teatrets prehistorien viser, at det teatrale kom før dramaet altså den fortalte historie levede i blandt stammefolk, de fortalte historier igennem mimesis, som antageligvis omhandlede dagens oplevelser under jagten på føde, reproduktion og overlevelse. Dette skete med brug af masker, kostumer og rekvisitter kombineret med dans, musik og rollespil. Allerede der var der et sammenspil mellem mennesker, som sammen skabte en nonlitterær dramaturgi. Dramaturgien havde en semiotisk funktion og den kunstneriske leder havde antageligvis en funktion, som både oplever, instruktør,

spiller og fortæller i samarbejde med andre¹. Man kan antage på den baggrund at instruktørens funktion var altså ikke en enkelt mands rolle men hele holdets rolle. I renæssancen, oplysningstiden og op til naturalismen var den ledende kunstner dramatikeren. Instruksen bestod ofte af dramatikeren kunstneriske manifestation. Det var derfor teksten og dramatikeren der havde den dominerende rolle og derfor den fulde indflydelse på forestillingens udtryk. Op til slutningen af det 19. århundrede havde teatret bestået af en lang række fulde formmæssige dramatik. Det meste de skrev, bestod af en bestemt diskursiv form altså en dramaturgisk model trods deres forskelligheder, som dramatikere². Naturalismen var med til at skabe neoavantgarden, som modkultur, fordi, der var kunstnere, som var imod naturalismens stringente kunstneriske vision. I naturalismen blev den kunstneriske ramme lagt af dramatikeren, som Strindberg og Ibsen. Disse dramatikere blandt andre skabte en formmæssig diskurs, der lagde censur på kunsten. Hvilken kunst der måtte spilles og hvordan. Denne indirekte censur var en kunstnerisk retningslinje, for forestillingens udtryk i form af scenografi, skuespil og manuskriptets mening og form. Dette udtryk var vokset ud af samfundets logiske tanke og levevilkår, som baseret på en objektiv realisme. Fortællingens realisme bestod af personlige relationer i en samfundsmæssig kontekst. Ofte omhandlede de naturalistiske forestillinger om en intertrapsykisk konflikt med sig selv og i forhold til andre³. I naturalismen bestod organisationen i et prøveforløb af en hierarkisk magtfordeling. Siden der har der både været en mere flad struktur, hvor kunsten blev skabt igennem bl.a. divising. Derfor er organisationsstrukturen i prøvelokalet meget kompleks i dag da historien har påvirket den i mange retninger. Samtidig har det kunstneriske udtryk ændret sig igennem teaterhistorien. Dette har påvirket den organisation, der opstår i prøvelokalet i dag. Naturalismen har på mange måder præget scenekunsten siden ca. 1875 fra dens start både på godt ondt. Det har dannet en bestemt forståelse for dramaets optimale opbygning og skuespilkunstens psykologiske tilgang. Stanislavskij er den store forløber for skuespilkunstens psykologiske forståelse af en karakter. Samtidig var denne stramme kunstform en stor spændetrøje for nogle kunstnere og har derfor provokeret til en kunstnerisk modkultur fra starten af 1900 tallet.

Den historiske avantgarde har været med til at præge dramatikeren død og det postdramatiske teater. Neoavantgarden bestod af Antonin Artauds manifest om det groteske teater, futurismen, dadaismen og surrealismen, som er tendenser der har præget det kunstneriske udtryk i det postdramatiske teater. Det har ofte været diskuteret af teaterhistoriker hvornår det postdramatiske

1 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*. Routledge 2006...S.46-47

2 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*. Routledge 2006...S.48

3 Brockett G. Oscar. *History of the theatre*. Ninth edition Allyn and Bacon 2003...s.388-392

teater kan regnes men tendenser af dramatikerens død ses allerede i starten af det 20. århundrede i neoavantgarden. Her arbejdede man ikke nødvendigvis ud fra en given tekst men teatret bestod mere af abstrakte billeder, lyde eller formationer, der var altså en form for reteatralisering i den historiske avantgarde, hvor kunstnerne gik tilbage til det rene teater, som det var i det primitive teater, der var et litterært brud i teatret. Samtidig var det en modkultur til samfundets kulturelle, politiske, og filosofiske levestil, som det naturalistiske teater repræsenterede⁴. Trods disse tidlige tendenser regner vi det postdramatiske teater fra omkring starten af 1970'erne, hvor dramatikerens funktion mister sin funktion, som den styrende kunstner⁵. Instruktøren har fra denne tidsregning, i nogle kunstneriske processer en rolle, hvor den ledende funktion er ham, som er fortolkeren og formidleren af teksten. Andre kunstneriske processer bestod af en kollektiv organisering. Instruktøren som den ledende kunstner vokser derfra og frem til i dag.

Fra omkring 1970'erne begynder organisation i arbejdsforløbet at blive interessant og relevant for min undersøgelse. Specielt fordi teatrets organisation har ændret sig og der har været mange forskellige proces modeller siden 1970'erne. Det postmoderne teater er groft sagt blevet etableret fra 1970'erne og frem til slutningen af 1990'erne. Dette skyldes, at traditionen omkring teatret som kunstart og begreb blev brudt og der opstod et nyt paradigme af det postdramatiske teater, hvor der var et fokus på teatralitet frem for et litterært. Fokuset blev orienteret på bl.a. kunst som en fiktion, nontekstualitet, pluralisme, performer som tema og som protagonisten. Vigtigst af alt, i dette sammenhæng var at processen blev opfattet som kunstart⁶. Der har derfor de sidste 30 år været fokus på processen, hvor kunsten skabes igennem bl.a. divising. Samtidig er der set utallige forsøg på at eksperimentere i processen fx igennem måden, at instruere skuespilleren på eller arbejde ud fra et tema, et billede, kropslige formationer osv. Denne historiske udvikling har præget den organisation, der er i den kunstneriske proces og dermed skabt nye og anderledes tilgange for instruktøren til at opnå det endelige produkt.

Anne Bogart er en af de teoretikere, der har været med til, at ændre kunstnerisk fokus til den artistiske proces, fordi hun mener, at vi, som kunstnere skal orienteres os i hvordan og hvorfor vi bruger vores redskaber, som vi gør. Anne Bogart mener bl.a. det er et nødvendigt studium fordi vi i processen er i en kamp med os selv og hinanden. Derfor skal vi vende problematikken og gøre os til hinanden allierede i den kreative proces ved at forstå vores redskaber⁷.

4 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*. Routledge 2006...S. 50-52

5 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*. Routledge 2006...S.46-68

6 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*. Routledge 2006...S.16-29

7 Bogart, Anne . *A Directors Prepares*. Routledge 2001...s.1-7

Instruktørens rolle i prøvelokalet

I mit arbejde med denne opgave har min observation bestået af to instruktører i prøvelokalet og deres samarbejde med skuespillerne, har jeg valgt at referere til en situation ved at kalde instruktørerne og skuespillerne for situation A og B. Dette er valgt fordi det er mere en general tendens i instruktørens arbejde jeg ønsker at undersøge frem for den enkelte instruktør. Jeg vil derfor antage følgende konventioner i instruktørens arbejde som kunstner i samtiden.

Min tese er, at instruktør arbejdet i det postdramatiske teater er præget af samfundets forståelse af den organisatoriske udvikling, hvor instruktøren, som leder basere på en konflikt i mellem instruktørens kunstneriske vision og den organisatoriske inddeling og gruppe dynamik i prøvelokalet. Dermed går min undersøgelse ud på at finde instruktørens rolle, som kunstner og leder i det postdramatiske teater, i denne gruppe dynamik.

Instruktørens rolle i det postdramatiske teater

Instruktørens rolle i dag er på mange måder kompleks fordi han på den ene side er leder af en organisation i et hyperkomplekst samfund men samtidig har en kunstnerisk vision og integritet han skal gennemføre i samarbejde med sine skuespillere. Definitionen af den givne rolle er ikke klart optegnet. Organisationen er præget af en forudindtaget forventning fra alle parter sider og derudover arbejder organisationen indenfor et kunstnerisk fagfelt, hvor produktet, altså forestillingen er fuldkommen ubevidst. Dette gør processen til en meget vigtig del af arbejdet fordi den konstant er foranderlig og der altid vil være en konflikt i mellem individet og relationen i mellem individerne i organisationen. Fordi individet både kommer med en personlig identitet men samtidig skabes, der en relationel identitet i organisationen⁸. Skuespilleren har altså en ønsket fremtid, som er dannet af intrapsyriske fænomener. Det intrapsyriske er en persons forståelses horisont fra alt hvad han møder, som er dannet ud fra hans tidligere oplevelser i livet. Derfor har jeg observeret flere skuespillere og instruktører i prøvelokalet for at undersøge instruktørens funktion i det postdramatiske teater i relation til samtidens organisations struktur. En organisation kan opfattes i et socialkonstruktivistisk perspektiv, hvor personen ikke ses som et uafhængigt individ men den personlige aktie kendetegnes ved en social interaktion fordi individet tildeles nogle rettigheder og forpligtelser, der er med til at danne personens virkeligheds opfattelse og handlemuligheder⁹.

8 Haslebo, Gitte, *Relationer i organisationer*. Psykologisk forlag 2004...s. 13-29

9 Haslebo, Gitte, *Relationer i organisationer*. Psykologisk forlag 2004...s. 29-45

Den motiverende instruktør.

I dag består den kunstneriske proces således af en gruppe dynamik og en organisation, derfor kan arbejdet i prøvelokalet opfattes gennem organisationsteori og lederen er en motiverende faktor i prøveforløbet. Min analyse af empirien analyseres både gennem instruktørens kunstneriske vision og gennem organisationsteori. Organisationsteorien består af Gitte Haslebos teori om relationer i organisationer og Ole Fogh Kirkeby, der argumentere for leders kompleks i det nye lederskab. Kommunikation er en af de vigtigste faktorer i en organisation. Ifølge Gitte Haslebo er der tre hoved punkter i god kommunikation. Disse tre elementer består af lederens evne til at læse den situation han vil påvirke, tilpasse sin adfærd til de særlige omstændigheder ved situationen og for det tredje evnen til at kommunikere, som skal forstås ved evnen til at fremføre et budskab på en måde så mennesker let forstår det¹⁰. Kommunikation påvirker adfærd, derfor er instruktørens kommunikation vigtig i denne sammenhæng da skuespillerens adfærd er med til at danne instruktørens adfærd. Kommunikation er altså en dynamisk model og en persons handlinger udspringer af relationer og kontekst¹¹. I denne forbindelse har relationer og kontekst stor betydning fordi instruktøren arbejder ud fra sin relation med skuespilleren og sin relation til forestillingen som det færdige produkt. Samtidig kommunikerer instruktøren indenfor en bestemt kontekst, som er den kunstneriske ramme og hans kunstneriske vision. Disse to principper har været til stede i begge mine observationer og er med til at danne instruktørens tilgang til hans arbejde med værket og skuespilleren.

Observation B.

Under denne observation brugte instruktøren ofte relationen til skuespilleren som den skabende faktor af instruktionen. Ofte inviterede han skuespilleren til at komme med et eksempel på den givende scene og dernæst tog hans instruktion udgangspunkt i skuespillerens eksempel. Denne instruktør instruerede bl.a. igennem kroppen ved selv, at demonstrere de kroplige bevægelser i skuespillerens gestik og mimik. Det kropslige udtryk var centralt i det kommende eksempel. Eksempel: To skuespiller spiller en mordscene, hvor den mandlige skuespiller tager en ledning rundt om den kvindelig skuespillers hals og hun er placeret op ad et bord så hendes ben sparker let på bordet. Efter de har spillet scenen siger instruktøren. Eksempel 1.

10 Haslebo, Gitte, *Relationer i organisationer*. Psykologisk forlag 2004...s.103-104

11 Haslebo, Gitte, *Relationer i organisationer*. Psykologisk forlag 2004...s.103-121

I: *Rigtig godt men når man skal spille en hyggelig situation skal man lave noget voldsomt, der skal være rabalder og masser af larm, derfor må i gerne gøre larmen endnu større.*

Denne instruktion kom på baggrund af at skuespilleren havde antydnet en svag lyd fra hendes ben der sparkede mod bordet. Dernæst tog instruktøren udgangspunkt i dette. Her skabes så en relationen i mellem skuespillerne og instruktøren der bygger på et kommunikativt sammenspil. Denne instruktør tager udgangspunkt i skuespillernes eksempel, derfor dannes der så en organisation, hvor der er en dynamisk kommunikation i mellem alle parter. Samtidig gør instruktøren dette fordi de har en fælles kontekst, som er at processen retter sig mod en færdig produktion. Bedst muligt at nå dertil er, at have et kollektivt sammenspil men med en motiverende og ledende instruktør, med udgangspunkt i Gitte Haslebos organisationsteori. Som beskrevet har instruktøren også en kunstnerisk vision dette har også en betydning i hans valg af instruktion da den karikerede iscenesættelse af mordscenen danner en kunstnerisk ramme. Ved at instruere skuespillerne i at forstørre deres bevægelse og deres lyde skabes, der et melodramatisk udtryk i scenen som derfor viser instruktørens valg af forestillingens kunstneriske udtryk. Den motiverende instruktør kommer derfor til udtryk igennem mord eksempelet. Susan Letzler Cole observerede instruktøren JoAnne Akalaitis, som instruerede forestillingen *The Voyage of the Beagle* i april 1987. Hendes observationer af denne instruktør gav stort indtryk af at instruktøren fokuserede på de kropslige bevægelser og den lyd, som skuespillerne skabte. Gennem deres personlige forslag i en scene var instruktørens udgangspunkt og derfor er instruktionen en fødsel af noget, der skabtes mellem to eller flere mennesker¹². Instruktøren bliver altså forløseren af det input, som skuespilleren kommer med. Denne observation har meget ligene karakter af den jeg gjorde mig af instruktør B, som derfor viser nogle tendenser indenfor instruktørens tilgang til instruktionen i det postdramatiske teater, hvor kroppen er central i dramaturgien.

I min observation af instruktør B blev der givet meget plads til sjov og anekdoter. Dette skabte en afslappet stemning i rummet og gav mulighed for skuespillerne til at lukke op for nogle impulser der normalt ikke ville være plads til. Denne instruktør var samtidig rigtig god til at være åben overfor skuespillerens input og ligge op til, at det var et fælles arbejder i den kunstneriske proces. Et eksempel 2:

S: *Er det ok jeg sætter mig ned her?*

12 Letzler Cole, Susan. *Directors in rehearsal*. Routledge 1992...side 75-91

I: Hvis det føles rigtigt, så gør det. Det skaber også et status spil i mellem de to karakterer.

Instruktøren arbejder altså ud fra skuespillerens kompetencer og behov for at åbne op for et naturligt spil frem for et mekanisk arrangement.

Dette ligger i forlængelse af Ole Fogh Kirkeby, som beskriver det nye lederskab, som en der giver den enkelte medarbejder et forøget frirum til dels fordi lederen er afhængig af samarbejdet omkring produktet, som i dette tilfælde er forestillingen og fordi begge parter er med til at skabe forestillingens kvalitet¹³.

I min observation af instruktør B forsøgte instruktøren altid at give et frirum til skuespilleren og hans arbejdsrum. Dette ses både i tidligere eksempel og det kommende. Eksempel 3:

S: Ser dette rigtigt ud?

I: Det ser rigtigt ud, men hvis det ikke føles forkert prøver du bare noget andet.

Ved at instruktøren giver skuespilleren muligheden for, at skabe den scene, der passer bedst til ham åbner han også muligheder for skuespilleren. Dette kræver dog en selvstændig skuespiller, som ikke er bange for at prøve tingene af og kan tage nogle initiativer selv. Dette er så instruktørens opgave at konkludere om skuespilleren besidder denne evne, som er lederens evne til at læse sin medarbejder og situationen¹⁴. Ole Fogh Kirkeby mener at det nye lederskab består af en pædagog, der defineres, som udviklingen af den mest ansvarlige indstilling overfor fællesskabet¹⁵. I min observation af instruktør B lagde jeg ofte mærke til at han var en leder der mest af alt virkede, som en pædagog. Han brugte meget energi på at skabe et fællesskab, hvor alle var med ved at skabe en stemning, der var let, afslappet og uproblematisk. Eksempelvis under en gennemgang af en scene var alle spillerne til stede i rummet for at skabe et fællesskab omkring forestillingen. Der var også flere gange hvor de skuespillere, der ikke var en del af scenen kom med inputs og forslag til instruktionen. Der var i prøvelokalet et kostume stativ, hvor skuespillerne kunne bruge dem under instruktionen også selvom man ikke var en del af scenen var der plads til at prøve kostumer. Instruktøren gav derfor plads til alle. Han formåede at skabe et pædagogisk rum, hvor det gode fællesskab var det overordnet for instruktørens engagement. Eksempelvis havde instruktøren en dialog med en skuespiller, hvor han skabte åben dialog frem for en styrende dialog. Eksempel 4:

13 Fogh Kirkeby, Ole. *Det Nye Lederskab*. Børsens forlag...s.69-76

14 Haslebo, Gitte, *Relationer i organisationer*. Psykologisk forlag 2004...s.103-104

15 Fogh Kirkeby, Ole. *Det Nye Lederskab*. Børsens forlag...s. 44-53

S 1: Er min karakter lukket omkring hans forhold til Regitze?

I: Jeg ser det, som om han er lukket omkring det, men hvad mener du selv?

Her åbner instruktøren op for dialogen og gør skuespilleren til en ledende faktor i skabelsesmomentet. Dernæst sad en af de andre skuespillere og så med.

S 2: For mig at se er han ikke lukket men mistroisk fordi han ikke stoler på Regitze. Undskyld jeg blander mig er det ok?

I: Ja endelig. Jeg tror han er splittet i mellem hans mistro og frygt men at han samtidig elsker hende. Giver dette mening?

Skuespiller 1: Ja det prøver jeg.

Den åbne dialog bliver altså skabt ved, at instruktøren ikke er bundet af hans egen kunstneriske vision men han ser vision, som en dannelse af en samarbejde mellem ham og hans skuespillere. I en organisation, som her er prøvelokalet bliver man implicit tildelt en rolle, hvor der skabes nogle forventninger. Den autoritære rolle er på forhånd givet, altså instruktørens rolle har en titel af instruktør og skuespilleren har en titel, som skuespiller. Den funktionære rolle bliver skabt inde i processen og der skabes en shagong i prøvelokalet, som altid er variabel fra prøverum til prøverum. Den måde rollen fungerer på skabes gennem den diskursive position, som skuespilleren eller instruktøren har og positionen dannes gennem en forhandling mellem parterne¹⁶. Som vist i foregående eksempel var instruktør B en leder, der skabte en diskurs i prøverummet, der gav mulighed for skuespillerne at danne sig en aktie de forstod og kunne forene sig med. Hvis instruktøren havde været mere styrende og reageret mere surt på de inputs, som skuespiller kom med ville forhandlingen imellem parterne været anderledes og derfor ville instruktøren have haft en mere magt pålæggende diskurs i prøverummet.

Skuespillerens aktie.

Ud fra foregående teori er der flere instanser, både teoretisk og praktisk konsumeret, at skuespilleren har en medskabende aktie i den kunstneriske proces. Ifølge Jurij Alschitz, der har skrevet bogen *The vertical of the role* har skuespilleren en lige så stor rolle i forberedelsesarbejdet som instruktøren. Jurij Alschitz arbejder meget intens med det arbejde, som ligger i starten af

16 Haslebo, Gitte, *Relationer i organisationer*. Psykologisk forlag 2004...s.141-155

prøveforløbet. Jurij Alschitz mener at jo større tillid instruktøren har til skuespilleren jo mere tillid har skuespilleren til sig selv. Dette skaber derfor en større arbejdsdynamik mellem skuespiller og instruktør og organisationen i prøverummet er kollektivt rettet. Denne forberedelse som skuespilleren gør sig består i at skabe sig sin egen kunstneriske identitet. Ifølge Jurij har skuespilleren en master rolle med sin egen konsensus for rollens udspil. Det er ikke kun instruktøren som er master længere ifølge Jurij men skuespilleren skal selv tage valg omkring sin rolle det er ikke kun instruktørens ansvar¹⁷. I det foregående eksempel, hvor skuespilleren kom med forslag til en instruering af en anden skuespiller skabte han en kunstnerisk identitet, som bestod af sin egen aktie, som skuespiller men samtidig viste han en interesse for hele udformningen af forestillingen. Dette var muligt fordi at instruktøren skabte en tillid til sine skuespiller og de blev derfor gjort til masters af den kunstneriske udformning, hvilket Jurij Alschitz påpeger er en del af det nyere lederskab som instruktør. Hos denne instruktør havde skuespillerne en meget stor andel i det kunstneriske udtryk og der blev arbejdet sammen for at når til det færdige produkt. Det var tydeligt at der blev arbejdet mod en bestemt kunstnerisk stil i denne prøveproces. Dette skyldes på den ene side, at manuskriptet omhandlede et bestemt tema og en bestemt tidsperiode.

Det kunstneriske tema er med til at påvirke organisationens udformning i prøvelokalet. I observation B handlede manuskriptet om 1950'ernes burleske miljø i København. I min observation af denne proces var der en klar ide om at de skulle fortælle om en tids fordele og ulemper med en komisk vinkel. Forestillingen var ikke et psykologisk drama, som ofte var tilfældet i naturalismen men det beskrev nogle tendenser i blandt folk i det burleske miljø. Instruktøren havde taget nogle valg der havde en semiotisk funktion i temaet. Et eksempel dette var valg af kostumer, scenografi og spillestil hos skuespillerne. Jon Whitmore skriver om instruktion i det postmoderne teater, der viser en tendens hos den postdramatiske instruktør. Her tager instruktøren sine valg ud fra det tematiske fokus en forestillingen skal henvise til. Disse valg har semiotisk karakter da de danner en mening og forståelse for forestillingen af publikum¹⁸. Dette tegnsystem er med til at danne en stilfærdig udformning af forestillingen og danner så et tematisk indtryk hos publikum. Denne skabelses proces starter i prøvelokalet. Der var flere eksempler i prøvelokalet, der gav et indtryk af forestillingens tema og stil. Bl.a. når instruktøren beder skuespillerne om at forstørre deres udtryk, se eksempel 1, danner det et stilistisk udtryk, der er melodramatisk og det får et komisk udtryk fordi han forstørre billedet af situationen, hvilket skaber en komisk distance til scenens situation og

17 Alschitz, Jurij, *The vertical of the role*: forlaget ars incognita 2003... s.1-17

18 Whitmore, Jon. *Directing Postmodern Theater*. The University of Michigan Press 1994...s.1-31

dermed understøtter stilarten i det kunstneriske udtryk.

Eksempel 5:

S: Er der for meget karikatur i mit spil?

I: Nej karikatur er ok da vi arbejder efter en stil.

Karikatur er en del af den komiske genre og ved at instruktøren gengælder skuespillerens forslag i en positiv retning, skabes der et kunstnerisk udtryk. Karikaturen er samtidigt præget af skuespillerens egen personlige udtryk og hans opfattelse af den karakter der bliver karikeret. I denne karikering blev kroppens udtryk, gestikken osv. forstørret som derfor skaber et tegnsystem af situationen i sammenspil med instruktørens valg af kostumet og scenografien. Ifølge Jon Whitmore har performeren et tegnsystem, der er med til at danne forestillingens kunstneriske udtryk¹⁹.

De sceniske valg danner kunstnerisk stil.

Selvom instruktøren altid har en kunstnerisk vision kom den mest til udtryk i de valg indenfor scenografi og kostume. Spillestilen blev derefter tilrette lagt i sammenspil mellem skuespillerne og instruktøren ud fra disse tiltag. Kostumer og scenografi bestod af mange farver, glitter, prægtige og voluminøse former. Scenografien bestod af få elementer der illustrerede det rum og den tidsperiode skuespillerne var i. Et eksempel på dette bestod i chefens kontor havde et gammelt fint bord en brun Chesterfield læderstol og en gammeldags telefon. Disse scenografiske elementer giver os, som publikum en semiotisk sammenhæng af forestillingens udtryk og derfor viser de semiotiske tendenser hos den postdramatiske instruktør²⁰. Disse valg var taget inden prøveforløbet af instruktøren i samarbejde med en scenograf og kostumier. Dette gav derfor skuespillerne et indtryk af hvilken stil de arbejdede ud fra og derfor lagde en retningslinje fra prøveforløbet start. Ud fra dette har instruktøren en indirekte indflydelse på skuespillerne spillestil, da det anleder til det kunstneriske udtryk, som skal stemme overens i hele forestillingen fordi de arbejdede ud fra en stil.

Denne instruktør var ud fra min observation en medskabende og motiverende instruktør, der lod fællesskabet være styrende for det kunstneriske udtryk. Han formåede at være den gode leder i prøvelokalet. Samtidig var den kunstneriske stil dannende for hans instruktion. Igennem hans stilistiske valg fik jeg et samlet billedet af forestillingens udtryk.

19 Whitmore, Jon. *Directing Postmodern Theater*. The University of Michigan Press 1994...s. 65-113

20 Whitmore, Jon. *Directing Postmodern Theater*. The University of Michigan Press 1994...s.1-51

Observation A.

Denne observation gav mig andre indtryk end den foregående, som dannede nogle centrale problematikker i relationen mellem instruktøren og skuespilleren i det postdramatiske teater. Denne instruktør tog ikke udgangspunkt i sine skuespillere på samme måde, som instruktør B gjorde men han brugte dem, som brikker i den kunstneriske sammenhæng. Han skabte skuespillerens rum gennem lyssætning og de visuelle projektioner, som dannede scenografien og scenerummet. Problematikken i denne instruktørs tilgang kom meget konkret til udtryk. Eksempel 6.

S: Jeg er ikke sikker på om det jeg gør, er rigtigt. Hvorfor gør karakteren som han gør?

I: Det ved jeg ikke men det ser rigtigt ud. Hvis bare du holder dig indenfor den tekniske lyssætning.

I dette eksempel bliver skuespilleren klart frustreret over den manglende instruering, der tager udgangspunkt i karakteren, som den styrende funktion for dramaturgien. Dette skyldes både skuespillerens mangel på selvstændighed men samtidig danner det et indtryk af, at det kunstneriske fokus hos instruktøren, består på et mere visuelt plan end i, at får det bedst mulige ud af sine skuespillere. I kontekst med Gitte Haslebos organisationsteori formår denne instruktør ikke at leve op til den funktion den gode dynamiske leder har. Instruktøren prøver at læse den givne situation men er stærkt præget af sin kunstneriske integritet så han kaster kommunikationen mellem skuespilleren og ham selv hen i en retning, der bygger på hans vision og ikke fælles vision. På samme måde formår han heller ikke at tilpasse sin adfærd til omstændigheder. Samtidig får han ikke formidlet sit budskab så skuespilleren kan forstå det²¹. Problematikken er præget af flere historisk træk, som skuespillerteknikkens tradition fra naturalismen, der bygger på en linær forståelse af karakteren. Denne tradition er skabt af Stanislavskij og har præget samtlige skuespiltekniske teoretiker igennem tiden. Dette er til tider problematisk i det postdramatiske teater fordi den sceniske kunstform har ændret sig gevaldigt men skuespilkunsten følger ikke rigtigt med. Den tradition, som de fleste skuespiller kommer fra udspringer af Stanislavskijs teori. Denne analyse har stor faktor i hvordan instruktøren i det postdramatiske teater arbejder, fordi instruktøren bliver en ene stående kunstner frem for en medskabende.

I indledning beskrev jeg nogle tendenser i det postdramatiske teater denne instruktøren danner grundlag for dele af den genre, som den kunstneriske leder, der fortolker og formidler af

21 Haslebo, Gitte, *Relationer i organisationer*. Psykologisk forlag 2004...s.103-104

forestillingen. Samtidig har et nonlitterært og fiktionelt fokus, der ikke formår at gøre sin skuespiller til sin allierede. Anne Bogart skriver om en modstand, som skal være til stede når man laver scenekunst. Denne modstand skal dog indtages og bruges både i og udenfor prøvelokalet²². I denne observation var skuespilleren en ofte tilbage vendende modstand for instruktøren, fordi der ofte var tvivl hos dem. På den ene side fornægtede instruktøren denne modstand ved at kaste problemet bort men samtidig brugte han modstanden rent kunstneriske ved, at lade den være til stede i skuespilleren, der derfor gav en spænding i spillet, som instruktøren så som en fordel. Eksempel 7.

S: Skal karakteren have flere lag end dette?

I: Teksten eksponeres gennem den modstridende energi du giver i dit spil. Jeg vil hellere have enkelthed frem for mange psykologiske lag.

Instruktøren komplimentere den modstand, som skuespilleren har i sig og derfor er med til at danne skuespillerens kunstneriske udtryk.

Afgrænsning af skuespillerens kreativitet.

Instruktøren havde på forhånd skrevet en arrangement ned ud fra de videoprojektioner og den tekniske lysætning han havde skabt. En stor del af instruktionen bestod af hvordan skuespilleren skulle bruge sin stemmeføring rent teknisk, hvilke tempo han havde og hvordan hans bevægelser og gestik var. Skuespilleren havde derfor en mere mekanisk funktion, der skabte en afgrænsning af skuespillerens kreativitet pga. skuespilteknikkens tradition. Eksempel 8.

S: Hvilken udvikling gør denne karakter sig?

I: Dramaturgien består af scenografien, lyset og filmprojektionerne.

I denne observation beder instruktøren efterfølgende skuespilleren om at forstørre sine bevægelser men sænke stemmelejet lidt. Dette giver skuespilleren en fast lagt ramme for hans spil men samtidig afgrænser det ham i at komme med impulsive eller egen input til karakteren. Dette skaber en distance til figuren med en realistisk psykologi men er dannende for den kunstneriske helhed, som instruktøren arbejder mod. Ved at instruktøren fjerne sig fra den psykologiske indsigt, viser det et kunstnerisk budskab, der består i mennesket mekaniske adfærd og derfor får det kunstnerisk

22 Bogart, Anne. *A Director Prepares*. Routledge 2001...s. 137-156

anden en dimension. Jon Whitmore skriver om det postmoderne teater, som bygger på en visuel dramaturgi frem for en psykologisk. Det er de billed dannelser, som instruktøren vælger, der danner forestillingens historie²³. På samme måde skaber instruktør B sin forestillingen gennem en scenisk visualitet, hvor skuespilleren for en mere beskrivende funktion frem for en dannende faktor for scenens illusoriske virkelighed. Hvilket var tilfældet tidligere under naturalismen i teaterhistorien.

Skuespilleren som system.

Selvom der var en afgrænsning af skuespillerens kreativitet skyldes det en udvikling af skuespillerens funktion, som helhed i det postdramatiske teater. Karakter arbejdet hos denne instruktør bestod ofte af en typefisering af figurerne. Instrueringen af skuespillerne bestod af at beskrive en menneske type, i stedet for en gennemgang af karakteren som et individualiseret menneske. Instruktørens kunstneriske agenda bestod i, at skildre et tidstypisk menneske, som kom til udtryk i alle de figurer, der var med i forestillingen. Skuespilleren blev gennem instrueringen en brik, som et større perspektiv i forestillingen. Ofte blev skuespilleren bedt om at forstørre sine bevægelser eller sit udtryk, som et symbol på en type. Samtidig havde det en part af dramaturgien, som bestod af flere visuelle elementer. Jon Whitmore beskriver den postdramatiske instruktør, som fjerner sig mere og mere fra den realistiske instrueringen af skuespillerne. Han referer bl.a. til Robert Wilson, som beder sine skuespiller om, at overdrive deres udtale af tekst, bevægelse og mimik²⁴. For eksempel var der en instruering, hvor instruktøren beder sin skuespiller om at artikulere stavelserne i ordene så der kommer fokus på tekstens indhold. Jon Whitmore har et citat i *Directing Postmodern theatre* side 66, hvilket stammer fra Martin Esslin, der beskriver det absurde teater:

"He is a real human being who has become a sign for a human being"

Skuespilleren skal ses som et symbol en type eller tendens af mennesket i en given kontekst. Denne kontekst skabes af forestillingen som helheds udtryk. Denne instruktør brugte bl.a. stor tid i instrueringen på, at forklare sine skuespiller den tekniske lysætning og hvor billedet projektionerne var henne og hvornår de kom. Som vist i eksempel 8 bestod disse elementer af forestillingens dramaturgi og skuespilleren er for en funktion, som den levende formidler til et publikum af det

23 Whitmore, Jon. *Directing Postmodern Theater*. The University of Michigan Press 1994...s.113-173

24 Whitmore, Jon. *Directing Postmodern Theater*. The University of Michigan Press 1994...s.65

systematiske udtryk forestillingen har²⁵. Afgrænsningen af skuespillerens kreativitet skal ikke ses, som en kunstnerisk afgrænsning af skuespillerens integritet men, som en ændre af hans kunstneriske indvirke på forestillingen. Instruktør A bliver derfor hoved kunstneren i denne sammenhæng fordi han er skaberen af forestillingens helhedsbilled men skuespillerens funktion er ligeså vigtig da han er formidleren af instruktørens budskab.

Organisationen er en helhed.

I et gruppe dynamisk perspektiv opstår, der en problematik i mellem skuespiller og instruktør da skuespilleren ikke får indfriet sin kreativitet på traditionelvis. Her skal forstås den lineare psykologiske tilgang af en karakter, som er en tradition mange skuespillere i Danmark kommer fra og er blevet opdraget med. I den kunstneriske proces er instruktøren ofte en fremmede eksistens for organisationen og derfor må lederen gennem sin position skille sig ud af organisationen og styrke den sociale relation²⁶. En organisation består altid af en helhed, som består af flere enheder og det er lederens opgave at få enheder til at spille sammen. Helheden er forestillingen og forestillingen har et forhold til omverdenen ifølge Ole Fogh Kirkeby og i scenekunsten er omverdenen publikum. Dette billede af en organisation i en teatermæssig kontekst stemmer på mange måder overens med det postdramatiske teater, som kunstnerisk udtryk. Samtidig har det karakter af det kunstneriske udtryk, som instruktør A dannede. Som helhed fungere instruktørens intention rigtig godt men der var ofte enheds problematikker, som beskrevet tidligere. Der var ud fra Ole Fogh Kirkebys teori en mangel hos instruktøren som leder. Manglen bestod i hans forkastelse af skuespillerens frustrationer i prøvelokalet. Dette er eksemplificeret tidligere i eksempel 6, hvor skuespilleren får besked på at holde sig indenfor lyssætningen. Et mere konkret eksempel var også til stede. Eksempel 9.

S: Hvad siger min karakter de her ting?

I: Det ved jeg ikke men teksten er figurens maske, så du skal bare forholde dig til den.

Efter denne instruering var der stor frustration i skuespillerens udtryk og han forsøgte på at finde en forståelse for hvad han gjorde men endte med, at bede om en ekstra prøve til denne scene. Lederen formår altså ikke i det givne øjeblik, at kommunikere hensigtsmæssigt med den enhed, som er skuespilleren i et social organisatorisk perspektiv.

25 Whitmore, Jon. *Directing Postmodern Theater*. The University of Michigan Press 1994...s. 65-67

26 Fogh Kirkeby, Ole. *Det Nye Lederskab*. Børsens forlag 2007...S. 91-101

Når en instruktør eller skuespiller indgår i et prøveforløb indgår de bl.a. i en organisation. Når man indgår i en organisation har man på forhånd en personlig identitet, som man har skabt igennem sin leve tid. Denne identitet er i sammenspil med den rolle og den jobfunktion man er tildelt i organisationen og i mellem de forskellige identiteter opstår, der en relationel identitet i organisationen. Denne organisation består af en relationel identitet i blandt de mennesker, som indgår i organisationen²⁷. Instruktøren arbejder ud fra en relation til skuespilleren men også en relation til forestillingen og hans kunstneriske mål. Formår instruktøren ikke at forene disse ting hensigtsmæssigt i et relationelt perspektiv kan der opstå problematikker, som enten er givne for organisationen eller modstridende²⁸. Da den kunstneriske integritet ofte er styrende hos en kunstneren kan dette blive et forstyrrende faktum for organisationen. I min observation af instruktør A var der flere elementer, der gjorde at han var styret af sin egen kunstneriske tilgang. Hvis de to identiteter ikke mødes opstår der frustration og det ifølge Gitte Haslebo lederens opgave at tilpasse sin adfærd til omstændighederne og fortolke sit budskab så andre mennesker kan forstå det. Der var flere eksempler hvor denne instruktør ikke gav sine skuespillere en klar motivation for karakterens handling. Dette skabte, som beskrevet tidligere konflikter imellem de to faggruppers tilgang til arbejdet. Denne instruktør arbejdede mere ud fra kroppen, som en del af dramaturgien frem for karakterens psyke, som en del af dramaturgien. Skuespillerne blev ofte instrueret i arrangementet om hvor de skulle gå, står og hvordan de kropsligt skulle bevæge sig. Instruktøren rettet bl.a. på deres tempo, måde at gå på osv. Hans-Thies Lehmann beskriver at kroppen i det postdramatiske teater har manifesteret sig, som en del af scenens dramaturgi²⁹. Eksempelvis beder instruktøren om en mere sammen bøjjet og forkrøblet krop i den mandlige karakter, som viser en bange og indad vendt karakter. Denne instruktør er givet vis præget af den postdramatiske kunst og er en leder, der gerne vil trumfe sit budskab igennem. Frustrationen hos skuespillerne blev ikke indfriet af instruktøren og herved fremgår problematikken imellem den organisatoriske udvikling og kunsten som styrende for organisationens velbefindende. Der er derfor sider af naturalismens hierarkiske organisations struktur, hvor dramatikeren står, som den magthavende men her er det i stedet instruktøren som den ledende kunstner.

Instruktørens rolle er anderledes end i det prøverum, som jeg overværede i observation A, hvor skuespilleren havde en mindre aktiv funktion i selve arbejdsprocessen. Der var derfor to vidt forskellige arbejdstilgange til produktet, hvilket gennem min observering er tidstypisk for teatret.

27 Haslebo, Gitte, *Relationer i organisationer*. Psykologisk forlag 2004...s.29-45

28 Haslebo, Gitte, *Relationer i organisationer*. Psykologisk forlag 2004...s.223-293

29 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*. Routledge 2006...S.162-165

Teaterhistorien har udviklet sig meget og al vores viden både teoretisk og praktisk har præget arbejdsmetoder i prøvelokalet.

Den situationelle instruktion.

En del fællestræk hos de to instruktører var at finde bl.a. instruere de begge ud fra den situation som scenens omstændigheder havde. Ofte kom instrueringen fra en situation, som instruktøren husker fra en tidligere oplevelse, som gjorde det nemmere for skuespilleren, at forstå den givne situation. Anne Bogart skriver i sit kapitel om *memory* at instruktøren arbejder med en indgangsvinkel, der bygger på tidligere erfaringer fra ens liv³⁰. Hos instruktør A bestod instrueringen af situationer, der blev skabt gennem de historier, som figuren fortæller i sammenspil med musik, video, lys og lyd billeder på scenen. Eksempel 11 instruktøren taler til to af skuespillerne.

I: Forestil jer et menneske, der lever for hans karriere men det går efterhånden op for ham, at noget mangler. Situationen i denne scene er derfor en længsel i ham efter noget, som muligvis kunne være hende.

S: Jeg forstår godt situationen i mellem de to mennesker i mit hoved men min krop vil ikke forstå det?

I denne instruering blev den ene skuespiller bedt om, at sidde ned og række hånden efter den anden skuespiller mens han sad stille. Den anden skuespiller blev bedt om at dreje væk fra ham, som om hun var på vej væk men ved at blive stående stationært. Rent visuelt frembringer instruktøren et billedet på en situation, hvor han oplevede det som længsel. Der bliver dannet en situation, som tolkes af instruktøren ud fra hans egne livs erfaringer. Han frembringer derfor en visuel situation men instruktøren får det ikke formidlet konstruktivt til sine skuespillere. Anne Bogart argumenterer for at vi lagre erfaringer i vores krop og tolker situationer ud fra denne erfaring. I denne situation har skuespilleren en anden erfaring, hvilket så ikke giver mening fordi han har gjort sig andre kropslige erfaringer i hans liv, som skaber hans kontekst. Med lederen som den sammenhængende faktor fejler han ud fra Gitte Haslobos teori, da det er lederens job, at fremføre sit budskab så mennesker forstår det. Dog formår organisationsteorien heller ikke at forholde sig til kroppen, som formidler men kun den verbale kommunikation, derfor er der også et mangel i Gitte Haslobos teori, hvilket ikke muliggøre den som enestående teori. Dette kompleks gør at flere sider af analysen med

30 Bogart, Anne. *A Director Prepares*. Routledge 2001...S.21-43

teori måtte inddrages i observationen. I et kunstnerisk perspektiv er det med til at danne det helhedsudtryk instruktøren vil skabe.

Udover den situationelle instruering bestod instrueringen fra begge instruktører i, at skabe stemninger i teksten, så skuespilleren fik en stemningsinstruering. En del af instruktionen hos instruktør A bestod i at fortælle skuespillerne om karakterens sindsstemning i den givne scene eller monolog. For eksempel havde den kvindelige skuespiller en monolog, hvor hun blev bedt om, at arbejde ud fra en følelse af, at stemningen i hendes spil blev mere og mere absurd og mærkeligt. Hos instruktør B brugte han også stemningsinstruering men på en anden måde. Eksempel 12.

S: Jeg er i tvivl om hvordan jeg kommer videre herfra, altså hvordan min karakter motiveres til næste handling?

I: Stemningen i hende er præget af passion for det burleske, derfor motiveres til at handle som hun gør.

Instruktøren giver den kvindelige skuespiller en impuls, som hjælper hende videre i spillet. Denne impuls består af en stemning i karakteren. Begge instruktører brugte ofte stemningsbeskrivelser i teksten, som forholdte sig til scenens givne situation eller karakterens givne situation. Stemningen i teksten gav et indblik for skuespilleren, der var orienteret mod det sceniske udtryk, i et semiotisk perspektiv. Semiotikken kommer i spil da den stemning skuespilleren producerer giver publikum et indblik i det sindsbillede, som instruktøren vil skabe. Dette sindsbillede er en del af den sceniske helhed, som dannes gennem det tegnsystem instruktøren skaber ved de sceniske valg han gør sig. Dette er ifølge Jon Whitmore en del af det postdramatiske teater da dekonstruktionen af teksten er til for, at nå publikum i en samtid³¹. Instruktør A instruerede en mandlig skuespiller i en monolog, som blev delt ned i små dele. Disse dele bestod af stemningsskift i teksten for at bryde teksten ned i mindre stykker for, at nå en overordnet stemning i monologen. Denne stemning er rettet mod instruktørens opfattelse af tekstens umiddelbare udtryk og ikke den traditionelle skuespilteknik, som orienterer sig i et dybere perspektiv i karakteren og teksten. Derfor får teksten ikke nødvendigvis sin oprindelige mening men meningen skabes af instruktøren. Den ledende kunstner består altså af instruktøren og hele det postdramatiske teaters oprør med dramatikerens død er derfor konstitueret i skabelsen af nutidens scenekunst og i sammenspil med andre instanser, som altid er varierende.

31 Whitmore, Jon. *Directing Postmodern Theater*. The University of Michigan Press 1994...s. 1

Perspektivering og konklusion

Gennem mit studium på teatervidenskab har jeg været instruktørassistent for 3 instruktører og har gjort mig flere erfaringer. Dette har været med til at præge min opfattelse af instruktøren i det postdramatiske teater. Skuespilteknikkens udvikling følger med tiden men bliver ikke altid integreret i skuespillerens kunstneriske proces og derfor opstår, der en problematik imellem instruktørens kunstneriske vision. Denne problematik er til dels præget af det postdramatiske teaters udvikling og skuespillerens tilgang til arbejdet, som er anderledes end instruktørens arbejde fordi de arbejder ud fra to forskellige indgangsvinkler. Denne problematik oplevede jeg også da jeg var instruktørassistent under mit praktikforløb, hvor der ofte var stor frustration i skuespillernes arbejdsproces. Her var det kroppen, der var i centrum for dramaturgien men fordi skuespillerens tradition er baseret på psykens rationelle forståelse skabes der et kompleks i instruktørens kropslige instuering. Da den psykologisk forståelse i traditionel forstand opfattes igennem sproget opstår problematiken i instruktørens instruktion igennem kroppen da hans instruktion har indflydelse på skuespillerens udfald. For at skuespilleren skal føle sig forståelig med arbejdet skal, der være en balance i den kropslige instruering og den psykologisk instruering. Dette blev ikke forløst hos instruktør A. Dog stod instruktør A stærkere rent kunstnerisk end instruktør B fordi han ikke afviget for sin egen kunstneriske vision. Vi har en samfundsudvikling, der sætter individet højere end den sociale relation³², som derfor også kommer til udtryk i et prøvelokale. Individet hos instruktøren så vel som skuespilleren søger derfor en plads og stemme i organisationen, som i dette tilfælde og hos instruktør A ikke altid fik plads. Dette er udfordringen i selve den organisationen proces, som opstår i mellem kunsten og individet. På et samfundsorienteret plan er der en bureaukratisk struktur man som menneske skal tilpasse sig og den tilpasning bliver svære og svære, at indgå i fordi det forhøjet fokus på individet giver et behov hos det enkelte menneske. Derfor mener jeg at den optimale instruktør i dag formår, at holde sig indenfor organisationen ramme. Forstået ud fra Gitte Haslebos teori om den gode leder, som kan tilpasse sig omstændighederne og formidle sig selv så medmennesket forstår budskabet og evnen til at påvirke situationen i bedst givne retning. Samtidig skal instruktøren styrke den sociale relation, som Ole Fogh Kirkeby er en vigtig del af lederen i vores samtid. En anden side af organisationens ramme er at kunstnerens integritet skal holdes intakt som er selve det færdige produkt, der skal ud til et publikum. Det er instruktørens arbejdsgang til den færdige forestilling, som er medskabende for den gode forestilling.

32 Haslebo, Gitte, *Relationer i organisationer*. Psykologisk forlag 2004...s. 29

Gennem min undersøgelse og observering af instruktørerne og skuespillerne har jeg prøvet at finde nogle generelle træk i prøvelokalet. På mange måder skal instruktøren ikke længere ses som den styrende kunstner men han skal være en motiverende leder, som dernæst skaber en kunstnerisk vision. Fordi i dagens samfund er præget af individualisering, der gør at hvert menneske skal forløses i en relation for at undgå stor frustration. Under min observering har jeg lagt mærke til, at instruktørens sprog har en stor indflydelse på kommunikationens udfald med skuespilleren. Den måde instruktøren sprogligt begår sig påvirker skuespillerens aktie i forestillingen. Instruktørens udfordring består i at dekonstruere den udvikling, som skuespil traditionen har præget aktørens forståelseshorisont men samtidig skal instruktøren skabe nye kunstneriske tiltag i scenekunsten for at stå kunstnerisk stærkt. Ud fra min undersøgelse og de erfaringer jeg har gjort mig af nutidens teater består instrueringen af mange forskellige tendenser fra teaterhistorien. Rent kunstnerisk var der mange elementer fra det postdramatiske teater og helhedsbilledet af scenekunsten er stadig stærkt præget af de avantgardistiske tendenser, som passer med den kompleksitet der er i samfundet. Instruktør A var ikke en god formidler i modsætning til instruktør B men han stod stærkere rent kunstnerisk. Disse to typer instruktørens findes i på kryds og tværs i den postdramatiske instruktør men det er ud fra min empiri evnen til at forene disse to ting, der skaber den fulde instruktør. Det er dette kompleks, der gør det nødvendigt at forene både organisationsteorien og kunstteorien for at når til en forståelse af den postdramatiske instruktør.

Engelsk Resume: