

Indhold

Redaktionelt forord	3
At tænke teater, turde tage chancer og ikke stole på formler Hans-Thies Lehmann	5
Dramaturger om dramaturgi Janicke Branth, Karen-Maria Bille, Bent Holm, Benedikte Hammershøj Nielsen, Hanne Lund Joensen, Louise W. Hassing, Mette Wolf Iversen, Christine Fentz, Nicole M. Langkilde og Trine Holm Thomsen	9
Den dramaturgiske coach Frans Baunsgaard	41
Aha!! Dramaturgen i Laboratoriet Barbara Simonsen	49
Dramaturgisk Navigation Pil Hansen	61
Fra tekstdramaturgi til musikkdramaturgi Tore Vagn Lid	75
Grænseland uden grænser Bent Holm	93
Dramaturgi pro forma Kim Skjoldager-Nielsen	105
»Hvad skulle han ellers gøre?« Svend Erik Larsen	119
Babel Erik Exe Christoffersen	133
Suverænitet, selvkritik og et fictionfix Cecilie Ullerup Schmidt og Gry Worre Hallberg	147
Anmeldelser	151

Peripeti

© Peripeti og forfatterne

TEMAREDAKTION

Erik Exe Christoffersen, Laura Schultz, Solveig Gade og Janicke Branth

REDAKTION

Erik Exe Christoffersen (ansv.), Janicke Branth, Falk Heinrich, Mads Thygesen, Thomas Rosendal Nielsen, Birgitte Hesselaa, Laura Schultz, Solveig Gade, Michael Eigtved, Jens Christian Lauenstein Led, Thomas Kragebæk, Louise Ejgod Hansen og Malene Rostgaard Chrestensen.

Layout: Christian Brink Christensen, Thomas Rosendal Nielsen og Mads Thygesen

Omslag: Michael Brostrup, Line Bie Rosenstjerne, Marie Tafdrup Wisbøl, Charlotte Trier, Joan Henningsen, Rolf Hansen, Bodil Lassen, Jørgen W. Larsen, Pia Mourier og Ebbe Trenskow i *Jeg skal kraftedme ikke dø på dato* (Aalborg Teater, 2008, foto: Lars Horn).

Tryk: Werks Offset

Oplag: 500

ISSN: 1604-0325

Peripeti udgives af Afdeling for Dramaturgi (Aarhus Universitet) i samarbejde med Teatervidenskab (Københavns Universitet) og Dramatikeruddannelsen (Aarhus Teater). Tidsskriftet udgives med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation. Alle temaartikler er fagfællevaluerede.

REDAKTIONSADRESSE

Peripeti

Afdeling for Dramaturgi

Institut for Æstetiske Fag,

Aarhus Universitet,

Langelandsgade 139,

DK – 8000 Århus C.

E-mail: aekexe@hum.au.dk

BESTILLING OG ABONNEMENT

peripeti@hum.au.dk

Abonnement (to numre): 150 kr.

Løssalg 100 kr.

Internet: <http://www.dramaturgi.au.dk/forskning/publikationer/peripeti>

Peripeti udkommer to gange om året.

Tidligere udgivelser: Jon Fosse (nr. 1 – 2004), Why a Theatre Laboratory? (nr. 2 – 2004), Ny dansk dramatik (nr. 3 – 2005), Dogmer og dramaturgi (nr. 4 – 2005), Ny Fransk Dramatik (særnummer 2005), Henrik Ibsen (nr. 5 – 2006), Performativitet (nr. 6 – 2006), Teatralitet (nr. 7 – 2007), Teatertekster (nr. 8 – Efterår 2007), Serendipitet (særnummer – 2007), Instruktion og iscenesættelse (nr. 9 – 2008).

Redaktionelt forord

Dramaturgi er et begreb, som dækker forskellige områder, ligesom dramaturgens job dækker mange forskellige områder. Det mest udbredte er nok tekstdramaturgien, som er struktur og komposition i den dramatiske tekst. Oftest tænkes der på den såkaldte gode fortælling, som ofte er udgangspunktet både i teater og film og styrende for produktionen. Derfor findes der også her en række myter, f.eks. at dramaturgen har styr på modellen, men er blind for praksis; at dramaturgen er en slags manuskriptdoktor, der kan retlede og strømline den gode fortælling.

Tekstdramaturgien er imidlertid kun én tradition. Dramaturgens rolle og status i forbindelse med produktionsformer som f.eks. *devising* og performanceteater er en anden end i det dramatiske teater. Dramaturgen skal ikke længere blot agere advokat for teksten i snæver forstand, men også være fortrolig med de fortællemuligheder, som er forbundet med andre medier. Som Hans-Thies Lehmann har formuleret det, må dramaturgens opgave i fremtiden bestå i ikke bare at udvise forståelse for det skrevne ord, men også for visuelle og kropslige måder at formulere sig på. Ligeledes må dramaturgen nødvendigvis befatte sig med andre teaterkulturer end taleteatret. Og, kunne man tilføje, andre kunstarter, andre fagområder, andre diskurser end dem, der alt for hurtigt kan stivne til uimodsagt konsensus. Dramaturgi er ikke blot en fortællemåde eller den enkelte forestillings struktur, men også den interaktion, som et teater skaber med publikum og omverden. Et teater kan interagere med sit publikum, sin by og med medierne på mange forskellige måder og skabe en anden form for opmærksomhed på politiske, sociale og æstetiske forhold.

Dramaturgen er på den måde en funktion i vækst og en omstridt funktion både i teater og film. Det kræver, at dramaturgi ikke blot reduceres til et spørgsmål om den »gode« fortælling, men tænkes som de greb og virkemidler, der skaber *relationen* mellem teatret og tilskueren. Desuden må man insistere på, at der findes mange forskellige dramaturgier på flere forskellige niveauer: Dramaturgi formgiver den kommunikative handling og processen i teatersituationen og kan både ses som regler for mimesis og genkendelse og som regler for værkets handling i forhold til tilskueren. Denne sidste dimension, som kaldes performativitet, drejer sig om de effekter, som formgives i værkets proces eller begivenhed. En differentieret bestemmelse af dramaturgibegrebet kunne udgå fra følgende tredeling: tekstdramaturgi, produktions- og forestillingsdramaturgi. Dramaturgi skaber på den måde en relation mellem den praktiske kunnen og refleksionen over denne. Og det er måske det allervigtigste aspekt af dramaturgens arbejde, refleksionen over de konkrete valg: valg eller fravalg af tekst, kunstneriske greb, organisatoriske strukturer, ensemble, profil, samarbejdspartnere, tilskuere og optikker. Hvert skridt åbner og lukker for muligheder i den kreative proces.

I første sektion om dramaturgiske processer giver en række fremtrædende danske dramaturger deres bud på dramaturgens rolle ud fra deres vidt forskellige erfaringer og positioner i dansk teaterliv. Enqueten viser den bredde, diversitet og rivende udvikling, som

kendetegner dramaturgens arbejdsfunktioner i disse år. Således spænder de positioner, som præsenteres, fra forestillingen om dramaturgen som en i forhold til processen udenforstående person i forhold til hvem begejstring er lig med amatørisme til en definition af dramaturgen som en medskabende kreativ samarbejdspartner, hvis input sågar hævdes at have *kunstnerisk* status. Tilsammen tegner de korte indlæg fra nytænkende dramaturger et billede af dramaturgens fremtrædende funktion i udviklingen af teatrenes udtryk, formsprog og profilering i forhold til det bredere kulturliv. Enqueten indledes af Janicke Branth's oversigt over dramaturgens mangfoldige funktioner og arbejdsområder i samtidsteatret.

Sektionen indledes med Hans-Thies Lehmann's artikel om dramaturgiens aktuelle position og muligheder i teatrets udvikling. Frans Baunsgaard's essay handler om dramaturgisk coaching, mens Barbara Simonsen skriver om Laboratoriets produktionsdramaturgi på Entré Scenen. Pil Hansen søger med udgangspunkt i sin egen praksis at udvikle nye konkrete redskaber til at integrere de to former for dramaturgi, som hun betegner som hhv. udviklings- og produktionsdramaturgi, og som hun finder modeller for i hhv. danske og canadiske dramaturgiske traditioner. Artiklen er fagfællebedømt.

I sektionen om dramaturgisk analyse dykker Bent Holm ned i dramaturgien i Erling Jepsens dramatik, Svend Erik Larsen kigger på plotstrukturen i *Købmanden i Venedig*, og Tore Vagn Lied kigger på forholdet mellem tekst- og musikdramaturgi i Brecht/Eislers *Die Massnahme*. Kim Skjoldager-Nielsen, Erik Exe Christoffersen og Pil Hansen giver hver deres bud på nye dramaturgiske formater og arbejdsformer. Kim Skjoldager-Nielsen skriver, med teoretisk afsæt i bl.a. Luhmann's systemteori, om dramaturgiske greb i det ikke-tekstbaserede performanceteater, Exe Christoffersen om *crash-dramaturgi* og remediering i teater og film, som udnytter tilfældet til at linke mellem forskellige realitets- og repræsentationsplaner hen over tid og rum, Disse artikler er alle fagfællebedømt.

Endelig skriver Thomas D. Kragebæk og Thomas Rosendal Nielsen i anmeldelsessektionen om nye dramaer. Christine Ullerup Schmidt og Gry Worre Hallberg leverer kritiske vidnesbyrd fra PSI # 14 konferencen *Interregnum*, og Erik Exe Christoffersen skriver om remediering mellem diverse film- og teatermedier.

At tænke teater, turde tage chancer og ikke stole på formler

– et blik på dramaturgiens aktuelle position og uddannelsens muligheder

Af Hans-Thies Lehmann

Hvordan overhovedet have modet til at »uddanne« dramaturger, teatrets aktuelle vanskeligheder taget i betragtning? Situationen er i sagens natur igen alvorlig. Af en eller anden grund synes kulturpolitikere at være stolte, hver gang de kan proklamere at have skåret ned på teater (kunst, kultur). Teatrene sparer tilsvarende – også på dramaturgien. I det hele taget oplever kunst og kultur i øjeblikket et tab af aura og nyder tydeligvis ikke længere samme respekt som tidligere. Indersiden af vores hoveder minder mere og mere om strengt regulerede fantasiforladte gågader. På trods af hvad rygter siger, drejer det sig nemlig slet ikke om økonomiske problemer. Økonomien er et påskud. Hvad samfundet mangler, er ikke penge, men ønsket om fortsat at investere en lige så stor andel som tidligere i teatret.

Ikke desto mindre forsøger man på tværs af universiteter, akademier og teatre at lære folk om dramaturgi. At uddanne dem. Til en stilling, der på én og samme tid beskrives for bredt og for snævert. »At arbejde dramaturgisk« betyder at være indenfor og udenfor på samme tid. At befinde sig i teatret og i dets omgivelser: som formidler og italesætter. På teatret skal man muliggøre og bremse, stå midt i og uden for produktionens lidenskab og katastrofer. Hvorledes uddanner man til en tilværelse som oxymoron, til den levende selvmodsigelse som i sagens natur er dramaturgiens position?

Man underviser forskelligt i dramaturgi på forskellige steder. Der findes heller ikke nogen »rigtig måde« at undervise i dramaturgi på, kun forsøg. Og netop i et semikunstnerisk felt som dramaturgien træffer man ofte sine valg ud fra personer snarere end systemer. Når en uddannelse tilnærmelsesvis lykkes, frembringer eller tilskynder den snarere en holdning, en ånd, en tendens, en stil eller en måde at se og læse på end et sæt færdigheder.

Det relativt nye hessiske teaterakademi, som udbyder en masteruddannelse i dramaturgi, tilbyder et produktions- og uddannelsessamarbejde, hvor regionens teatre varetager deres ansvar i forhold den unge generation, og hvor de kunstneriske og videnskabelige højere læreanstalter åbner deres døre og arrangementer for hinandens elever (dramaturgi, instruktør, scenografi, musikteater, kritik, ledelse). For at blive optaget på masteruddannelsen skal man have et afsluttet studium bag sig. De dramaturgi-studerende går inden for akademiets rammer til forelæsninger og seminarer sammen med studerende fra de andre fag. Desuden samler de spirende dramaturger i løbet af studiet erfaringer fra teatret gennem praktikophold og projekter, ligesom de samarbejder med instruktør- og scenografistuderende og knytter kontakter til teatrene. Færdigheder inden for ledelse, formidling og PR-arbejde er blevet vigtigere, og undervisningen inden for disse aspekter af det dramaturgiske arbejde er tilsvarende blevet udbygget. I den offentlige debat skyller man i øjeblikket imidlertid gerne barnet ud med badevandet, idet man næsten kun taler om marketing og glemmer, at teatret først og

fremmest er en kunstnerisk praksis. Men hvis ikke teatret gør sine interesser gældende som kunstnerisk praksis, kan end ikke den bedste management-strategi vende en tabt kamp om den begrænsede ressource kaldet opmærksomhed.

Man bliver nødt til at tilrettelægge dramaturgiuddannelsen på en måde, hvor man tager højde for udviklingen inden for teatret. Den indholdsmæssige kerne er stadig tilegnelsen af færdigheder og kompetencer, der medvirker til, at man succesfuldt kan arbejde på et teater og blive fortrolig med dets strukturer. At uddanne har altid inden for dramaturgi (og ikke kun her) betydet – og betyder i dag mere end nogensinde før – at foranledige spørgsmål, usikkerhed, nysgerrig forventning og åbenhed over for afvigende formforsøg. Kort sagt: mod og risikovillighed. Dramaturger skal tilhøre »døråbnerne« og ikke »dørlukkerne«, når der skal afprøves noget uvant på teatret. Den aktuelle tendens er imidlertid, at man fratager dem ethvert mod i den henseende. Hvad kan hjælpe her? Kun et til trods for. Måske et par hjælpsomme sætninger: »Analysens pessimisme, handlingens optimisme.« Og: »Det er undtagelsen, ikke reglen, der tæller.« Og frem for alt: Det gælder om at gennemskue de formler, der har til hensigt at bremse enhver form for fremdrift.

Formel 1:

»Det gælder om at »bevare« det teaterrum, man nu engang har.«

Men hvad nytter det at bevare et rum, hvis der ikke længere sker noget i det, som skulle give én grund til at ville bevare det? Nej, denne formel er blot tænkt praktisk og altså lidt for praktisk, og derfor i sidste instans slet ikke praktisk nok. Hvad sker der, hvis man lader sig opsluge af rum-påstanden i en sådan grad, at man ikke længere kan tale et tidssvarende sprog, som kan overbevise virkelige, nulevende mennesker, begejstret og begejstrende, om nødvendigheden af dette rum? Så styrer rum-påstanden direkte mod museumsapologien eller mod en indædt holden fast ved det tilsyneladende velfungerende. Teatret er først og fremmest en forretning, siges det. Men det forretningsimperium, man tror, man kan overliste ved at tilpasse sig, slår tilbage: på og i hovederne. En slags tab af sjælen lader sig aflæse; det er historisk forklarligt, men ikke mindre trist af den grund, ikke mindst for teatret. Vi er jo så ynkeligt praktisk indstillet – men hvor godt har man egentlig fået solgt sjælen? Afkastet forekommer yderst tvivlsomt.

Dramaturgen er den, der vedvarende erindrer og spørger teatret om, hvad man egentlig ville med at lave teater.

Formel 2:

»Man laver teater for en by, for et publikum.«

Sætningen er interessant, den er rigtig. Men den har faldgruber. For formuleringen »at lave teater for et publikum« svarer jo overhovedet ikke på, hvem eller hvad i tilskuerne man laver teater for. Henvender man sig til deres offentligt eller bevidst artikulerede forventninger til teatret? Eller til den for dem selv måske (stadig) ubevidste interesse for det anderledes? Menes der teater for en tilskuer, der er i »tilblivelse« – en tilskuer, der ændrer sig selv og sin iagttagelsesmåde, og som måske blot venter på impulser og inspiration, der kan ændre

hans/hendes syn på tingene? Eller menes der teater for en tilskuer, der »er« – en tilskuer, der er noget og er nogetsteds, og som blot ønsker at blive bekræftet og tilfredsstillet heri? Dramaturgen skal stole på de kunstneriske impulser og på at disse med en smule held kan kommunikere med en »tilbliven« i mange tilskuere. Også for dramaturgen gælder det, som Brecht sagde, nemlig at vi ikke blot har brug for en ny skuespilkunst, men også en ny tilskuerkunst. Adorno skrev engang: »Menneskene er, uden undtagelse, overhovedet ikke sig selv endnu.« Man arbejder anstændigt ved at appellere til vores sans for det mulige i stedet for det velkendte og etablerede.

Dramaturgen skal ikke blot ville betjene, men derimod »træffe« publikum i alle ordets betydninger.

Formel 3:

»Ingen dramaturger, som egentlig hellere selv ville instruere, tak!«

Denne sætning indeholder noget sandt: Ligesom forlagsredaktøren (der ikke selv er forfatter), og ligesom oversætteren (der ikke selv skriver originaltekster), skal dramaturgen have sans for og kunne føle begejstring ved at muliggøre noget for andre uden selv, som skuespillerne og instruktøren, at høste berømmelsen for det. Betydningen af det dramaturgiske arbejde bliver som regel ikke værdsat af offentligheden, men kun af de indviede (og heller ikke altid af dem). I en tid domineret af en mangfoldighed af teaterformer, som ikke længere ubetinget er litterære, skal dramaturgen netop også have sans for og kunne føle begejstringen for det sceniske udtryk som sådan. Dramaturgen skal kunne »med-tænke« iscenesættelsen – også dens visuelle, musikalske, intermediale og tværæstetiske aspekter. Derfor skal dramaturgen have blik for den uafhængige scenekunst, for kunst i det hele taget, ældre såvel som nutidig, samt for hverdags- og popkultur.

Vi må heller ikke glemme, at det ofte netop er dramaturgen, der skal holde øje med om iscenesættelsens grundlæggende tankegang og æstetik er konsistent. Det kræver selvfølgelig, at man går i spagat, og egentlig er det slet ikke muligt – men sig mig, hvor i livet og teorien det er anderledes?

Dramaturgen optræder ikke som advokat for de forventede ønsker om underholdning, men insisterer overfor modløsheden på muligheden af en konsekvent kunstnerisk iscenesættelse.

Formel 4:

»Dramaturgen er tekstens talsmand.«

Denne ofte misbrugte ide er naturligvis sand – hvis man forstår den således, at dramaturgen er talsmand for en seriøs læsning. For det er også et område, hvor der er behov for en vedvarende demontering af konformismen. Spørgsmålet om iscenesættelsens midler er også altid et spørgsmål om teori, om en tænkning og en læsning, der ikke blot ureflekteret betragter tekster som afsluttede, lukkede betydningsbærere, men derimod erkender den splittelse i teksten, som enhver nærlæsning åbner for. De ældre værker må igen og igen fravristes konformismen, og det er dette, som »tekstens talsmand« skal hjælpe med. Hermed siger jeg vel

at mærke til overleveringens konformisme, sjældent den overleverede teksts egen konformisme.

Dramaturgen er talsmand for den gode læsning, som også altid lader de gamle tekster blive udlagt på ny.

Med et enkelt, måske gammeldags og misforståeligt ord: Teatret har behov for den såkaldte »intellektuelles« tilstedeværelse; det har behov for den person, der træder et skridt tilbage i forhold til produktionen, bremser hurtige overensstemmelser, insisterer på refleksion og på lige en ekstra gang at afprøve et hurtigt indfald, som begejstret blev accepteret, for atter at åbne en horisont for tænkningen og skabe frit udsyn. Naturligvis er de tider forbi, hvor de intellektuelle præsenterede sig som åndens forvaltere, som samvittighedens og moralens vogtere og/eller konstant oplyste befolkningen om i hvor høj grad, alle var fremmedgjorte. (»Jeg ser dig i øjnene, sociale forblændelse.«) Men dramaturgen som intellektuel i betydningen med-tænkter af den kunstneriske praksis er og bliver uomgængelig for et teater, der vil være mere end blot en servicevirksomhed.

Oversat af Jesper Lohmann

Hans-Thies Lehmann er professor i Teatervidenskab v. Johann Wolfgang Goethe Universitetet, Frankfurt am Main. Lehmann har bl.a. publiceret *Postdramatisches Theater* (1999). Artiklen »At tænke teater, turde tage chancer og ikke stole på formler« blev trykt første gang i *Theater der Zeit*, Berlin, marts 2005, Hæfte nr. 3, side 12-13 (red.)

Dramaturger om dramaturgi

Af Janicke Branth, Karen-Maria Bille, Bent Holm, Benedikte Hammershøj Nielsen, Hanne Lund Joensen, Louise W. Hassing, Mette Wolf Iversen, Christine Fentz, Nicole M. Langkilde, Trine Holm Thomsen

Dramaturgens arbejdsfelt

Af Janicke Branth

I et forsøg på at indfange såvel dramaturgens diffuse arbejdsområde som nogle af de nye udfordringer, de seneste årtiers udvidelse af teaterbegrebet har medført for dramaturgen, har Peripeti henvendt sig til en række praktiserende dramaturger i det danske teatermiljø og bedt dem om at beskrive deres arbejdsfelt og arbejdsmetode samt at give deres bud på, hvilke krav der stilles til dramaturgen i det 21. århundrede. Spørgsmålene tog afsæt i en artikel i *Bunt* 2002/2 »Dramaturgen på arbejde«. Artiklen var et forsøg på at tegne det arbejdsfelt, hvori dramaturger arbejder på at levere et stykke meningsfyldt arbejde. Den centrale beskrivelse er stadig den samme, men de tilhørende synspunkter, har jeg tilladt mig at ændre i forhold til den »brillestyrke« jeg nu bruger, ti år efter jeg forlod stillingen som dramaturg på Aarhus Teater. Og meget har ændret sig siden da. Nogle vil sikkert stadig synes, at nedenstående er en beskrivelse af en teaterform, hvor teksten har en lovlig fremtrædende plads i forhold til, hvad man opererer med mange steder i dag, men hverken »devising« eller anden form for »postdramatisk« teaterproduktion kan undvære begavet og indsigtfuld dramaturgisk tænkning, modspil og sparring i en eller anden form.

Sammenfattende kan man sige, at der her er tale om et arbejdsfelt, hvor dramaturgen skal kunne: 1. lave et stort researcharbejde med henblik på det kommende repertoire 2. lave en større analytisk og teaterrelateret research med henblik på de enkelte produktioner. 3. indgå i et meddigtende og analytisk samarbejde med dramatikeren. 4. være det øje udefra, der med sit kendskab til eller deltagelse i produktionen kan levere en kvalificeret feedback på vej mod den færdige forestilling.

Arbejdet med den igangværende sæson: Det produktionsrelaterede arbejde

De udenlandske tekster

Før møde med instruktøren

- Gennemgå oversættelsen.
- Analyse af teksten
- Formidling af baggrunden for teatrets tekstvalg.

Efter mødet med instruktør evt. scenograf

- Research, der kan støtte instruktørkoncept
- Hvis klassisk tekst teaterhistorisk briefing og research omkring nyere (og ældre) opsætninger.

- Fortsat bearbejdelse af oversættelse sammen med instruktør i overensstemmelse med koncept – også i samarbejde med oversætteren.

Under produktionen

- Deltagelse i læseprøver, gennemspilninger, opsamlende samtaler med instruktøren.
- Definere/bestille/skrive/finde relevante tekster til programmet.
- Eventuelt undervisningsmateriale i forbindelse med forestillingen.

De danske tekster (nyskrevne)

Før første møde med instruktøren

- Analyse af teksten (evt. forslag til yderligere ændringer).

Efter møde med instruktøren

- Afprøvning af teksten i workshops med teatrets skuespillere, scenograf, instruktør og dramatiker – hvis der er mulighed for det. Oplæg til bearbejdelse – videre dialog med instruktør og dramatiker også om opsætning.
- Deltagelse i læseprøver og gennemspilninger, opsamlende møder med instruktør og dramatiker.
- Bestille/skrive/finde relevante artikler interviews til forestillingens program.
- Eventuelt undervisningsmateriale i forbindelse med forestillingen.

Arbejdet med den kommende sæson: Det repertoire-dramaturgiske arbejde

Research

- Holde sig ajour med:
- al ny udenlandsk dramatik af mulig interesse og interessante klassikeropsætninger gennem rejser og læsning af en halv snes tidsskrifter om måneden.
- nyhedsbreve fra teaterforlag.
- oversigter over europæiske teatres repertoire.
- Bestille de relevante stykker hjem, læse dem, udarbejde responsa og sende de vigtigste af dem videre med noter til læsning. Her fordres det, at man er vidende, velorienteret og hurtig.
- Holde sig ajour med al ny dansk dramatik og potentielle nye dramatikere.
- Se så mange forestillinger som muligt.

Udviklingsarbejde

- Holde løbende kontakt og velforberejede møder med de dramatikere, som er i gang med at skrive et stykke, der skal opføres i efterfølgende sæson (ofte i samarbejde med instruktøren).
- Gennemlæse alle de danske manuskripter, som indsendes uopfordret, og som ikke desto mindre skal have et skriftligt begrundet afslag, hvis man ikke vil opføre dem.
- Holde sig konstant ajour med de forskellige former for æstetik, som er under udvikling indenfor hele det brede spektrum af teatrale manifestationer.

Tilrettelægning

- Tilrettelæggelse af dramaturgiatsmøder og/eller repertoirerådsmøder – herunder referater og opfølgning på beslutninger.
- Stille forslag til rollebesætning og forslag om instruktør, scenograf og evt. oversætter. I den forbindelse være meget opmærksom på ensembles udviklingsmuligheder.
- Forholde sig til produktionsplanernes rammer med henblik på forslag til mulige ændringer.

Mangel på egentlige dramaturgiater

Ovenstående er som sagt et forsøg på at skabe et overblik over, hvad arbejdet består af på et stort institutionsteater. Det er et stykke arbejde der går forud for de færdige forestillinger, og derfor er det væsentligt, at det varetages med en høj grad af professionalisme. En forudsætning for professionalisme er - foruden den enkelte dramaturgs faglige baggrund - at der er den fornødne tid til at agere professionelt. Ellers bliver selv den mest helbefarne amatør. Når jeg har kaldt det arbejdsområder og ikke bare dramaturgens arbejde, skyldes det, at de store teaterinstitutioner i Danmark sjældent rummer et egentligt dramaturgiat, men kun en enkelt dramaturg til at varetage de fleste af disse opgaver. Og det vil derfor ikke kunne lade sig gøre at dække hele sæsonen. Ikke desto mindre vil man, jo større og mere institutionelt teatret er, naturligvis forvente, at alle dramaturgiske funktioner dækkes med samme professionalisme, som de øvrige arbejdsområder på teatret.

Det er klart, at det til enhver tid er teaterlederne, der udstikker de kunstneriske linjer og dermed definerer teatrets profil og kunstneriske målsætning som helhed, og det siger sig selv, at instruktør, scenograf og skuespillere sammen er kunstnerisk ansvarlige for den enkelte forestilling. Men det kræver som beskrevet en hel del forberedende bearbejde og helst også en klar målsætning i forhold til det publikum, der skal se forestillingen. Når de fleste i dansk teater vender deres længselsfulde blik mod Tyskland, så bør man vel også tilføje, at man netop her finder en stærk tradition for samarbejde med dramaturger.

Med en årlig totalomsætning på 85 millioner på Aarhus Teater, 65 millioner på Odense Teater og små 50 millioner på Aalborg Teater – altså ca. 200 millioner i alt, kunne man sige, at alt i alt tre dramaturgstillinger på fuld tid er overordentligt lidt ud fra en ganske banal virksomhedsmæssig betragtning. Og selvom man nogle steder inddrager instruktører i såkaldte »dramaturgiater«, så er der en række af de ovennævnte funktioner, som disse ikke kan eller skal varetage. Teaterchefen heller ikke.

Et åbent spørgsmål

Det er svært at forstå, hvorfor der bruges så få ressourcer på den research, der skal være grundlaget for både den nuværende og den kommende teatersæsons arbejde. Det virker uproportionalt - for det må vel gøre det endnu sværere at forny sig og udvide teatrets kunstneriske projekt. Forklaringen har måske noget at gøre med en traditionel historisk opfattelse af teaterchefens arbejdsfelt, som vel ikke længere er helt realistisk? I vores moderne videns- og informationsamfund bliver det årlige udbud af tekstmateriale og sceniske former så stort og

teaterprocesserne så mangesidige, at selv den mest visionære teaterchef har brug for opbakning af et kompetent og stærkt arbejdsteam af dramaturger. Det ville både give oplagte muligheder for at skabe større variation i repertoiret, mere opbakning til produktionerne og større træfsikkerhed i forhold til forskellige publikumssegmenter.

Faste og flydende dramaturger

Jeg siger ikke hermed, at teatrene nødvendigvis skal have en masse fastansatte dramaturger, det kan sikkert organiseres på mange måder. Jeg taler bare for, at der gives mere plads til, at den store mængde arbejdsfelter – og der bliver stadig flere af dem i det dramaturgiske landskab – bliver dækket af dramaturger, der ikke er uforholdsmæssigt belastede af mængden af arbejdsopgaver. Dramaturger er naturligvis forskellige – nogle har deres styrke i samarbejdet med instruktøren, andre i opbygning af repertoiret, andre med produktionsteam og atter andre med dramatikere osv. Dramatikeren Jokum Rohde har f. eks talt for et forslag, hvor »kunststyrelsen etablerer nogle dramaturg-søjler, som mimer de danske filmkonsulenter« (FDD, www.dramaturgnet.dk/artikler).

Det kan godt være, at dramaturgens arbejdsfelt er under konstant forandring i det 21. århundrede, ja forhåbentlig - men der er ikke noget, der tyder på, at der bliver mindre brug for godt dramaturgisk mod- og medspil. Det moderne teaters udfordring ligger i, at forholde sig til, at den traditionelle teaterscene i dag kun er et blandt mange forskellige spillesteder, hævder Carl Hegemann, Volksbühnes dramaturg gennem mange år. »Men som privilegeret refleksionsrum for det globale teater er det trods alt noget særligt – præcis som i barokken bare med omvendt fortegn: Hvor teatret dengang spejlede verden, så spejler verden i dag teatret. Hvor teatret dengang tjente til at bekræfte troen på de evige sandheder og deres fundamentale værdi, så tjener det i dag kun en konstruktion af flygtige realiteter, som i morgen kan tage sig helt anderledes ud og hvis regler til enhver tid er til forhandling.« (Carl Hegemann: »Das Theater nach Abschaffung der wahren Welt« 1999 – *Plädoyer für die unglückliche Liebe* Theater der Zeit 2005. Min oversættelse).

Et teater der vil være i dialog med verden af i dag bør sikre sig en professionel instans, der konstant kan styrke og reflektere egen kunstnerisk praksis. De følgende indlæg giver mange forskellige bud på, hvordan det forholder sig lige her og nu.

En skitse til dramaturgens nye arbejdsområder

Af Karen-Maria Bille

Den græske digter Archilochus har engang sagt, at »ræven ved mange ting, men pindsvinet ved een stor ting.« Den akademiske verden har siden brugt en del energi på at udlægge dette kryptiske udsagn, der muligvis udelukkende betyder, at ræven på trods af al sin snuhed ikke kan besejre pindsvinet med dets ene geniale forsvarsværk.

Man kan imidlertid også udlægge den græske digters ord knap så konkret som en metafor for to grundlæggende forskellige mennesketyper. Det er det filosofen Isaiah Berlin gør i et essay om Tolstoy's historiesyn, der netop bærer titlen »The Fox and the Hedgehog« (1993). Berlin påpeger, at en afgrund skiller de mennesker, der, på den ene side, holder alting op imod et central tankesæt, et system, der er mere eller mindre sammenhængende og formuleret, som de forstår, tænker og føler verden og sig selv igennem. På den ene side af afgrunden har vi altså de mennesker, der agerer i forhold til et universelt, organiserende princip, som er det nav, hvorom alting drejer. Og på den anden side finder vi dem, der forfølger mange forskellige målsætninger, der ofte er uden indbyrdes sammenhæng, ja nogle gange direkte modstridende, og hvis der overhovedet er en sammenhæng, så er den udelukkende af rent fysisk eller psykologisk karakter – det er altså ikke en sammenhæng, der lader sig føre tilbage til et moralsk eller æstetisk princip.

I forlængelse af Archilochus' metafor synes jeg, vi skal artsbestemme dramaturgen som ræv. Ideelt set er dramaturgen et menneske, der rent fagligt både er i stand til at forfølge mange og forskellige strategier og at arbejde på mange forskellige niveauer på een og samme gang. Når jeg ser tilbage på de forløbne 16 års erfaringer som dramaturg på først Betty Nansen Teatret og Malmø Dramatiske Teater og senest Det Kongelige Teater, er det frem for alt denne evne til at være fagligt snu, som ræven med de mange udgange, der har karakteriseret arbejdet. Ikke som et personligt talent netop hos mig, men som en forventning til den rolle, jeg som dramaturg skulle udfylde.

Arbejdsområderne falder naturligt i to kategorier, der tilhører hver sin tidszone – den øjeblikkelige nutid og fremtiden. Arbejdet i nutid er naturligvis først og fremmest den forestilling eller de forestillinger, man i øjeblikket er tilknyttet som dramaturg. Men det er også alle de små daglige opgaver, der tilsammen udgør en til tider overvældende arbejdsbyrde. De spænder fra redigering af programmer og studiematerialer, præsentationstekster på de enkelte forestillinger, dublering af skuespillere og sikring af rettigheder og kontrakter på tekster – for nu bare at nævne et par eksempler på det brogede arbejdsregister, der som regel sorterer under dramaturgiatet. Problemet med opgaverne i nutiden er, at de – og det giver næsten sig selv – skal løses her og nu og i den forstand har en tendens til at fortrænge det fremadrettede arbejde. Det fremadrettede arbejde er alt det arbejde, der sigter mod kommende forestillinger. I sin yderste horisont indebærer det noget så diffust og tidskrævende som at holde sig orienteret om, hvad der sker på scenerne ude omkring i verden. Og tak for internettet i den forbindelse, for hvor er det blevet meget nemmere efter, at det mange steder

er blevet kutyme at lægge videoklip fra forestillingerne ud på de respektive hjemmesider. Internettet er imidlertid ikke nogen universalløsning, der skal også bruges knofedt – der skal læses, der skal rejses, der skal skrives recensioner og oplæg, og der skal holdes møder med dramatikere, oversættere, instruktører og scenografer. Det tager tid, og det skal tage tid.

Ovenstående er relativt banalt, og de fleste der har stiftet bekendtskab med teatrets verden har nok en omtrentlig fornemmelse af dramaturgens arbejdsområder. Jobprofilen plejer at stoppe her, netop ved beskrivelsen af dramaturgen som vidensbank og intellektuel kapacitet. Som en slags parabolantenne på huset, der opfanger nye signaler fra videnom. Den kan også meget vel stoppe der, for så vidt som ambitionsniveauet ikke rækker ud over det traditionelt tekstbaserede repertoire. De seneste års udvikling på de hjemlige scener peger imidlertid også i en anden retning. Dels har de såkaldt *devisede* forestillinger vundet en markant markedsandel af det samlede danske teaterrepertoire. Dels kan man spore en stærkere interesse for at invitere udenlandske instruktørnavne til at yde en tiltrængt blodtransfusion til dansk teaterliv. Begge dele kræver noget nyt af dramaturgen, for nu har vi endegyldigt forladt det område, hvor den kunstneriske bedømmelse af et materiale er tilstrækkelig.

Uden i øvrigt at skulle drage sammenligninger mellem det hav af forskelligartede *devisede* forestillinger, der i disse år dukker op rundt omkring på teatrene, og de forestillinger, der skabes af udenlandske instruktører, så har de det til fælles, at de meget ofte ikke er umiddelbart forenelige med vores produktionsformer. På de fleste større teatre er et prøveforløb fuldstændig standardiseret til 7-8 uger med daglige 12-16 prøver samt et vist antal lørdags og aftenprøver. Mulighederne for at afvige fra disse prøveregler er ikke særlig store, det fordrer både skuespillernes og forbundets accept. Instruktøernes begrænsede prøvemuligheder er kun en af de problemstillinger, der melder sig, dertil kommer en række andre problemstillinger, der varierer stærkt fra produktion til produktion. Dem skal jeg ikke fortabe mig i her, for det er en helt anden lavpraktisk historie. Det, jeg vil frem til, er, at vores produktionsformer er spændt ind i et regelkorset, som ofte er så stramt, at det kun vanskeligt levner plads til nye tiltag.

Det er i sig selv ikke nogen opsigtsvækkende iagttagelse, men det stiller nogle nye krav til den dramaturg, der ser det som sin rolle at bidrage til teatrets fortsatte udvikling. Nu er det ikke længere nok at identificere godt materiale. Dramaturgen bliver tillige nødt til at interessere sig for, hvordan og under hvilke forhold en given produktion skal forløbe ved at undersøge og analysere analoge tilfælde eller, hvis det drejer sig om en udenlandsk instruktør: hans eller hendes tidligere prøveforløb. Ikke for at gå producenten i bedene, men for at kunne give producenten og huset som helhed mulighed for at tilrettelægge produktionen bedst muligt.

At den slags forarbejde stort set ikke kan gøres omhyggeligt nok, måtte jeg selv lære på den hårde måde, da jeg som nytiltrådt chefdramaturg på Det Kongelige Teater iværksatte, at den schweiziske instruktør Stefan Bachmann skulle iscensætte *Hamlet* på teatret. Som nogen vil kunne huske ønskede Bachmann, at rollen som Ofelia skulle spilles af en mongolid kvinde, hvilket affødte en sådan tumult – såvel indenfor murene som i medierne – at prøverne blev stoppet af teaterchefen tre uger inde i forløbet. Det udslagsgivende for det forlis var ikke, at der ikke var blevet taget højde for Bachmanns rent praktiske krav til produktionsforholdene,

men noget langt mere grundlæggende. Vi havde overvurderet kompatibiliteten mellem de kongelige danske skuespillere og instruktørens arbejdsmetoder. Vi – dvs. skuespilafdelingens ledelse – tog ganske enkelt fejl, da vi vurderede, at ensemblet var kunstnerisk modent til at møde den radikalitet, som Stefan Bachmann repræsenterede. En del af skuespillerne var ganske vist, men som helhed var de ikke.

Hamlet-historien lærte mig vigtigheden af den mentale forberedelse af et sådant møde mellem to vidt forskellige arbejdskulturer – og at dramaturgen ofte er den, der skal drive en sådan proces i forhold til alle involverede parter, hvis hun eller han har ambitioner om at bane veje for nye initiativer af ovenstående karakter. Men den lærte mig også, at de fleste kunstnere er pindsvin. At de instruktører eller dramatikere man arbejder sammen med i sådan nogle processer som regel »ved een stor ting«. De har med andre ord een arbejds metode, een måde hvorpå de kan opnå deres resultater, og den bliver man nødt til at underlægge sig. Med Archilochus' metafor *in mente* er det rævens opgave at bane en velfungerende tunnel for hvert enkelt nyt kunstnerisk tiltag.

Dramaturgi i tre dimensioner

Af Bent Holm

Præmis

Frankfurt-konferencen sidste år om *European Dramaturgy in the 21. Century* er et udtryk for en international opmærksomhed, som bl.a. breder dramaturgibegrebet ud i forhold til det egentligt teatrale felt. Det er klart, at her ligger perspektiver; og ift teatralitet i udviklinger af danse- og musikdramaturgi, hvortil kommer det intermediale og det interkulturelle udtryksfelt.

Afsæt for det følgende er imidlertid indsnævret til refleksioner omkring en forståelse, som handler om, at kroppen rummes i teksten. Et centralt arbejdsfelt ligger for mit vedkommende dér, i den kompleksitet, i relation til processer, som udspiller sig i tæt kontakt med dramatikere, instruktører, scenografer. De specifikke metodiske tilgange forskydes, afhængig af den konkrete samarbejds-konstellation. Men kompleksiteten knytter sig altid til et fysisk-emotionelt nærvær i et rytmisk, klangligt, plastisk rum, i mod- eller samspil med modtagers genererende imagination.

Rum forstås historisk, teatralt, imagineret. Det udvikles dramaturgisk i kraft af konstant tilstedeværelse i tredimensionalitet, på tværs af emotion og intellekt, *flesh* og *spirit*, billede og tekst, intuition og refleksion, tekst og performance. Det genereres scenisk i en uophørlig (post-dramatisk) *switching* mellem registre, visuelle, sonore, fiktive. Tekst er klang, rytme, metaforik, gestik. Tekst kan forstås som tekstur og sprog. Tekstur er musikalsk formuleret den komplette komposition. Sprog er betydningspotentialiteten, det totale teatrale udtryksregister i åben, dialogisk aktion. Tekst indebærer i klanglig, rytmisk og metaforisk henseende empatisk resonans i bevidstheds- og emotionelle tilstande. Og i gestisk henseende mimetisk

empati. Disse stimuli angår alle led i den kreative fødekæde, fra tekst til tilskuer. Der er tale om reaktioner uafhængige af vilje og intellekt, neuropsykologiske og biologiske processer, som er dramaturgiens basis. Abstraktioner er sekundære tilgange. Krop – den agerendes og den medoplevendes – er nærværet. Den fysisk/emotionelle tilstand, som jo af gode grunde er rumlig. I dramaturgisk sammenhæng forudsætter nærvær tilstedeværelse (jf. ovenfor).

Én metodisk tilgang er følgelig forkert. Der kræves en flerhed af metoder, som dels kan sættes klagørende ind i den konkrete komplekse kontekst, dels kan komplicere det, som tenderer mod over- og gennemskuelighed. Udgangspunktet er, at publikum er skaber af forestillingen. At dramaturgen er ideal-tilskueren, som opererer i endeløse dynamiske processer af interaktivitet og intertekstualitet. Selvkært er det, som model- eller ideallæseren (Eco/Iser), en konstruktion, et pragmatisk afsæt med rod i virkelighedens futile, ikke i teoriens solide position.¹ Dramaturgens fokus skal hele vejen igennem indebære spillet med *association og forventning* som dynamiske (kognitive) processer. Dialogismen er målet. Med mindre man søger narcissismen.

Det nemme er at påvise fejl. Det svære er at foreslå løsninger. En form for medfødt *flair* er desværre en fordel. Den opvejes ikke af abstrakte, teoretiske eller metodiske tilgange. Det handler om på den ene side at repræsentere en intellektuel refleksion. Og på den anden at samtænke den sensuelle kompleksitet (modsat en fagforståelse, der fokuserer på tekst som verbalitet). Dramaturgi er en selvstændig kompetence, som skal sætte sig i respekt på *sine* præmisser. Og vise respekt. Mødet mellem faglighederne er det egentligt kreative felt.²

Proces

Overordnet tales om to dramaturgiske procestyper. Den minutiøse forberedelse som afsæt for improvisation. Og improvisationen, som *er* produktionen. En veltrænet musikalsk muskulation er i alle tilfælde en nødvendighed.

Det forberedende arbejde kan angå en tekst. Forståelsen af den dimension er ofte forkvaklet, dvs. litterær. En dramaturgisk tilgang angår krop, rum, metafor, klang, rytme, (re) kontekstualisering. Den bygger på dobbeltidentifikation med karakteren/aktøren og med tilskueren. I relation til selve produktionen er *casting* det mest afgørende afsæt. Den tager uger, måske måneder. Hele det forudgående kreativt-analytiske arbejde inkarneres her. Det er instrumentaliserings, stemmerne, relationeringen, i *embodiment*.

I prøveforløbet er det, især når det handler om en eksisterende tekst, min fornemste

1 Megen ny teoridannelse fokuserer på, at teater udspiller sig i interaktivitet med et publikum. Dette forhold har været kendt af praktikere i årevis. Begreber om f.eks. dramatisk eller logocentrisk teater er i sig selv konstruktioner, men derfor ikke nødvendigvis konstruktive. De grundes bl.a. på det 18. årh.s reformatorer. Forud herfor gik meget performativt eller præ-post-dramatisk teater. Spørgsmålet er, om det er virkeligheden eller beskrivelsen af virkeligheden, der har ændret sig ved udbredelsen af *trendy* terminologi. For en mere systematisk metodologisk fremstilling se min »The Dramaturgical ABC«, *Nordic Theatre Studies* 20, 2008.

2 Wannabe-instruktøren eller -dramatikeren er ikke dramaturg, men patetisk. Selv Jan Kott måtte lære, at den intellektuelle kunstneriske bud ikke nødvendigvis var scenisk funktionelt. Ikke desto mindre inspirerede det Brook som afsæt for tredimensionel transformation. Kotts berømte metafor om teksten som en svamp (i forhold til tiden) kan i øvrigt appliceres på dramaturgen (i forhold til teksten). Herudover skal dramaturgen være i tiden, ikke kun i teorien og (samtids)kunsten.

opgave at være fraværende. Erfaringsmæssigt bliver instruktør, scenograf, skuespillere blinde og døve i forhold til den narration, de mener at formidle. For at fungere som idealtilskuer må jeg undgå at forurenes med indsigt i processen. Selv om der er tale om en konstruktion, en rolle, er det i praksis muligt at fange basale brist, utilsigtede sammenhængsløsheder, subsidiært overtydeligheder, hævet over sociale og kulturelle koder. Mit job er at reducere mig selv til et absorptions- og udspyningsapparat, til, som et barn, at tage imod en fortælling og gengive den i enkle ord: hvad er det, jeg ser, hvad er det, jeg hører, hvad er det, jeg oplever. Effekten er ofte chokerende. Ændringer kan være påkrævet i diverse sceniske registre, visuelle, sonore, strukturelle, tekstuelle. Jeg overværer kun prøver på få, strategisk udvalgte tidspunkter. Og har efterfølgende lange kritisk-analytiske diskussioner i enrum med instruktøren. En erfaring er det her, at den professionelle er altid bekymret. Begejstring er symptom på amatørisme. Jeg har ingen direkte kommunikation med skuespillerne. Det er et bevidst, dogmatisk valg. Min tilgang er en anden end instruktørens. Instruktøren har sin måde at kommunikere på, sin diskurs, sine strategier, som ikke er mine. Mit blik er at andet.

En anden kombinatorik mobiliseres, når der ikke udgås fra en foreliggende tekst. Det gælder i samarbejdet med Giacomo Ravicchio, dramatiker, scenograf, instruktør. Hans kreative strategi beskrives som kaos, uforudsigelighed, ustabilitet. Den indebærer krævende konstellationer af metode og vanvid. Produktionen gror ud af input fra skuespillere, dansere, komponist, lysdesigner, i en dynamisk interaktion mellem tilfældighed, spontanitet, improvisation og pludselig inspiration, på den ene side, og – og det er den afgørende pointe – på den anden side en minutøs foregående research- og præ-produktionsproces. Det er ikke en *devising* proces, selv om det ligner. Og under ingen omstændigheder enten tekst- eller billedteater. Teksten udvikles undervejs som en integreret bestanddel af en overordnet musikalsk plastisk helhed i konstant interaktion med komponisten.

I sidste instans er de to processer imidlertid sammenlignelige. Accenten i mobiliseringen af kompetencespektret er blot forskudt.

Perspektiv

Uddannelse af dramaturger (og i varierende grad dramatikere, scenografer, instruktører, skuespillere) skal handle om krop, metafor, rum, som udgangspunkt. Og udvikle en række færdigheder af basal sproglig, analytisk, historisk m.v. art, som det er fashionabelt at foragte. Tekst som verbal og strukturel størrelse er til at håndtere. Langt mere uoverskueligt at bakke med er et komplekst skrummel af sensuelle tredimensionelle musikaliteter. Dansk teater er stadig ikke løsrevet fra litteraturens kvælertag. Fra kødløs tekstforståelse: koncept for sig og tekst for sig. Teatret hærges derfor paradoksalt nok af *talking heads*. Det gælder både egentlig tekst-dramatik og angiveligt radikalt teater. Her ligger en dramaturgisk udfordring. En yderligere udfordring ligger i befrielsen fra epigon-grebet, den vidløse reproduktion af udtryksregistre, som i andre sammenhænge er resultater af omstændelige processer. En ambition om at skabe noget originalt frem for noget, der ligner.

At få teatret og publikum til at udvikle sig sammen

Af Benedikte Hammershøj Nielsen

På Det Kongelige Teater, hvor jeg har været ansat som dramaturg i 11 år, er jeg i det daglige arbejde privilegeret ved at have to dramaturgkolleger, som jeg løbende kan diskutere vores fælles arbejde med. Et arbejde, der for mit vedkommende hovedsagligt består i at læse tekster – dem vi selv opsøger, og dem vi får tilsendt – at være produktionsdramaturg, at planlægge og formidle sæsonen internt i huset og eksternt til publikum.

I dramaturgiatet, som udover dramaturgerne består af en instruktør og skuespilchefen, lægger vi på ugentlige møder repertoiret, hvor skuespilchefen har den endelige beslutningskompetence. Arbejdet med et sæsonrepertoire begynder med at indkredse sæsonens linie, idet de krav, der i en fireårs periode stilles til Det Kongelige Teater af Kulturministeriet, ikke alle kan opfyldes i én sæson. Den vægtning og retning, vi vælger for sæsonen styrer, vores læsning af klassiske tekster og vores jagt på nye tekster. Nyskrevne danske stykker, som vi har bestilt, er for det meste under færdiggørelse, når vi begynder det egentlige repertoirearbejde.

Valget af en teatertekst er ikke endeligt, før vi har valgt den rette instruktør. Det er en stor udfordring at finde den rigtige instruktør til den helt rigtige opgave, og det kan hænde, at en tekst ganske enkelt ikke kan finde sin instruktør, og så gemmes den væk. Når instruktøren er på plads vælges sammen med denne scenografen, rollerne besættes og en evt. oversætter sættes i gang. Disse valg deltager dramaturgerne også i, og de kræver naturligvis en bred orientering om de forskellige kunstneres arbejde. Hvilket igen vil sige, at jeg går rigtigt meget i teatret.

Når repertoiret er lagt fast, formidler dramaturgerne produktionerne internt og eksternt. Jeg er med til at forankre produktionen i huset i forhold til produktionsleddet og de øvrige afdelinger. Dramaturgerne formidler ligeledes repertoiret i teatrets sæsonbrochurer, hvis omtaler også bruges på hjemmesiden.

Sæsonens produktioner fordeles mellem de faste dramaturger, ligesom der kan kobles eksterne dramaturger til enkelte produktioner. Arbejdet som produktionsdramaturg varierer alt efter valg af tekst og instruktør. Nogle instruktører foretrækker selv at lave sin bearbejdelse, hvor dramaturgen udelukkende bruges til at finde relevant baggrundsmateriale og have kontakten til oversætteren. Omkring oversættelse kan der i øvrigt ligge en del arbejde, alt efter oversættelsens beskaffenhed ved modtagelsen. Andre instruktører er interesserede i fra begyndelsen at involvere dramaturgen som samtalepartner omkring koncept sammen med scenografen. Under prøveforløbet er behovet for at sidde i salen og se gennemspilninger og efterfølgende give instruktøren noter afhængigt af samarbejdets karakter. Jeg oplever det som et generationsspørgsmål, hvor de ældre instruktører for det meste tilhører den kategori, som bruger dramaturgen mere perifert, mens de yngre instruktører bruger dramaturgerne meget. En lignende opdeling gør sig gældende med dramatikere, hvor nogle dramatikere helst ikke vil præsentere deres tekst, før de finder den helt færdig, mens andre har brug for at

inddrage dramaturgen undervejs i skriveprocessen. Det er produktionsdramaturgens opgave at udarbejde studiehæfter og evt. workshopmateriale til brug for skoler og ungdomsuddannelser og være redaktør på forestillingsprogrammet. Det er også dramaturger, der står for publikumsarrangementer før eller efter en forestilling.

Dramaturgens funktion er gennem 90'erne blevet anerkendt på mange danske teatre, om end langt fra alle. De fleste store københavnske teatre og landsdelsscener har dramaturger ansat, ligesom flere enkelt-produktioner har dramaturger tilknyttet. At være ansat et sted, hvor der er flere dramaturger som på Det Kongelige Teater, er derimod enestående.

Jeg tror ikke udviklingen i Danmark mod et teater, hvor dramaturgen indgår som en naturlig funktion, er isoleret. Den virker inspireret af den tilsvarende udvikling i landene omkring os – Tyskland, Storbritannien og Skandinavien. Dele af tysk teater har længe inspireret mange danske teaterfolk, men den tyske dramaturgfunktion har ikke i tilstrækkelig grad smittet tilsvarende af på den danske endnu. Jeg er sikker på, at dramaturgen – i den udvikling, der er sket i dansk teaterliv siden 90'erne – har spillet en væsentlig rolle. Både når det f.eks. gælder teatrenes formulering af en egen og for fleres vedkommende markant teaterprofil og i introduktionen af det udvidede teaterbegreb. Det første i samarbejde med teatercheferne, det sidste med instruktører og dramatikere. Teatrene er sikkert heller ikke kede af at have fået en akademisk uddannet medarbejder, der kan formulere sig og bruges til at løse alle mulige ad hoc opgaver, som chefen ikke har tid til.

Kravet til dramaturgen før som nu, dvs. både indenfor de velkendte teaterformer, og når det gælder det, man med en samlet betegnelse kan kalde postdramatisk teater, er efter min overbevisning fortsat at stille de relevante spørgsmål til tekst, bearbejdelse, forestillingskoncept, scenografisk udtryk, valg af aktører, ja alle forestillingens byggestene. I devising projekter, hvor formen er så væsentlig, er det om nogen dramaturgen, der ved at stille de relevante spørgsmål skal udfordre teaterkunstnerne, så de ikke stivner i en form på bekostning af indholdet. Når nye teaterudtryk udvikles, som kræver at publikumskontrakten defineres på ny, er det vigtigt, at dramaturgen er den, der kan holde tungen lige i munden under skabelsesprocessen og forblive publikums repræsentant. En ikke så lidt vanskelig men desto mere udfordrende opgave, når dramaturgen skal holde balancen ved på én gang at være dybt involveret i udviklingen af forestillingsmaterialet og samtidig bevare det kølige overblik. At indgå i disse projekter kræver ud over den teaterfaglige viden i højere grad end tidligere, at dramaturgen er bredt funderet inden for kunst og kultur, samfundsforhold, politik, filosofi og er i stand til at takle de etiske spørgsmål, der ofte følger med, når man vil indgå nye publikumskontrakter.

Udvidelsen af teaterbegrebet sker samtidig med behovet for og lysten til at udvide mangfoldigheden af publikumsgrupper i teatret. Kravene til Det Kongelige Teater er kontante, vi skal appellere til flere forskellige publikumsgrupper end dem, de traditionelle teatergængere hidtil har repræsenteret. Teatret skal ganske enkelt åbne sig mere, og der er heldigvis ikke noget, vi hellere vil. Det forsøger vi først og fremmest at gøre gennem valget af forestillinger og den måde, vi kommunikerer dem på. Vi vil gerne nedbryde nogle af de fordomme, der er om, at Det Kongelige Teater enten er for fint, for kedeligt eller for gammeldags. Som



mange andre teatre har Det Kongelige Teater opbygget særlige communities via elektroniske nyhedsbreve og nettet for på den måde at knytte publikumsgrupper til teatret. Men der skal mere til.

Jeg mener, at dramaturgen skal være en nøgleperson i forhold til publikum, som spænder fra de helt nye teatergængere til de garvede abonnenter. Vi skal i det omfang, det er nødvendigt, hjælpe publikum ind i teatret, så de får en god oplevelse og får lyst til at komme igen. Når vi søger nye veje, der udvikler og ændrer den gængse kontrakt med publikum, må vi guide publikum. Vi kan ikke forholde os passivt og forvente, at publikum uden videre vil kunne modtage en ændring af kontrakterne uden forudgående vejledning. Jeg mener ikke, man ligefrem skal have en manual for f.eks. at opleve en forestilling af Frank Castorf for første gang. Men det er vigtigt at klæde publikum på, så de selv kan overholde deres del af kontrakten så at sige. Ellers går det ud over kommunikationen mellem scene og sal med risiko for, at forestillingen ikke når ud over rampen. Her ser jeg dramaturgen som en kerneperson i forhold til at åbne teatret og afmystificere det, der skal afmystificeres. En funktion, der ligger i naturlig forlængelse af arbejdet med at gøre forestillingen kommunikerbar i prøveforløbet. Dramaturger arrangerer allerede møder og debatter med publikum og de kunstnere, der står bag forestillingen. Jeg tror, der er flere muligheder end det. Den eneste grænse, der er i opfindsomheden på dette område, er den tid, vi alle har for lidt af. Dramaturgerne kan ikke løfte opgaven alene, men der er i mine øjne ingen tvivl om, at dramaturgen må gå forrest i dette arbejde, som nu og i fremtiden bliver vigtigt at udvikle for, at teatret som institution og kunstform ikke svigtes til fordel for andre, mere imødekommende udtryksformer.

Et drømmejob – der ikke kan udføres i søvne!

Af Hanne Lund Joensen

»Hanne, det ved du! Hvornår skrev Goldoni »En tjener og to herrer«?« For jeg er jo uddannet i dramaturgi og ved derfor alt det andre slår op i en bog. Men jeg er ikke god til paratviden. I dag prøver jeg ikke længere at mumle et eller andet utydeligt svar på paratvidensspørgsmålene men svarer højt og tydeligt: »Det aner jeg ikke, men jeg vil gerne slå det op!« For det er jo en af de kvalifikationer min uddannelse har givet mig, redskaber så jeg kan tilegne mig viden, heldigvis også på et mere kompliceret niveau end ovenstående eksempel. Jeg kan relativt hurtigt sætte mig ind i ukendt stof, forstå og videreformidle det. Mit fag – altså dramaturgi – har derudover også givet mig en masse viden der netop kvalificerer mig til arbejdet indenfor teatret.

Da jeg er eneste dramaturg på en landsdelsscene med en meget lille administrativ stab, er arbejdspresset stort. Man skal holde hovedet koldt, navigere mellem mange forskellige jobfelter og have evnen til at prioritere opgaverne. Det passer mig rigtigt godt, jeg kan lide omskifteligheden. Men den ligger langt fra uddannelsens fordybelsesprocesser og grundige arbejde med fagteorier. Der er ingen tvivl om, at teatret ville nyde godt af at bruge ressourcer på mere end én dramaturg. Så kunne man arbejde grundigere på de enkelte produktioner og have mere luft til at opdatere sig – både fagpraktisk og fagteoretisk. Jeg arbejder på en landsdelsscene, og jeg arbejder på de præmisser det nu giver. En landsdelsscene er repertoiremæssigt forpligtiget af teaterloven, og jeg må som dramaturg på en landsdelsscene arbejde indenfor de rammer det giver. I repertoirevalget og i de enkelte opførelser skal man selvfølgelig udfordre disse rammer, men hvis man ikke kan anerkende dem, får man et problem som dramaturg.

På Aalborg Teater kører produktionerne i bølger. 2-4 produktioner har sideløbende prøveforløb, og hver sæson har 4 bølger. I en produktionsbølge vil der ofte være én produktion jeg koncentrerer mig mest om, men det betyder ikke, at jeg helt kan slippe de andre. Og det er ikke altid den produktion, jeg havde forestillet mig, at jeg skulle følge mest, jeg ender med at bruge min tid på. Når premiererne i den ene bølge er afviklet, er der ofte kun et par uger inden næste bølge af læseprøver starter.

Mine arbejdsområder kan for overblikkets skyld deles op i planlægnings- og administrationsfunktioner og produktionsnære funktioner. Det skal understreges, at hverdagen ikke er præget af samme grad af overskuelighed. Her foregår det hele på én gang.

Planlægning og administration	Produktion
<p>Bestille og læse stykker og skrive respons på udvalgte.</p> <p>Læse og respondere på uopfordret indsendte stykker.</p> <p>Se opførelser i Danmark og i udlandet.</p> <p>Deltage i repertoireplanlægning.</p> <p>Deltage i valg af rollebesætning.</p> <p>Være med til at indhente rettigheder.</p> <p>Deltage i planlægningen af sæsonbrochuren.</p> <p>Skrive tekster til sæsonbrochuren.</p> <p>Deltage i arbejdet med vores hjemmeside.</p> <p>Har ansvaret for teatrets manuskriptarkiv og programarkiv.</p> <p>Hjælpe med diverse PR-opgaver.</p> <p>Forefaldende administrativt arbejde.</p>	<p>Møder med instruktør/scenograf.</p> <p>Sparring med dramatikere ved ny dramatik.</p> <p>Research vedr. oversættelser af udenlandsk dramatik og vedr. valg af oversætter.</p> <p>Kontakt og sparring med oversætter.</p> <p>Godkendelse af oversættelse.</p> <p>Manuskriptbearbejdelse.</p> <p>Deltage i skitse- og modelafleveringer.</p> <p>Opsætning og trykning af manuskript.</p> <p>Produktion af skolemateriale.</p> <p>Stå til rådighed for at søge oplysninger, eksperter og andet under prøveprocessen.</p> <p>Deltage i planlægning af produktionsnære PR-fremstød og publikumsarrangementer.</p> <p>Producere og indhente materiale til forestillingsprogram.</p> <p>Deltage i og respondere på udvalgte prøver og gennemspilninger under prøveprocessen.</p> <p>Følge op på produktionen efter premieren hvis nødvendigt.</p>

Mine faktiske arbejdsområder er defineret af flere faktorer: Arbejdspladsens behov, mine præferencer og kvalifikationer, mine kollegaers præferencer og kvalifikationer og tiden der er til rådighed! Derfor er mit faktiske arbejdsområde heller ikke en fast størrelse, men veksellende alt efter hvordan disse faktorer spiller ind. Det er igennem årene rykket en anelse fra planlægningsområdet til produktionsområdet, fra repertoire-dramaturgi til produktionsdramaturgi. Det hænger både sammen med den retning, jeg har udviklet mig i som dramaturg, og at strukturen på min arbejdsplads har ændret sig. Desuden har jeg måttet prioritere arbejdsopgaverne. For jeg opdagede, at jeg mistede glæden ved mit arbejde, fordi der var for meget af det. Jeg var plaget af, at jeg ikke kunne udføre mine opgaver på det niveau, jeg gerne ville, af hele tiden at være bagefter, af ikke at have overskud til at orientere og udvikle mig inden for det fagteoretiske område, af at jeg holdt op med at være kreativ, fordi jeg ikke kunne overkomme det ekstra arbejdspress der er i at prøve noget nyt. Jeg vil tro, det er sådan inden for mange fag når uddannelsens kuvøsetilstand er slut og du pludselig står over for et krævende fuldtidsjob. De første år knoklede jeg af sted med 180 km i timen i alt for mange timer, men det kunne jeg ikke holde til. At få børn hjalp mig til at overbevise mig selv om at det også er OK for en dramaturg med noget, der bare minder om en normal arbejdsuge. Jeg har prioriteret opgaverne og er blevet skarpere i mit arbejde – og en kortere arbejdsuge har givet mere overskud.

Som dramaturg på et institutionsteater ser jeg kommunikationen i den kreative proces

som mit kerneområde. Jeg skal forstå og diskutere instruktørens intentioner, og min kommunikation indenfor produktionens rammer og rundt omkring produktionen skal funderes i instruktørens intention. Jeg diskuterer repertoirelinje og teaterledelse med min chef på mange niveauer, evaluerende, udfordrende og opbyggende. Jeg videreformidler indholdet af værker ind i huset og ud til publikum, og jeg giver dramatikere respons på deres værker. Kommunikationsfeltet er særligt centralt fordi hver produktion er unik. Materiale, produktionsform, instruktør, scenograf og holdet af skuespillere ændrer sig for hver produktion, og for hver proces handler det om at finde sin plads og at tilbyde sine kompetencer. Nogle instruktører tager imod dem med kyshånd, andre skal lige opdage, hvad man kan bidrage med, og andre igen må man helt opgive at kommunikere med. Sidstnævnte er dog heldigvis sjældne, og efter min opfattelse bliver der færre og færre af dem. I løbet af de år jeg har arbejdet i feltet, synes jeg ikke »akademikerforskrækkelsen« har været udbredt, og når man arbejder på et teater, hvor der fokuseres på at fortælle klassikerne på nye måder og på at arbejde med nye formudtryk, indgår dramaturgen som en helt naturlig og uundværlig del af både repertoire- og produktionsarbejdet. Der er brug for kommunikativt dygtige og solidt fagteoretisk funderede dramaturger, der kan spille ind med research og teaterhistorisk viden i den kreative proces, og som kan bevare et analytisk blik og videreformidle de oplevelseserfaringer, man gør sig under prøverne. Det må vi der er i felten være med til at gøre opmærksom på. Og vi må lade være med ene mand at udføre 3 mands arbejde! Hvis vi ikke har tid og overskud til at gøre vores arbejde ordentligt, til at holde os opdaterede og til at efteruddanne os, så er vi ikke uundværlige. Så yder vi ikke det, der gør, at f.eks. en instruktør efterspørger en dramaturg i forbindelse med produktionerne.

Jeg ved, hvor vigtigt det er, at jeg holder mig selv opdateret. Nogle gange drømme jeg om lige at tage min uddannelse igen, nu med en viden om, hvilke kvalifikationer jeg skal bruge i netop mit arbejdsliv. Jeg drømmer om at være opdateret om de nye teorier og filosofier, der har betydning for mit felt, at se endnu flere forestillinger i ind- og udland, at nå et spadestik dybere ned i aktuelle problemstillinger i vores samfund, at blive bedre til sprog og at nå at læse meget mere dansk og udenlandsk dramatik – nyt som gammelt! Men arbejdspresset gør, at mange af de drømme ikke realiseres, for det ville betyde, at jeg skulle udføre mit arbejde i søvne. Og selvom jeg er skarp, er selv den lettest tilgængelige viden svær at videreformidle i den tilstand.

Livet er panikken i et brændende teater

Af Louise W. Hassing

Brændstof

»Livet er panikken i et brændende teater«, skriver Jean-Paul Sartre. – Ja, jeg citerer, altså er jeg dramaturg. Jeg leder som dramaturg altid efter brændstoffet hos den dramatiker eller instruktør, som jeg arbejder sammen med. Man kunne også kalde det et smertepunkt. Det er vigtigt at finde ud af, hvad der er på spil. Jeg er ligeglad med det brændstof, som en fælles meningsskare er blevet enig om. Det ender som oftest i livsstilsdramatik. Om det drejer sig om udvikling af ny dansk dramatik eller bearbejdelse af klassikere, så leder jeg efter det personlige brændstof for den kunstner, som jeg samarbejder med. Jeg skriver personlige for ikke at forveksle det med det private. Som oftest ligger dette brændstof udtalt hen mellem kunstneren og mig for ikke at tage kraften fra det og for ikke at pege noget i stykker, som vi begge to ved eksisterer.

Enhver god kunstner starter med sig selv. Det, man personligt ikke kan holde ud, retter man udad. Der ligger ofte aggression eller provokation i det at ville lave kunst. Man vil noget med det, man laver. Det er ikke ligegyldigt. Dermed ikke sagt, at dramaturgen har en terapeutisk funktion. Det er ikke meningen, at dramaturgen skal befri folk fra deres spørgsmål, men derimod lyder opfordringen: Brug dem! Arbejdet med dramatik er ikke terapi rettet mod kunstneren, og jeg ønsker heller ikke et teater, der er terapeutisk over for dets publikum, selvom begreber som katharsis og peripeti ofte optræder i både dramaet og psykoterapien. Jeg håber på og synes også at se en større velvilje hos publikum til at forholde sig til ting, som er svære at forholde sig til. Dramaturgen skal kunne læse og arbejde med en veluddannet intuition. En intuition, der bygger på erfaring og viden, og som benytter sig af det, man har med sig i rygsækken. Hele éns dramaturgiske apparat i form af metode og forskellige dramaturgiske modeller ligger altid bag en intuitiv læsning eller udvikling af manuskripter og forestillinger. Det kræver stor respekt og forståelse for det medie, man arbejder i. Man må som dramaturg selv bekende kulør. Dramaturgen kan og skal ikke forholde sig nøgternt objektiv eller neutral. Man er altid farvet af en subjektiv smagssans, og en af dramaturgens fornemste opgaver er at være i stand til at kunne smage noget. Derfor bliver man ikke dramaturg efter en cand.mag.-eksamen. Det kræver erfaring og nogen tid med dramaturgisk arbejde, før man bliver en veluddannet dramaturg. Det kræver, at man opbygger en smagssans, og at man har et bud på noget. *Historiens engel*:

Historiens engel har ansigtet vendt mod fortiden, skriver Walter Benjamin i 1940 i beskrivelsen af et billede af Klee med titlen: *Angelus Novus*, og jeg citerer: »Hvor en kæde af begivenheder træder frem for os, der ser historiens engel en eneste katastrofe, der uafladeligt dynger ruiner oven i ruiner og slynger dem for dens fødder. Englen ville vel gerne dvæle der, vække de døde og føje det sønderslagne sammen. Men en storm blæser fra Paradiset, den har grebet fat i dens vinger og er så stærk, at englen

ikke længere kan folde dem sammen. Denne storm driver den uophørligt ind i fremtiden, som den vender ryggen til, mens ruindyngen foran den vokser op mod himlen. Det, som vi kalder fremskridtet, er denne storm.

Ustabile situationer vækker altid interesse, fordi de er uafgjorte og ligger i et diffust felt. De er dramatiske. Shakespeares *Hamlet* kredser som intet andet stykke om døden sammenkædet med det at spille en rolle. Shakespeares vigtigste metafor er scenen, og i *Hamlet* er teater og død koblet sammen, hvilket var udgangspunktet for Staffan Valdemar Holms opsætning på Dramaten dette år. Alle med undtagelse af Horatio dør i *Hamlet*, og derfor er dramaet måske bare Horatios skrøne om, hvad der skete. *Hamlet* er både en fortælling og en genfortælling, og heri ligger teatrets forpligtelse som øjeblikkets kunst. Forpligtelsen til at fortælle historien, mens det endnu er for sent, som instruktøren Henrik Sartou udtrykte det. Først når der ikke længere er nogen til at genfortælle historien, er man for alvor død. »Det særlige ved teater«, siger Heiner Müller, »er ikke tilstedeværelsen af en levende skuespiller, men tilstedeværelsen af én der er potentielt døende«. Hvis teatret skal have mulighed for at genfortælle i et forbigående, stormende nu, så må det benytte sig af sin kvalitet som det referentielle, tidsbaserede og forgængelige, som ingen af de andre kunstarter har i samme grad.

Jeg tror ikke på, at kunst skal være didaktisk eller belærende om, hvordan man skal leve sit liv. God kunst gør indsigt til et mysterium, hvorfra ingen vender tilbage, før de er blevet helt og fuldt sig selv. »Jeg elsker teatret, for det er med sikkerhed ikke virkelighed«, citerer jeg Bernard-Marie Koltès for at sige. Kunsten er, hvis man ser med avantgardens briller subversiv. Den er ulydig og samfundsnedbrydende. Kunsten står i opposition til den gældende orden. Kunst er modstand. Kunst er noget, der kræver en modreaktion af modtageren. At kunsten som modreaktion samtidig kan hjælpe samfundet med at fungere ved at italesætte spørgsmålet om, hvordan det er at være menneske, er ironisk nok sikkert sandt og en helt anden historie.

Når man arbejder med teater og dramatik, er man ofte ude efter noget, som er større end mennesket, større end én selv. Noget vi ikke har indflydelse på. Sådan ser samfundslivet jo også ud i sin enkelthed. Vi har et ansvar som mennesker for, hvad der sker i verden, selvom vi alligevel i det store hele som individer ofte ikke har nogen indflydelse på, hvad der sker. Dette er et grundproblem både filosofisk og i teatret, og det påpeges allerede hos tragediedigteren Aischylos. Hvis der fandtes en løsning på problemet, så behøvede man måske ikke længere teater.

Det, der ligger over mennesket, er det tragiske spørgsmål, og heri ligger tragedien. Da jeg arbejdede sammen med instruktør Emil Hansen på hans to Amerika-forestillinger: Eugene O'Neills *Desire under the elms* på Bådteatret i 2004 og Tennessee Williams' *A Streetcar named desire* på Det Kongelige Teater i 2006, undersøgte vi netop den amerikanske tragedie eller mangel på samme. Det hævdes, at den amerikanske tragedie måske endnu ikke er skrevet – end ikke af O'Neill. Vores indgang til de amerikanske dramaer blev undersøgelsen af et Amerika, og dermed et vestligt samfund, uden tragik. Et Vesten, som misbilliger frygten og vil befri verden for den. For at udtænke den dramaturgiske retning og koncept for forestil-

lignerne måtte vi stille os spørgsmålet: Hvad er tragedie? Ifølge Aristoteles skal en tragedie være alvorlig, fuldkommen og besidde en vis storhed, og formålet med tragedien er at opnå en renselse gennem de to følelser: medlidenhed og frygt. Uden ærefrygt kan tragedien derfor ikke have sin store virkning. Betyder det, at den amerikanske tragedie endnu ikke er skrevet, fordi man tror, at der ikke findes nogen uløselige spørgsmål, og der derfor ikke kan stilles et tragisk spørgsmål? Gives der ikke noget tragisk svar, fordi man tror, man kun straffes for egen uvidenhed eller utilstrækkelighed? Og giver det billedet af et samfund, der ikke har nogen fornemmelse for det tragiske, netop fordi vores amerikanske tragedier mangler den tragiske erkendelse af den kendsgerning, at mennesket er bevidst om at have mistet sin egen storhed? Grækerne havde to ord for det: overmod (hybris) og skæbne (moira). Gennem dem sættes menneskets størrelse i relief til gudernes.

Først når et folk har tilegnet sig indsigt i det tragiske, kan det kalde sig civiliseret, lød forskriften fra antikken. I Anders Paulins og Joachim Hamous *Mefisto* (frit efter Klaus Manns roman af samme navn), som vi skabte på Det Kongelige Teater i 2004, klippede vi blandt meget andet Goethes *Faust* ind i forestillingen. *Faust* synes allerede at ligge som underliggende struktur for Klaus Manns roman og omhandler det sekulariserede menneske, som uden Gud, dvs. noget større end dets eget ego, tvinges til at gå mere og mere til grunde. Paulin og Hamou sammenlignede med deres forestilling vor tid med Tyskland i 30'erne, hvor mangel på selvværd rådede, og middelmådigheden krævede sin ret til ikke at anstrenge sig. Forestillingen handlede om magtens og kunstens pardans og stillede spørgsmålet: hvornår er det ens anstændige pligt som kulturelt menneske at sige fra?

Jeg ser nu, at denne beskrivelse af mit arbejde som dramaturg ender med at blive en form for manifest for dramaet, som jeg ser på det i dag, i dette øjeblik. Jeg kan ikke love, at jeg har samme syn på tingene, når der er gået nogen tid. Retter man blikket mod verden uden for teatrets tykke mure, står vi måske netop nu midt i et paradigmeskift. Verdensøkonomier kolliderer, og verdensordener forandres. Det er her, jeg står lige nu, og det kan ændre sig, som tiden går, og nye verdener sættes i brand. Til slut får jeg lyst til at citere de sidste ord fra Klaus Manns erindringsværk: *Vendepunktet* (1942).

De forandringer, som kommer efter vendepunktet, er måske ikke ret drastiske i den første tid, men de bliver det i tidens løb, stadig mere drastiske, fra måned til måned, fra år til år, på godt eller på ondt. (...) Det Enten-eller, som Kierkegaard forpligter os til på det religiøse plan, konfronterer os nu også i den politiske og sociale sfære. Vi har nået det punkt, hvorfra der kun er et skridt muligt – enten til alment fordærv eller til almen redning. Enhver af os har medansvar for valget. Der findes ingen neutralitet i Enten-eller's tegn! (...) Hvis vor generation står sin prøve, vil vi alligevel ikke foreløbig få et paradys på jorden. Men i så fald får den historiske proces lov til at fortsætte, med nye kriser, nye vendepunkter... Den vil gå videre, og det er allerede meget. Kampen, uvisheden, angsten, fejltagelsen, alt vil blive fortsat. Vi vil ikke falde til ro. Ro findes ikke, før ved afslutningen. Og så? Også ved afslutningen står der et spørgsmålstejn.

En dramaturgs frie fald ud i forsøget på at beskrive, hvad hun egentlig laver

Af Mette Wolf Iversen

En dramaturgs faktiske arbejdsfelt

Det er udfordrende at skulle indkredse mine faktiske arbejdsfelter på Betty Nansen Teatret, fordi det mest faktiske er Betty Nansen Teatret og min titel som udviklingschef. Alt, hvad det indebærer, er på mange måder uhåndgribeligt, fordi det afhænger af projektet, processen, forestillingen, instruktøren, teksten, holdet, visionen og ideen. Det er ikke for at tale uden om, selv om det kunne give det indtryk, for det mest faktiske af mine arbejdsfelter er rent faktisk at tale ind til benet, holde fast og komme med håndfaste løsninger, når vi bevæger os ind i dét at skabe, realisere og fuldbyrde.

Som udviklingschef har jeg fingrene nede i de tiltag, der udvikler og processuerer teatrets indholdsmæssige fundament. Fra visionsplanet til selve realiseringen. Fra spørgsmålet om *hvad-vil-vi?* til bevægelsen *hvordan-gør-vi-det-med-hvem-og-hvordan?* til svaret på, om *vi-lykkes-og-for-hvem-og-hvis-ikke-så-hvorfor-og-hvad-ellers!* Det har således at gøre med alt fra visionsstrategier, repertoireplanlægning og ideudvikling, over facilitering, konkretisering og igangsætning til produktionsdramaturgi, forestillingsanalyse og –løsninger. Og jeg har derfor at gøre med alt fra teaterdirektører, dramatikere, komponister, instruktører og scenografer til regissører, skuespillere, lys- og lyddesignere og sidst men ikke mindst publikum. Og det giver *faktisk* mening.

Det starter med

Det starter med andre ord ved ideerne, både dem malet med brede profilerende penselstrøg og dem, der udmønter sig i konkrete forestillinger. Det handler om at læse en hulens masse manuskripter (når man har tid!), se et hav af forestillinger (når man kan nå det!) og være åben overfor alt det, man synes kunne være interessant (når man ikke er forpuppet i en produktion, der er jo hver eneste gang synes mere interessant end nogensinde før!). Og det handler måske først og fremmest om at kunne gribe mine teaterdirektørers ideer. Absorbere og ekstrahere, hvad de synes er interessant, hvad der rører sig, og hvad der gør dem nysgerrige, så jeg kan agere fødselshjælper og komme med forslag til, hvilke tekster, klassiske såvel som nyskrevne, der kan omsætte nysgerrigheden. Og findes de skrevne tekster ikke, skal jeg kunne gå ind i en proces, hvor vi sammen gør ide til forestilling. I den proces arbejder jeg tæt sammen med instruktør eller dramatiker og også nogle gange scenografen.

Dernæst handler det om at skabe kunstneriske konstellationer og holde møder, komme med castingideer og holde møder, lægge planer og holde møder. Hvis vi har at gøre med en klassisk tekst, skal der måske bearbejdes, hvilket nogen gange sker i tæt samarbejde med instruktøren eller oversætterten, andre gange på egen hånd. Er det en nyskreven tekst, men dog opført tidligere, drejer det sig primært om at skære til og fra, stille opklarende spørgsmål og være med til at finde svarene. Når det derimod er en nyskreven udenlandsk tekst, arbejder

jeg med oversætteren, læser igennem, kommenterer og kommer med forslag til, hvordan vi for eksempel kan transponere teksten fra en amerikansk kontekst til en dansk. Og er der slet ingen tekst men kun en guddommelig ide eller et nødvendigt tema, som vi gerne vil undersøge, så er jeg med til at planlægge researchen, bearbejde researchmaterialet eller sende det videre til en dramatiker.

Prøver med slip-tid

Og så kommer første læseprøve. Dagen, hvor hele holdet samles, hvor instruktøren og scenografen fortæller om visionen, om den retning de vil gå, om det rum de vil sætte. Og man hører ordene få liv, holde vand eller løbe løbsk i skuespillernes munde. Det er et stort og forunderligt højtideligt øjeblik. Nogle gange bliver jeg hængende de første par uger i prøveforløbet og retter teksten til, andre gange ser jeg det først igen efter 3-4 uger. Men altid er der et slip. En periode, hvor jeg er på afstand og kun møder produktionen til produktionsmøderne eller gennem samtaler med instruktøren, dramatikeren og scenografen. Typisk bruger jeg den slip-tid på kommende produktioner, til at få forfattet undervisningsmateriale og forestillingsprogrammer, til at få arrangeret fotografering af gennemspilninger, lavet aftaler med trykkerier, skribenter, grafiker osv. Efter nogen tid ser jeg så en gennemspilning, og som regel flere, tager noter, giver dem videre til instruktøren, diskuterer med ham/hende, med teaterdirektøren, med dramatikeren, med scenografen og så videre.

Masochisme som metode

Hvis det kan siges at være en metode, så er min metode en blanding af på den ene side at have mit analyseapparat skarpslebent og samtidig være helt og aldeles uvidende, tenderende det, man på godt gammeldags jysk kalder fatsvag. Dét bevæger sig i feltet mellem at turde stille alle de dumme hvorfor-spørgsmål, fordi man tror, det kvalificerer forestillingen, men også at kunne give nogle kvalificerede svar på de »dumme« spørgsmål, man tror publikum vil stille. Hvorfor keder jeg mig altid i denne scene? Hvorfor går han ud af den dør? Hvorfor griner jeg ikke, når det skulle være sjovt, eller hvorfor græder jeg ikke, når det skulle være sørgeligt? Metoden – eller måske snarere kunsten – består i at kunne formulere den slags spørgsmål med respekt for processen, spillerne og resten af holdet – men også med respekt for egen intuition, og at kunne bringe spørgsmålene til konkrete sceniske eller tekstlige løsninger. Samme metode-parametre gælder også for de andre faser af mit arbejde. Det forudsætter en vis masochistisk lyst til at sætte røven i klaskehøjde og dermed også en stærk og ukuelig tro på, at man har andet end masochismen at have det i. For det er klart, man bliver ikke altid den mest populære og elskede af at bore fingeren ned dér, hvor forestillingen har ondt, heller ikke selv om man forsøger både at diagnosticere og behandle.

Dramaturgen i dag og fremover

Når spørgsmålet er hvilke krav dramaturgerne vil opleve i det 21. århundrede, så er det for mig afgørende, at dramaturger ikke hænger fast i et forstummet, elitært kunst- og teatersyn, men at vi har modet til at bevæge os ind i genrer, tematikker og udviklingsformer, der bryder

grænser. Men det mener jeg nu er et vilkår for enhver dramaturg i et hvert århundrede! Lige såvel er det afgørende, at dramaturgen konstant udfordrer sin akademiske bedrevenhed og stiller sin uvidenhed til skue for derved at gøre sig selv til en aktiv og kompetent medspiller i udviklingen og realiseringen af teaterkunst. Instruktørerne eller dramatikerne gør det nemlig ikke for os! Hvordan skal de også kunne det, så længe vi ikke bliver tvangsparreret med dem i vores uddannelsesforløb? Alt for mange specielt instruktører – og især dem, der er uddannet i Danmark – er usikre på, hvad de skal bruge os til, når vi bevæger os udover tekstplanet, og det skal vi hjælpe dem med. Det gør vi først og fremmest ved at bevise, at vi vores faglige kompetencer går hånd i hånd med en stor respekt for den kunstneriske skabelse; at vi er – og insisterer på at være – en del af den kunstneriske proces.

Uprioriterede punkter til inspiration

Af Christine Fentz

Som dramaturg arbejder jeg med koreografer, og med instruktører – primært indenfor fysisk visuelt teater og interaktivt eller steds-specifikt arbejde. Jeg er uddannet fra Aarhus Universitet og er desuden medlem af Foreningen af Danske Sceneinstruktører. Ud over mine egne iscenesættelser i Secret Hotels regi, beskæftiger jeg mig også med dokumentarfilm, kuratering, musik, og practice based research, samt med rejser til Sibirien (både for egen research, og snart også som rejseseleder). Som medstifter af og ordførende for Uafhængige Scenekunstnere siden stiftelsen i '05 har jeg arbejdet for at synliggøre det frie felts vigtighed – synliggøre arbejdsbetingelserne for dette professionelle område, der i evig fluksus befinder sig parallelt til og mellem institutionerne. Det er ofte her at de mest risikovillige arbejdsmuligheder opstår eller efterstræbes og det frie felt bør derfor betragtes som (en stor del af) »Udviklingsafdelingen« indenfor den kæmpe entitet vi kunne kalde »Virksomheden Scenekunst i Danmark«.

Jeg opererer med »scenekunstabegreb«, frem for »teaterbegreb«. Dramaturger bliver i stigende grad benyttet i dansens verden, og i mine øjne giver det ikke nogen mening at fastholde en adskillelse eller definitionsforskel mellem teater og dans (med mindre vi netop kigger på forskellene, eller af diverse årsager er tvunget til at differentiere). Begge udtrykskategorier rummer optrædende og et publikum, og ser man bort fra den mest konsekvent abstrakte dans, ser jeg dansen som et af de steder, hvor scenekunstens fremtidige udtryksmuligheder for alvor bliver udforsket i disse år.

Mit primære dramaturgearbejde udspiller sig på produktioner, der (hovedsageligt) er støttet af Scenekunststudvalget, og som bliver til i prøvelokaler og andre, mere besynderlige lokaliteter, primært i København og Århus. Parallelt hertil giver mit arbejde med practice based research – forskning i den kunstneriske proces – mig stor inspiration til det tilbagevendende arbejde med de konkrete scenekunstproduktioner, hvor refleksionsprocessen er en anden. Et passende udtryk for mit arbejde på produktioner kunne være »procesdramaturg«³ – en

dramaturgfunktion, der deltager fra de første konceptudviklinger og med høj frekvens er til stede i prøvearbejdet helt frem til premieren. En funktion, der med held bruges til værker, der arbejdes frem på gulvet (en proces, som i flere årtier bl.a. er blevet kaldt »devising«; et begreb som lige er blevet moderne i Danmark!). Procesdramaturgens parløb med iscenesætter og andre personer kunne jeg beskrive mere detaljeret... men det må blive til en anden tekst i fremtiden. I stedet får I her forskellige noter, tanker og citater, hovedsageligt fra de workshops, fremlæggelser og debatter, der foregik under konferencen »European Dramaturgy of the 21st Century« i september '07 arrangeret af Hessische Theaterakademie, Frankfurt am Main. Alle citater, der ikke nævnes i kildeoversigten, er udtalelser, der stammer fra denne konference.

Hvem er dramaturgen? Vi starter desværre med en negation

Dramaturgen må aldrig blot blive brugt som blikkenslager – som en, der skal reparere et værk, der ikke hænger sammen. Og i forlængelse heraf er Dramaturgen som sådan heller ikke en uantastelig person eller Funktion i sig selv – det vigtige er, at de skabende kunstnere fra første dag gøres bevidste om, at dramaturgien i det de laver er deres ansvar. Men jo mere kompleks en tilblivelsesproces er, jo mere oplagt er det selvfølgelig at have en person med i arbejdet, der varetager både det at højne bevidstheden om dramaturgien og om selve arbejdsprocessen. Som det siges så præcist på svensk: En, der er med-vidende, »metvetande« [bevidst].

Dernæst kan man spørge: Er dramaturgen en problemløser, der får processen til at glide glat, eller en, der bevidst er opmærksom på sprækkerne og som skærper diskussionerne? I Frankfurt blev følgende termer også foreslået for funktionen: expectator, inciter, parasite, embedded viewer, witness, reflector...

Jeg mener at (proces-) dramaturgen

- ser tendenser
- skaber sprog for hvad der sker og opstår
- udvikler strategier
- bevidstgør om valg og deres konsekvenser
- hjælper med navigationen gennem skabelsesprocessen
- *plads til flere vigtige punkter, noter selv...*

I forlængelse heraf siger to koreografer/instruktører jeg har arbejdet med, følgende:

Arbejdet med en dramaturg kan være med til at bevidstgøre både mine tematiske interesser og metoder. Siden vores samarbejde tænker jeg nogle dramaturgiske linier ind fra begyndelsen. Det har lært mig at strukturere mine idéer klarere og givet med en mere metodisk tilgang til den måde jeg faciliterer mine prøver. For mig kan en dramaturg følgende: Indkredse idéer og strukturere fokus. Sætte tema og form i en bredere kontekst, hjælpe med at formidle indholdet (både til de medvirkende og

publikum) skabe sammenhæng mellem idé og arbejdsmetode og selvfølgelig fungere som sparringspartner gennem prøveforløbet. Adelaide Bentzon

Mit svar er temmelig kort; dramaturgen hjælper mig til at se ting, jeg ikke selv ser - hjælper mig til at forstå det jeg laver, give det nogle logikker, og nogle systemer at navigere ud fra. Tali Razga

Dramaturgen som medskabende

Det er på tide at gøre op med den romantiske myte om den inspirerede kunstner. En kunstner er ikke konstant i skabende inspireret flow, men har brug for afbrydelser i arbejdet – som modvægt til den konstante acceleration som også den kunstneriske arbejdsproces undergår i vor tid. Profittænkningens mekanismer sniger sig også ind i kunstens processer... (Rent neurologisk har vi faktisk brug for afbrydelser og time laps for ikke at komme for tæt på epileptiske mini-anfald). Dramaturgen understøtter og stimulerer inspirationen, bl.a. gennem forskellige typer af afbrydelser. Dramaturgens input kan derfor regnes som kunstneriske elementer i arbejdet. (Kreditering etc. er op til det enkelte arbejdsforhold).

Fremtidens jobbeskrivelse

Dramaturgen er ikke kun generalisten, der giver til, strukturerer, analyserer og responderer på den givne arbejdsproces. Dramaturgen vil i fremtiden i højere og højere grad også være manager, fundraiser, producer – en, der netværker, men hele tiden med kunstneren i centrum. Og som forhåbentligt vil kunne skaffe arbejdsro til processen, på trods af det paradoks at fundraising mest handler om at beskrive et endnu ukendt produkt. En vigtig balance for dramaturgen er at bevare sit særpræg eller udgangspunkt, og samtidigt være åben, uhyre åben.

Den fortsatte udvikling af tilskueren

Jeg synes at tilskuerens/deltagerens dramaturgi i dag er det mest spændende felt. Tidligere kaldte vi ofte dramaturgen for an Outside Eye – nu er det på sin plads at kalde vedkommende for an Outside Body, idet dramaturgien i dag opererer endnu mere med det felt, som modtagerens hele sansesystem udgør. Præcis det område som jeg selv arbejder inden for som iscenesætter.

- Hvordan udvikler man tilskueren til at blive mere et vidne end en tilskuer?
- Hvilke afsender-positioner kan etableres – og hvordan – og hvordan kan de forandres undervejs?
- Hvilke positioner – for afsender, og for deltageren/modtageren – fungerer til hvilke typer indhold & koncepter?
- Hvordan finde balancen mellem dekonstruerede/fragmenterede universer/forløb og deltagerens naturlige evne & lyst til egne (re)konstruktioner?

Institutionernes fremtid eller mangel på samme

De spændende ting og egentlige nybrud sker inden for dans og performance. Hvorfor? Det handler om strukturer – hovedsageligt for hvordan der arbejdes. Gerard Mortier, tidligere leder af Opera National du Paris, og nu i en toppost i New York, siger: »Problemet [bag de få tilskuere i teatret] er, at den kulturelle produktion og kunst stadig bygger på idéer fra det 19. århundrede. Kunstproduktionen foregår fortsat i institutioner fra det *nittende* århundrede – måske var det på tide her i begyndelsen af det *enogtyvende* århundrede at tænke i nye institutioner og rammer og lade de gamle institutioner gå under...?«

Vi skal ikke vente på etableringen af nye strukturer, men derimod åbne institutionerne. Men det er en fejl at tro at radikal, uafhængig og ikke-hierarkisk kunst kan skabes indenfor institutionerne, som de fungerer nu. Medmindre at ens eget arbejdsystem bringes med og kan gennemføres – som fx Rimini Protokoll gør det. Heiner Goebbels sagde sågar: »Institutions are absolutely unable to create something that we haven't seen before. And art is about doing or making something that hasn't been before.« Selvom jeg ikke nødvendigvis vil acceptere hans definition her, af hvad kunst går ud på, har Goebbels fat i en vigtig pointe omkring arbejdsstrukturer og deres konsekvenser for de kunstneriske resultater...

Forskellene mellem naturalisme og surrealisme eksisterer stadigvæk, men på andre parametre. Jean Jourdhueil:

Tidligere havde vi *vejkryds*, hvor følgende skete: Sammenstød, chok, ulykker, møder (- død, forelskelse, etc.). Man stoppede op og relaterede sig til at være blevet påvirket. Nu om dage har vi *rundkørsler*, og her bevæger vi os som kinesiske cyklistere, store fugleflokke eller fiskestimer – efter helt andre mønstre. Alt bliver cirkuleret og fungerer i et stort flow – men der er ikke længere nogle frontale sammenstød som virkelig ændrer elementerne...

Om overfladiskhed og om kontrastfulde verdner, der bør påvirke hinanden mere, bemærker Marianne van Kerkhoven:

As for the relation between science and arts: It takes different approaches; the spheres must be connected with bridges. We do not need people who settle on this bridge, but people who run back and forth on this bridge; the dramaturge needs a bicycle!

Hun mener, at der aldrig har været så mange universitetsuddannede folk, og aldrig en så simplificeret og overfladisk underholdning og stemme i det offentlige rum... »Vi bør grundigt undersøge vore egne praksisser for at se om disse sociale tendenser influerer vores arbejde!«

Litteratur

Behrndt, Synne K.: »Koreografen og dramaturgen«, in: *Terpsichore*, 2002
European Dramaturgy in the 21st Century, konference afholdt i Frankfurt, oktober 2007, af

Hessische Theaterakademie, Frankfurt am Main.

Fentz, Christine: *A picturesque Wandering after the Closing of Close Encounters*, i antologien *Close Encounters* fra Danshögskolan i Stockholm, udgivet i forlængelse af konference af samme navn, april 2007.

Fentz, Christine: »Dramaturgen som den loyale kritiker«, in: *Terpsichore*, 2002 *Practice Based Research in the Performing Arts*, 3-årig studiekreds under Nordic Summer University (2006-2009); antologi er under forberedelse med udgivelse næste år.

Turner, C & Behrndt S.K.: *Dramaturgy and performance* Palgrave 2008.

Monolog

Af Nicole M. Langkilde

Medvirkende: kvinde 32-37 år

Jeg var i årene 2002-2008 ansat på to forskellige teatre. De første år som dramaturg på Kaleidoskop og det sidste lille år som dramachef på Camp X. Udgangspunkterne og arbejdsprocesserne på de to teatre var vidt forskellige. Et godt sted at begynde er at se på de to teatres »elevatorlinie«. En elevatorlinie er den lille beskrivelse på højst én linie, som skal forklare den uvidende, hvilket slags teater man er. Det skal være kort og effektivt og kunne klares på en tur fra stuen til 3.sal i en elevator. I min tid på de to teatre var linierne følgende:

Kaleidoskop var »Danmarks visuelle og musikalske teater med 2 scener«

Camp X var »internationalt samtidsteater«

Lad mig fortælle baggrundene for disse elevatorlinier, da jeg har været med til at sætte ord på dem begge. De repræsenterer to forskellige måder at tænke teaterkunst på. De er den toneart, der gennemstrømmer den kreative proces, der foregår på de to teatre. Konklusion? Konklusioner er der ingen af. Sådan er det ikke at skabe teaterkunst.

Camp X havde, før det overhovedet fik et navn, en mission. Missionen var klart formuleret af Mette Hvid Davidsen. Her kommer største forskel på Camp X og andre danske teatre: missionen blev udformet før kunsten blev skabt – ikke omvendt. Provo-statement i en teaterverden: Ifølge ledelsesstrategier følger struktur strategi – ikke omvendt.

Mit statement er hugget fra flere ledeshåndbøger - (de der hurtige, hvor man får stoffet serveret i lettilgængelige doser, fx Ledelse af Søren Brandt og Steen Hildebrandt, Børsens Forlag)

Vi brugte meget tid i Camp X's første leveår på at finde frem til »internationalt samtids-teater«. Camp X ønskede at være teater i øjenhøjde med samtiden. Camp X var inspireret af samtidskunsten. For samtidskunsten gælder det, at det ikke nytter at prøve at forstå den med begreber som Monet eller Chagall (*Manual* af Lisbeth Bonde og Mette Sandbye). Camp X ville åbne teatterummet for andre (og gerne alle de nye) kunstformer og inddrage publikum. *Hold da op! Det slår mig pludselig, at teaterkunsten har rykket sig en hulens masse på kun halvandet år. Kære Læser, der breder sig i disse minutter et lykkeligt øre-til-øre smil, for jøv! dansk teater er lige nu inde i en rigtig rigtig funky og spendende udvikling.* Dengang tænkte mange

af os teaterkunst på en rimelig traditionel måde. Det var det, Camp X ville gøre op med. Og det første vi gjorde var at italesætte inspirationen - for første gang i dansk teaterhistorie (*min påstand*).

Udover samtidskunsten var Camp X, som de fleste andre teatre, inspireret af det berlinke teaterliv. *Hvorfor er der egentlig aldrig nogen, der siger det højt?* Ordet samtidsteater fandtes ikke, før vi introducerede det. En del andre udtryk var oppe at vende. I (alt for) lang tid hang vi f.eks. fast i »samtidens teater«. Efterfølgende fik ordet »samtidsteater« på magisk vis stor indflydelse på det meste danske teater.

Campens undertitel var således funderet i et research- og analysearbejde og initieret af en stor lyst til og ambition om at tilføre Danmark lige netop den slags teater. Med fokus på at kunsten skulle være i højsædet. Derfor skulle en kunstner hvert andet år sætte den kunstneriske kurs. Mette Hvid Davidsen valgte kurator og der blev udformet en Dagsorden, som sammen med missionen blev retningsgivende for, hvad teatret skulle foretage sig. Det var indenfor disse rammer kunsten skulle skabes. I håb og forventning om, at kurators overlægger og vision ville løfte teaterkunsten op i nye dimensioner.

Pauseprojektion

China's very existence creates a problem for Western accounts of world history. The Bible didn't say anything about China. Hegel saw world history starting with primitive China and ending in a crescendo of perfection with German civilization. Fukuyama's »end of history« thesis simply replaces Germany with America. But suddenly the West has discovered that in the East there is this China: a large empire, with a long history and glorious past. A whole new world has emerged. (Gan Yang, »The Grand Three Traditions in The New Era: The Integration of the Three Traditions and the Re-emergence of Chinese Civilization.)

Til alle arbejdende dramaturger, der har en vis indflydelse: Læs »What does China Think?« af Mark Leonard og lav så den Shanghai forestilling, der slår benene væk under os. Husk! Instruktør og tekstmenneske skal være af særlig høj sanselig karat.

Da jeg kom til Kaleidoskop i 2002 var der ingen »samling« på de mange små gæstespil. Den kunstneriske ledelse blandede sig stort set ikke i de forskellige forestillinger. Man lagde hus og teknisk personale til og koncentrerede energien om den periode, man selv havde scenen. Med den første fastansatte dramaturg blev der indført et aktiv som de mange gæstespil kunne benytte sig af. Det fik stor betydning. Kaleidoskop voksede fra at være et gæstespilssted til at være en af de mest betydningsfulde »åbne« scener. Hvordan skete det? Først og fremmest lagde vi en politik for, hvilke forestillinger Kaleidoskop skulle lægge hus til. For det andet begyndte vi et aktivt arbejde i de allerførste indledende faser. Vi vendte så at sige skuden og gjorde Kaleidoskop opsøgende frem for altfavnende. Vi opsøgte de spændende gryende kunstnere, havde dem inde til samtaler, hørte om deres drømme- og skrivebordskuffeprojekter. Pustede til de gløder, vi fandt interessante og støttede op i alt omkring ansøgningsproceduren til (dengang) Teaterrådet. The rest is History. Kaleidoskop foldede sig på smukkeste

vis ud, og alle teatrets ressourcer have én fælles mission, som kom af dybfølt kærlighed til mørke slidte teatersale og det, der udspiller sig der før, under og efter en premiere.

Kaleidoskops elevatorlinie opstod således: Ud af en kommunikationsstrategi!

Ud af en sæson på 9-10 forestillinger kunne man (dengang) betegne 1 eller 2 af forestillingerne som visuelle og musikalske. Dette skyldtes på ingen måde slækkede ambitioner, blot det faktum at Kaleidoskop var og er afhængig af ovennævnte Scenekunstudvalgs-støttede forestillinger. Fakta var, at de visuelle og musikalske forestillinger primært var Martin Tulinus' egne eller de forestillinger, hvor han havde haft en finger med i spillet. Men linien trak et spor fra K til Havfruen. Senere blev profilen udvidet til også at gælde teatrets samlede visuelle identitet (*En god politisk strategi, men ikke det lykkeligste valg for dem, der gæstespiller, indrømmet*).

Kort opsummering: hvor Camp X italesatte sin mission før kunsten blev skabt, formulerede Kaleidoskop sin mission på baggrund af et par succeser. Hvor Camp X havde en akademisk tilgang til det at skabe kunst, havde Kaleidoskop en intuitiv. Jeg vil næsten gå så vidt som at sige, det er Volksbühne overfor Sophie Calle. Jeg håber på en gylden kurs, hvor der navigeres i begge farvande.

Jag är dramaturg. Vet du inte vad det är för något? Var inte ledsen för det gör ingen annan heller! »Textarkitekt« brukar jag säga men det är inte hela sanningen. »Teaterpräst«? Usch, det låter inte så roligt! Nej fy fan, skjut mig! »Dramatör?« säger en del som hört fel. Ja, det är inte så dumt: amateur betyder ju älskare på franska! Dramatör skulle då betyda någon som älskar drama, teatertexten. Det är inte en så dum beskrivning. Jag är intresserad av vad som faktisk sägs, inte hur man *ser ut* när man säger det. Där har en del skådespelare något att lära! He he. »Ingen nämnd, ingen glömd« som regissörerna brukar att säga när de inte vill tacka en för att man räddat hela skiten från totalt flopp. Femton år. Är det verkligen så länge? Jag måste skaffa mig ett liv. *Det Osynliga* af Jacob Hirdvall, opført på Teater Tribunalen 2007

Dramaturgdrømme

Af Trine Holm Thomsen

Jeg er så privilegeret at have været den eneste fastansatte dramaturg på Aarhus Teater (AaT) de sidste fire år. For mig er det ensbetydende med hver morgen at vågne forventningsfuld op til en afvekslende og udfordrende dag. En dag, hvor man møder og arbejder med mange mennesker med vidt forskellige faglige baggrunde. Et institutionsteater som AaT huser således ansatte fra adskillige fagområder – det er som et mikrosamfund i sig selv. Dét, alene, er charmerende og berigende. Mit konkrete samarbejde er naturligvis overvejende i relation til teaterchefen, Pr-marketingsafdelingen og det kunstneriske personale bestående af instruktører, scenografer, dramatikere og oversættere, som oftest kommer udefra. Mødet med disse er ligeledes farverigt, fordi opgaverne aldrig er ens, men også fordi forventningerne til dramaturgen er forskellige, og de temperamenter, man mødes med, lige så uforudsigelige.

Glæden ved jobbet er stor, MEGET stor, men side om side med denne lever der også en følelse i mig af utilstrækkelighed, en dårlig samvittighed over ikke at bruge tid nok på alle opgaver og dermed ikke altid at kunne gøre mit bedste. Og det frustrerende er, at det ikke bare er en følelse, som hersker i en måske småparanoid og/eller perfektionistisk dramaturg – det ER vilkårene. Uden i øvrigt at ville tale på mine kollegers vegne, tror jeg godt, jeg kan påstå, at det er virkeligheden for mange dramaturger, ikke mindst for landsdelsscenernes dramaturger. Arbejdsopgaverne er så omfattende og så væsentlige, at man som ene dramaturg umuligt kan yde dem alle fyldestgørende retfærdighed. Det er derfor nødvendigt at foretage en skarp prioritering, hvordan denne så end gøres. At jeg her fremhæver dette dilemma er ikke tænkt som en medlidenhedsappel fra et stakkels dramaturgoffer, for som sagt, så er jeg ganske lykkelig over mit arbejde. Det er snarere ment som en skepsis over for den tradition de fleste danske dramaturger arbejder indenfor, og som jeg mener, man burde tage op til revision. Med undtagelse af Det Kongelige Teater har der nemlig ikke været tradition for at have flere fuldtidsdramaturger ansat ved teatrene herhjemme. Når det er sagt, skal det pointeres, at AaT netop har prioriteret ansættelsen af endnu en fuldtidsdramaturg – et samarbejde, jeg forventer mig meget af. Men det må generelt være på tide at revurdere dramaturgens rolle, jeg mener tilmed at behovet for at knytte flere dramaturger til teatrene er yderligere stort i dag, hvilket jeg skal vende tilbage til.

Med henvisning til Janicke Branth's indledende artikel, vil jeg komme let omkring en fremstilling af mine arbejdsområder – både de som teatret forventer af mig, og de, som jeg selv har intention om - og forsøger - at dække. De ser nemlig ud som Janicke Branth på systematisk vis har skitseret. Det er mange opgaver. Og lad mig skynde mig at sige, at de alle forekommer mig meningsfulde og interessante både de dramaturgiske såvel som de mere administrative opgaver. Jeg er kort sagt positivt udfordret af alle dimensioner af min funktion som dramaturg.

Men hvordan prioritere? Det siger sig selv: Intet teater uden et repertoire. Fra repertoireet udgår alt arbejde på teatret. Derfor har dette også første prioritet hos mig. Jeg skal først og

fremmest researche, læse, komme med forslag til repertoire og fra min position sikre at dette kommer på plads. Funktionen som repertoire-dramaturg KAN ikke sorteres fra.

Sideløbende med repertoireplanlægningen af en efterfølgende sæson kører så den indeværende sæsons produktioner, der skal udvikles og følges. Med 12-15 årlige produktioner kan én dramaturg ikke være grundigt involveret i dem alle. Derfor udvælger teaterchefen og jeg på forhånd nogle, som kræver særlig grad af udvikling og engagement. I forhold til andre produktioner må min indsat begrænses til at følge et forløb fra idé til realisering med overværelse af enkelte gennemspilninger og en efterfølgende samtale med instruktøren. Sådan har jeg vurderet min prioritering er bedst.

Det ville dog være mere frugtbart, hvis tiden til produktionerne ikke var så begrænset. Man er nødt til at have tid, hvis man vil udfylde rollen som produktionsdramaturg optimalt. Ikke alene er det omfattende at følge (ofte) lange gennemspilninger og bagefter have dialog med instruktøren, men det er også nødvendigt med flere indledende møder med denne for at sparre og komme på bølgelængde i forhold til forestillingens præmisser. Det tager på samme måde tid at opbygge den fortrolighed og gensidige forståelse af hinandens synspunkter og arbejdsformer, som er helt afgørende for, at man efter en gennemspilning kan give brugbare noter. Det er en sårbar, men for mig at se også vigtig opgave.

Vigtig fordi et optimalt samarbejde mellem dramaturg og instruktør giver gode forudsætninger for en forløsning af tankerne med forestillingen. Men også vigtig i et større perspektiv, fordi dramaturgen ideelt set er en slags bindeled mellem teaterchefen og dramaturgiatet og intentionen med stykket, instruktøren, scenografen og castet. Naturligvis skal instruktørens kunstneriske frihed ikke begrænses, men ofte hilser denne også et blik udefra velkomment. Det er samtidigt af betydning, at dette blik kommer fra en person, der har været med til at søsætte projektet. Planlægningen af repertoire er ikke blot gjort med valget af en lang række gode stykker, rollebesætning osv., men også med en begrundelse og betingelser for disse valg. Således hænger repertoire- og produktionsdramaturgens opgaver uadskilleligt sammen.

Nogle forestillinger eller tekster udvikles også helt fra bunden af, som når en dramtiker får til opgave at skrive et nyt stykke på baggrund af et givent emne. Dette har eksempelvis været tilfældet flere gange for AaTs nuværende husdramatiker Christian Lollike, som til indeværende sæson skriver prostitutionsmusicalen *Kød-karrusellen*, der baserer sig på grundig research. Ligesom hans stykke *Service Selvmord*, hvor jeg som dramaturg satte meget tid af til at sætte mig ind i emnet – begravede mig i selvmordslitteratur. Det er jo fantastisk at få lov til på den måde at være en mere direkte og aktiv medskaber af en tekst og en forestilling og meget udviklende - også for dramaturgen. Og det er nødvendigt for udviklingen af dansk dramatik, at der afsættes resurser til et sådant samarbejde. Men det kræver mange arbejdstimer og igen en kraftig nedprioritering af de øvrige opgaver.

Naturligvis har det alle dage været afgørende at sørge for, at teatret udviklede sig i takt med tiden. Men med globaliseringen og informationssamfundets hektiske gang, tror jeg, det er yderligere væsentligt at fokusere på udvikling af tekster, forestillinger og dramaturgier og derfor, med et lidet kønt moderne managementord, som dramaturg at være *omstillingsparat*. Det kan man kun være, hvis der er overskud - flere kræfter i spil. Skal teatret ikke sakke

bagud, må vi have velfunderede dramaturgbårne dramaturgiater, som er beredte til at handle hurtigere i forhold til samfundsudviklingen og de emner, der rører sig her og nu. Hvad der var aktuelt, da repertoiret blev planlagt, er måske ikke længere så relevant, og bør have en drejning i en anden retning, når produktionsforløbet sætter ind. Her ville det være fordelagtigt, hvis man i et dramaturgiat med flere dramaturger kunne omstrukturere og fordele opgaver mellem sig, så nogle tog sig af de sædvanlige repertoire- og produktionsopgaver og andre helt kunne hellige sig at researche på aktuelle emner, forhold og tendenser. At der på den måde kom mere dynamik i arbejdet og i opgaverne. Det kunne også være i forhold til marketingsafdelingen, hvor man som den, der kender repertoiret indgående kunne indgå i en tættere sparring i forhold til profilering af teatret og dets forestillinger.

Jeg mener på ingen måde at alt skal være infotainment, at alt skal basere sig på fakta, eller at man bare skal stræbe efter det nye for det nyes skyld. Teatret må aldrig blive hult og miste sin sanselighed og sjæl! Men ofte ser jeg en tendens til, når man i teaterverdenen vil spejle samfundet eller være samfundsengageret eller tilmed politisk, at man fremstiller forholdene for ensidigt, og ofte er der konsensus mellem en stor del af publikum og forestillingens udsagn, hvorved det bare ikke bliver særligt interessant eller politisk for den sags skyld. Her kunne jeg savne større indsigt i samfundsforholdene, en mere dybdegående og nuanceret research, hvor forholdene ses fra flere vinkler og dermed skildres med større troværdighed og udfordring af publikum i forhold til selv at tage stilling. Også i forbindelse med en sådan form for research kunne dramaturgen med fordel benyttes i stigende grad. Ligesom man kunne forestille sig dialog mellem dramaturgiat og andre faggrupper, der forholder sig anderledes til kunst og kultur såsom forfattere, musikere, billedkunstnere osv. og som måske kunne bidrage med interessante perspektiver på teatret. Endeligt ville det være ideelt, hvis der var overskud til at komme på kurser mm. og i det hele taget have en tættere kontakt til universitetet efter uddannelsen. Det er jo evident, at dramaturgen skal holde sig orienteret om teatrets udvikling, men det ville være fint også lidt hyppigere at blive opdateret i forhold til nye udviklinger og tendenser inden for teatret set fra underviserens eller forskerens synspunkt.

Jeg aner en positiv tendens i tiden, hvor flere – om end ikke mange – dygtige freelancedramaturger klarer sig godt jobmæssigt, hvilket jeg ser som et fremskridt for professionen som sådan. Man kan således også med stor gavn knytte freelancedramaturger til teatrene, men jeg ser en fordel for de større teatre i en samhørighed mellem repertoireplanlægning, de nævnte former for udvikling og husets forestillinger og drømmer derfor om et dramaturgiat bestående af flere faste dramaturger. Ikke alene ville det være dejligt med kolleger med samme faglighed som en selv, men det må også potentielt set kunne skabe et grundlag for en mere samtidsrettet udvikling af teatret.



Om bidragsyderne

Janicke Branth, cand. phil. chefdramaturg på Aarhus Teater fra 1979-1998 og rektor for Dramatikeruddannelsen siden 1998.

Karen-Maria Bille, cand.mag. Dramaturg på Betty Nansen Teatret 1991-96, Malmö Dramatiska Teatern 1996-2000 og på Det Kongelige Teater 2000-2008.

Bent Holm, dr. phil., free-lance dramaturg. Omfattende samarbejder med Asger Bonfils, Aarhus Teater; Giacomo Ravicchio, Meridiano Teatret. Vigtige samarbejder med Johan Bergenstråhle og Peter Reichhardt, samt med en række dramatikere.

Benedikte H. Nielsen har været dramaturg på Det Kongelige Teater siden 1997. Dramaturg i DR TV-DRAMA 1995-97.

Hanne Lund Joensen, dramaturg på Aalborg Teater siden 2001. Første job som færdiguddannet dramaturg.

Louise W. Hassing, cand.mag. Har været dramaturg på bl.a. Det Kongelige Teater, Dramaten, CaféTeatret, Bådteatret, Teater Får302, Kaleidoskop, Folketeatret, Teatret ved Sorte Hest, Teater Momentum, Holbæk Teater, Riddersalen og Københavns Musikteater Plex. Ofte i tæt samarbejde med instruktører som Rolf Heim, Tue Biering, Emil Hansen, Moqi Simon Trolin, Frede Gulbrandsen, Anders Paulin, Staffan Valdemar Holm, Joachim

> Marie Dalsgaard, Peter Flyvholm og Andreas Jebro (Kosmisk Frygt, Aarhus Teater sæson 08-09, Foto: Jan Jul)

Hamou m.fl. og dramatikere som Tomas Lagermand Lundme, Line Knutzon, Lotte Arnsbjerg og Christian Lollike m.fl. Var fra 2002 til 2007 repertoire dramaturg på Bådteatret og nu repertoire dramaturg på Teater Får302.

Mette Wolf Iversen, cand.mag. har været dramaturg på Betty Nansen Teatret siden 2004, de sidste to år som udviklingschef.

Christine Fentz har været dramaturg ved en række projekter. Desuden kunstnerisk leder af Secret Hotel.

Trine Holm Thomsen er chefdramaturg på Aarhus Teater

Nicole M. Langkilde, kreativ chef LS Flag A/S, nml@ls-flag.dk. Dramachef på Camp X maj 2007- nov 2007. Dramaturg på Kaleidoskop 2002-2006. Medudgiver af bl.a. Teaterlandskaber - Nedslag i Robert Wilsons univers (Drama, 2002) og Teatermanifest (Lindhardt & Ringhof 2000).

Ovenstående bidrag er indsamlet og redigeret af Erik Exe Christoffersen, Solveig Gade, Laura Schultz og Janicke Branth. I forbindelse med udarbejdelsen af denne enquete henvendte vi os ud over de dramaturger, som venligst bidrager her, til en håndfuld andre fremtrædende danske dramaturger, som desværre måtte trække sig på grund af manglende tid.

Den dramaturgiske coach

– Om kunstnerisk proces, bevidsthed og coaching

Af Frans Baunsgaard

At skabe kunst kan virke som at skulle løse en gordisk knude. Men en bevidst kreativ proces er det sværd, der formår at hugge knuden over. For en kreativ proces er altid uforudsigelig – men aldrig tilfældig.

Ikke alene indenfor de kreative og kunstneriske erhverv, men i høj grad også i andre innovative erhvervmiljøer i og udenfor Danmark eksisterer der et stort behov for at øge bevidstheden om det *coachende* element i den kreative proces. Og det gælder, hvad enten rollen som coach eller sparringspartner indtages af en dramaturg, en instruktør, en producent eller af andre typer projektledere og -udviklere.

Indenfor rammerne af denne artikel vil jeg kort skitsere en dramaturgisk approach, som jeg har udviklet igennem mange års praksis med facilitering og coaching af kreative udviklingsprocesser indenfor særligt teater, film og tv. Igennem de senere år har min virksomhed desuden omfattet kreative og innovative processer i relation til produktudvikling i bredere forstand.

Ilden og ejerskabet

»Dramaturgisk coaching« har jeg valgt at kalde den disciplin, som jeg har både praktiseret og formidlet. Det første som udviklingsansvarlig dramaturg, udviklingsproducent og dramaredaktør i en række innovative miljøer som Dr. Dante, Zentropa og DR TV-Drama. Det sidste primært gennem undervisning på universiteter, filmskoler og dramatikeruddannelser. Men også gennem en lang række seminarer og rådgivning for andre innovative erhvervs- og uddannelsesmiljøer. Det er i denne forbindelse vigtigt at understrege, at selve endemålet for denne coaching ikke er selvudvikling, men udviklingen af et konkret produkt.

Dramaturgisk coaching er på én gang et *mindset* og et værktøj, der kan bidrage til forståelsen, anerkendelsen og forvaltningen af den kreative ild og det følelsesmæssige ejerskab, der eksisterer blandt både kunstnere, idémagere og andre innovative ildsjæle. Mine erfaringer med dramaturgisk coaching vil også udmynte sig i en brugsorienteret bog, der er planlagt at skulle udkomme i 2009. Bogen vil naturligt være rettet mod dramaturgens rolle som sparringspartner for en dramatiker eller manuskriptforfatter undervejs i processen frem mod et dramatisk værk/produkt. Men den ønsker ydermere at demonstrere, hvordan en dramaturgisk forankret tilgang kan bidrage til også andre typer af kreative og innovative processer. Ikke blot til selve processen og dens involverede, men også til etableringen og fastholdelsen af en kommunikativ kontakt mellem produktet og tilskueren/brugeren. Dette gælder særligt indenfor den brugerdrevne innovation. For i dramaturgien ser jeg i dén henseende et potentiale, der kan sidestilles med det bidrag, som antropologien og etnografien i de senere år har ydet til kvalificeringen af den brugerdrevne innovations metoder. I denne artikel vil jeg imid-

lertid begrænse perspektivet til kun at omfatte den proces, der knytter sig til udviklingen af en dramatisk tekst og relationen mellem dramaturg og dramatiker/manuskriptforfatter i dén kontekst.

Healer eller kirurg

Blot en lille forskydning i en dramatikers psykologiske *jordplader* kan forårsage ødelæggende jordskælv, gnistrende vulkanudbrud eller åbenbare jomfrueligt land og nye, forunderlige landskaber i den dramaturgiske udviklingsproces. Det samme gør sig gældende for andre kunstnere, idémagere og innovative ildsjæle. En kunstners *psykologiske* formkurve er direkte forbundet med den *kunstneriske* proces, som igen sætter sine tydelige spor i det færdige *værk*. På godt og ondt.

En god dramaturg optræder derfor efter min mening hellere i rollen som *healer* end som *revisor* eller *kirurg*! Dramaturgen må være istand til at lade sin kvalificerede intuition – sin mavefølelse – være den primære retningsgiver. Analysen er så efterfølgende et effektivt middel til at forklare mavefølelsen.

Det er oplagt, at der – fra proces til proces og fra dramatiker til dramatiker – er stor forskel på, hvordan dramaturgen bedst balancerer mellem den coachende og en mere instruerende adfærd. Men min pointe er, at dramaturger ofte slet ikke er bevidste om dette forhold overhovedet. Det er der i mine øjne mange grunde til. Det har bl.a. at gøre med en specifik akademisk fagtradition. Og tillige mere generelt en manglende samfundsmæssig forståelse for kreative og særligt kunstneriske processer. Fascinationen for disse processer er tilstede, deres potentiale er efterhånden erkendt – men bevidstheden om dem er minimal og berøringsangsten derfor fortsat markant.

Indsigt omsat til adfærd

Som dramaturg er det helt naturligt at anvende en psykologisk betragningsmåde i analysen af en dramatisk tekst. Og det er basisviden for enhver dramaturg, hvilken stærk motor tilskuerens empati og identifikation kan være for dramatikken. »Du kan kun forstå en dramatisk tekst, hvis du kan leve dig ind i dens karakterer« er en påstand, der ofte og med stor ret bringes på bane. Men at en dramaturg tilsvarende kun forstår og fremmer den kreative proces, hvis han eller hun er indfølelse og agerer i overensstemmelse med dramatikeren psykologiske kondition, er ingen påstand. Det er et uomgængeligt vilkår, hvis betydning alt for ofte undervurderes.

Lad os for alle tilfældes skyld slå fast: Det er den enkleste sag i verden at skabe en skriveblokkade hos en dramatiker! Så det er selvsagt ikke dét, dramaturgen skal bidrage til – men naturligvis det modsatte. Selvfølgelig har alle udviklingsprocesser sine ups and downs. Det er naturligt og ikke nødvendigvis ukonstruktivt. Men det kan få rent ud sagt fatale konsekvenser for processen, hvis dramaturgen ikke helt grundlæggende forstår at udmønte sin *viden* om psykologi og empati i konstruktiv *gøren*. Og hér tænker jeg specielt i forhold til den kreative *proces* – og ikke blot den dramatiske *tekst*. Betragter man ligeledes udviklingsprocessens *resultat* – det færdige manuskript – så har en empatisk og erfaringsbaseret coaching af

dramatikeren og den kreative proces tilsvarende ofte langt større betydning for kvaliteten end mange anvisende analyser og ekspertudtalelser undervejs.

Dramaturgen må således til stadighed passe på ikke at komme til at forveksle analytiske abstraktioner med de reale forhold. Tænk derfor igen: Mavefornemmelse først – analyse dernæst. Eller sagt på en anden måde: Intuition før refleksion. Og i forlængelse heraf må dramaturgen undgå at lade *meninger* gå forud for *erfaringer* så man ikke – i yderste konsekvens – ender med kun at interessere sig for dramatikeren som et levende bevis for, hvad man selv mener!

Dette er naturligvis trukket skarpt op. Men kun for at understrege en pointe, som i mine øjne ikke opnår tilstrækkelig opmærksomhed indenfor hverken den dramaturgiske uddannelse eller den professionelle praksis.

Mit ærinde er således ikke på nogen måde at miskreditere brugen eller forklejnne betydningen af hverken specifikke dramaturgiske modeller og analyseredskaber – eller dramaturgisk teori i det hele taget. Intet kunne for så vidt ligge mig fjernere. Men det ligger mig imidlertid stærkt på sinde at agitere for det kolossale potentiale, der ligger i anvendelsen af en bevidst coachende adfærd i rollen som sparringspartner for dramatikeren.

Dramaturgisk coaching skal ses som et helt nødvendigt supplement – eller en overbygning om man vil – til såvel dramaturgens analytisk-teoretiske som praktisk-produktionelle beredskab. Sagt med få ord er dramaturgisk coaching: Ikke at fortælle hvad dramatikeren skal gøre, men at coache ud fra en viden om, hvad der foregår.

Bevidsthed og ansvar

Lad os for en stund vende blikket mod sportens verden. Der var man indtil for bare 10-15 år siden primært optaget af udøvernes teknik og fysiske form. Den *mentale* kondition blev ikke betragtet som en kritisk faktor, men snarere som noget, udøveren var udstyret med fra fødslen. Men naturligvis kunne en træner også dengang påvirke psyken hos udøveren. Træneren var blot ikke bevidst om det. Og dermed heller ikke opmærksom på, at den énsprede fokus på udøverens teknik havde en negativ effekt på udøverens mentale kondition. Gennem en stærkt instruerende adfærd fratog træneren i vid udstrækning udøveren dennes *ansvar*. Og ved ikke at inddrage det mentale aspekt i træningen forspildte træneren tillige en enestående mulighed for kontinuerligt at opbygge udøverens *bevidsthed*. Og dermed i sidste ende også muligheden af at opnå den optimale præstation og de bedste resultater. Ikke mindst via erfaring og observationer fra sportens verden er man heldigvis siden blevet bekendt med disse sammenhænge.

For netop bevidsthed og ansvar er to egenskaber, der er af helt afgørende betydning for enhver præstation. Også udviklingen af dramatik. Bevidsthed er at have en viden om noget gennem iagttagelse og fortolkning af det, man sanser. Og ansvar er selv at tage hånd om udfordringerne.

Bevidsthed er også selvindsigt. Og øget bevidsthed skaber større klarhed i opfattelsen af, hvad der foregår omkring én. Derved fremmes et personligt engagement, som igen skaber kvalitet. Ved dramaturgisk coaching kan dramaturgen gennem bevidsthedsforøgelse med-

virke til at afdække og fremhæve det helt unikke udtryk hos en dramatiker. Og samtidig opbygges dramatikerens tro på sine evner til at kunne blive bedre gennem sine egne anstrengelser. Det udvikler ansvarsfølelse og skaber fremdrift i den kunstneriske proces.

Den coachende adfærd

At tage ansvar og at føle ejerskab er to sider af samme sag. Når dramatikerens føler ejerskab og selv vælger at tage ansvar i forhold til et givent projekt, føler denne også en langt større grad af forpligtelse overfor realiseringen af det. Man har et valg, som man reagerer på. Ikke mindst af hensyn til sig selv og sin egen selvagtelse. Og derved optimeres dramatikerens præstation og det færdige resultat. At dramatikerens føler et ejerskab til sit projekt er derfor ikke blot en styrke, men tillige en forudsætning for det optimale resultat. Derfor gør dramaturgen klogt i at værdsætte og hjælpe til at fastholde dette følelsesmæssige ejerskab, som dramatikerens føler til sit projekt.

For dramaturgen er den coachende adfærd et godt redskab til at understøtte såvel dette ejerskab som dramatikerens ansvarlighed overfor projektet. Forudsætningen for en coachende adfærd er en anerkendelse af, at indre forhindringer ofte er vanskeligere at overkomme end ydre. Gennem coaching vil dramaturgen konkret kunne medvirke til: 1. At præcisere udviklingsprocessens mål; 2. At skærpe dramatikerens bevidsthed om sit kunstneriske udtryk ved at afdække det og dets unikke egenskaber; 3. At synliggøre alternative strategier og handlemuligheder; og 4. At planlægge, hvad dramatikerens skal gøre hvornår.

Helt overordnet vil den coachende approach som sagt medvirke til at opbygge dramatikerens bevidsthed, ansvarsfølelse og tro på sig selv. For en dramatikers potentiale bliver først for alvor realiseret ved at optimere dennes individualitet og særlige udtryk – ikke ved at tilpasse det andres meninger.

Den instruerende adfærd

Som nævnt forudsætter en coachende adfærd samtidig, at dramaturgen som udgangspunkt afstår fra at anvise løsninger eller instruere dramatikerens i relation til konkrete, ydre problemstillinger. For gennem en instruerende adfærd opstår risikoen for, at dramatikerens helt eller delvist fratages sit ejerskab og sit ansvar. Derved vil både processen og det færdige resultat lide uoprettelig skade. For selv hvis dramatikerens får et råd, som forekommer fornuftigt og anvendeligt, så risikerer dramaturgen alligevel at komme til at »bytte« sit gode råd med dramatikerens ansvarlighed. Og det er selvsagt et særdeles dårligt bytte. Og værre endnu er det selvfølgelig, hvis dramaturgens råd ovenikøbet er dårligt eller – som ofte – i praksis viser sig umuligt for dramatikerens at implementere i sin tekst på en naturlig måde. Da kan dramaturgen undskylde sig nok så meget med, at problemet snarere skyldes dramatikerens manglende ejerskab end et dårligt råd – resultatet forbliver det samme!

I alle tilfælde er det naturligvis helt afgørende, at de ideer, muligheder og løsninger, der opstår i samspillet mellem dramaturg og dramatiker undervejs i processen – og ikke mindst ejerskabet til dem – fortsat er tilstede i rummet, også efter dramaturgen har forladt det!

Processens rum

Gennem sin adfærd har dramaturgen således stor mulighed for at påvirke det mentale rum, som processen foregår i. Lad os derfor se lidt nærmere på, hvordan dette rum tager sig ud fra henholdsvis dramaturgens og dramatikerens perspektiv.

Når jeg i undervisningssammenhæng har bedt dramaturger forsøge at beskrive deres funktion i forhold til dramatikerens i udviklingen af en dramatisk tekst, er jeg ofte stødt på formuleringer i stil med: »Jeg går ind i dramatikerens univers og forsøger efter bedste evne at analysere og formidle, hvad jeg synes fungerer og ikke fungerer.« I denne artikels kontekst kan det selvfølgelig bemærkes, at der hér givetvis er tale om en dramaturg, der efter mine begreber læner sig for meget op ad en instruerende adfærd. Men min pointe ligger imidlertid et andet sted. For nok så interessant i denne sammenhæng er nemlig udsagnets afsløring af, at den pågældende dramaturg oplever at befinde sig i så at sige ukendt terræn – nemlig i »dramatikerens univers«.

Denne betragtningsmåde rummer i mine øjne både en åbenlyst rigtig og en meget udbredt, men helt igennem misforstået observation i relation til det foranderlige landskab, som den dramatiske tekst udgør undervejs i processen. Det åbenlyst rigtige ligger for mig at se i, at dramaturgen betragter det dramaturgiske landskab, som han befinder sig i, som fremmed land, der skal udforskes med den erfaringsbaserede intuition i front og alle sanser pivåbne.

Men vender vi nu perspektivet 180 grader for istedet at betragte det samme landskab fra dramatikerens side. Vil han så omvendt betegne landskabet som »velkendt«? Og føler han sig stedkendt i dette landskab? Svaret er i begge tilfælde et helt éntydigt: Nej, absolut ikke! For uanset om dramatikerens følelse af ejerskab til dette landskab er nok så stærk, så vil denne aldrig føle sig som landskabsarkitekten, der minutiøst planlægger og måler op, for siden at realisere sin vision og kultivere landskabet i nøje overensstemmelse med sine plantegninger. Sådan er situationen måske end ikke helt for landskabsarkitekten – men ihvertfald slet ikke for dramatikerens. Tværtimod kan selv den mest erfarne dramatiker undervejs i processen nemt få vanskeligt ved at orientere sig i dette landskab. Og derfor er der behov for hjælp til, at dramatikerens kan blive bevidstgjort og derved blive istand til selv at identificere og reflektere over landskabets karakter. For bevidsthed fører til færdigheder.

Et kreativt befordrende sprog

En opfattelse af den ufærdige tekst som dramatikerens »univers« eller »hjemmebane« kan på negativ vis påvirke det mentale rum, som opbygges omkring dramaturgen og dramatikerens undervejs i processen. Der er således ingen grund til at dramaturgen forledes til forestillinger i retning af hverken hjemmebanefordel eller udebanesejr! For det vil smitte af på det mentale rum, der i sagens natur er følsomt overfor enhver ubevidst ageren ud fra en vrangforestilling om, at der eksisterer en eller anden form for indbyrdes hierarki, magtkamp eller konkurrence mellem dramaturg og dramatiker. Der eksisterer derimod en klar rollefordeling, som skal respekteres: Dramaturgen er coach og dramatikerens er kunstner. Det skaber således proble-

mer, hvis dramaturgen ubevidst bringer evt. kunstneriske ambitioner på egne vegne i spil i processen. Og tilsvarende må dramaturgen – med sin ofte analytisk-teoretiske overlegenhed og måske akademisk farvede sprogbrug – virkelig være sig for at benytte dette rum som spilleplads for evt. trang til at skulle bevise eget værd eller klogskab. Klogskab er ikke visdom.

Det er i det hele taget ikke frugtbart for processen, at dramaturgen forsøger at »trække« dramatikeren med ind i sit »rum« af analyser og modeller. For hvis ikke dramatikeren er fuldstændig fortrolig med disse, vil denne i stedet nemt føle sig utilstrækkelig og blokeret. For som Myron T. Tribus, tidligere leder af Center for Advanced Engineering Study på Massachusetts Institute of Technology (MIT) så præcist udtrykker det: »When you try to change a mans paradigm, you must keep in mind that he can hear only through the filter of the paradigm he holds«.

Min erfaring er, at det istedet er langt mere befordrende for processen at betragte det mentale rum, som dramaturg og dramatiker sammen befinder sig i, som et fælles »tredje« rum, der hverken er dramaturgens eller dramatikereens. Med denne bevidsthed er det muligt at erstatte oplevelsen af fremmedgjorthed og utilstrækkelighed med ligeværdighed og gensidig forståelse igennem en fælles bestræbelse på at afsøge det nye rum. Samtidig åbnes muligheden af at etablere et fælles sprog i afdækningen af det dramatiske landskab. Og et særdeles effektivt redskab i den forbindelse er brugen af *analogier*, *metaforer* og lignende ydre, *fælles referencer*, der udviser både fagteoretiske og andre forståelsesbarrierer og samtidig opbygger en gensidig fortrolighed. Dette medvirker markant til at fremme en dynamisk proces.

Mental omstilling og træning

Igennem min undervisning i dramaturgisk coaching har jeg erfaret, *hvor* vanskeligt det ofte i praksis er for selv meget erfarne og fagligt kompetente dramaturger at tilbageholde deres faglige ekspertise tilstrækkeligt til at de kan coache godt. I korte træk kan jeg f.eks. i en praktisk øvelse bede deltagerne om *udelukkende* og på den mest *kreativt befordrende* måde at *beskrive* og *formidle* deres oplevelse af en dramatisk tekst overfor tekstens ophavsmand. Resultatet er sædvanligvis, at deltagerne påfaldende hurtigt – og ofte med stor vanskelighed – får overstået det, de faktisk er blevet bedt om (en beskrivende feedback) for i stedet efterfølgende, drevent og med stor entusiasme at kaste sig ud i det, som de åbenlyst er mest fortrolige med, men som de i øvelsen netop *ikke* bliver bedt om: Nemlig en *vurderende* og – hurtigt efterfulgt af en – effektivt *handlingsanvisende* feedback.

Jeg skal ikke på dette sted gå mere i detaljer med den konkrete øvelse, der er en del af et længere øvelsesforløb, der netop har til hensigt at udstyre dramaturgen med redskaber til at erstatte en *vurderende* med en i højere grad *deskriptiv* feedback. Baggrunden er, at den vurderende, anvisende feedback i mange tilfælde – ikke mindst i den kunstneriske proces' tidlige fase – virker blokerende, hvorimod den beskrivende omvendt ofte virker befordrende for dramatikereens bevidsthed og dermed også den kunstneriske proces.

Dette er blot et enkelt, konkret eksempel på, hvordan det i høj grad er muligt at træne og understøtte en bevidst coachende adfærd hos dramaturgen – som alternativ til en desværre ofte næsten refleksbetiget, instruerende adfærd. Men som eksemplet også illustrerer, kræver

det både en mental holdningsændring og en markant, praktisk-pædagogisk indsats. For i realiteten er det for dramaturger – i lighed med andre fageksperter – ofte sværere at holde op med at give instruktioner, end det er at lære at coache.

Udviklingsniveau og adfærd

Lad mig afslutningsvis uddybe det forhold, at det fra proces til proces – såvel som fra fase til fase indenfor den enkelte proces – kan variere hvilken balance i dramaturgens adfærd, der tjener processen bedst. Det er i dén henseende dramaturgens fornemste opgave altid at observere og agere i forhold til en given situation. Og derfor er dramaturgen afhængig af en klar bevidsthed om, hvad der bør være bestemmende for denne balance. Og ser vi for forenklingens skyld bort fra *tidsfaktoren* samt lignende *ydre* – f.eks. produktions- og repertoiremæssige – forhold, der kan spille markant ind, så er det i relation til dramatikeren helt oplagt dennes *udviklingsniveau*, som dramaturgen skal være mest opmærksom på.

En bevidsthed om sammenhængen mellem dramatikeren udviklingsniveau og dramaturgens adfærd er helt afgørende for resultatet af den dramaturgiske coaching. Det er dog samtidig et temmelig komplekst felt, der kalder på en nuanceret gennemgang med eksempler i samspil med en omhyggelig afprøvning i praksis. På dette sted må jeg derfor nøjes med en kort og forenklet skitse i håb om alligevel at give en idé om det potentiale, en sådan bevidsthed rummer.

I vurderingen af dramatikeren udviklingsniveau kan der – inspireret af teorien om *situationsbestemt ledelse*, som er en af de seneste års mest fremherskende teorier om lederadfærd – skelnes mellem *faglig modenhed/kompetence* og *psykologisk modenhed/engagement*. Den faglige modenhed er et udtryk for dramatikeren *evne* til at udføre den konkrete opgave, han er stillet overfor. Den psykologiske modenhed er et udtryk for dramatikeren *vilje* og *lyst* til at udføre den konkrete opgave.

Er en dramatikers kompetence – i form af viden, evne og erfaring – stor, er der i mine øjne absolut *ingen* basis for at anvende instruerende, men derimod *kun* coachende adfærd. Og er den samme dramatikers engagement – i form af ansvarsfølelse og selvtillid – samtidigt højt, er behovet for dramaturgbistand nok i det hele taget relativt beskedent!

Omvendt vil en dramatiker med stor kompetence, men med svigtende engagement (en langt fra usædvanlig kombination), kunne have kolossal stor gavn af en dramaturg med en coachende adfærd. Denne vil kunne yde en afgørende indsats i styrkelsen af både dramatikeren ansvarsfølelse og selvtillid. Derimod vil en dramaturg med en mere instruerende adfærd sat overfor samme dramatiker i bedste fald kunne medvirke til en proces, der resulterer i et mere eller mindre kvalificeret – men i alle tilfælde *uengageret* – »bestillingsarbejde«.

Coaching og kompetenceudvikling

Det er i realiteten kun i tilfælde, hvor dramatikeren er i besiddelse af en relativt ringe grad af kompetence, at det giver en smule mening at iblande den dramaturgiske coaching en vis portion instruerende adfærd. Og selv da kun i begrænset omfang.

Er kompetencen hos dramatikeren således lav, men engagementet derimod højt, kan

der meget vel være tale om en såkaldt »entusiastisk begynder«. Denne er – lidt ligesom den nystartede flaskedreng i supermarkedet – karakteriseret ved at være fyldt med arbejdsiver, men har i starten behov for at få at vide, hvor de forskellige flasker skal stå. I dette tilfælde kan en lidt mere direkte instruerende adfærd i begyndelsen have en berettigelse. Men da dramatikerens opgave – begrænsede kompetencer eller ej – alt andet lige er kunstproduktion og ikke flaskesortering, er det min erfaring, at en coachende adfærd alligevel hurtigt vil skabe et betydeligt bedre resultat.

Hvad angår den sidste kombination af lav kompetence med lavt engagement er det selvsagt tvivlsomt, om en dramatiker med de karakteristika overhovedet kan fungere i en professionel, arbejdsmæssig sammenhæng. Men i praksis kan en dramatiker godt periodisk befinde sig i en sådan tilstand og derfor have behov for dramaturgisk bistand. Og i lighed med en regulær pædagogisk, ikke-professionel kontekst vil en primært coachende adfærd også overfor en sådan dramatiker være nødvendig, for at denne kan få tilført den portion bevidsthed, ansvarlighed og selvtillid, som er forudsætningen for at tilegne sig større kompetence og dermed blive istand til overhovedet at præstere et resultat.

Den korte konklusion på forholdet mellem dramatikerens udviklingsniveau og dramaturgens adfærd er, at ikke alle dramatikere skal behandles ens, men at alle skal behandles ud fra deres eget udviklingsniveau. Og dette understreger nok en gang vigtigheden af, at dramaturgen, udover sine fagspecifikke – praktisk-produktionelle såvel som analytisk-teoretiske – kompetencer, også er fokuseret, opmærksom og klar. Men *er* dramaturgen imidlertid observant og stærk i fortolkningen af det, der sanses, vil den dramaturgiske coaching kunne give overraskende gode resultater.

Frans Baunsgaard (f. 1962), rådgiver og dramaturgisk coach. Driver rådgivningsfirmaet AHEAD&HEART, som faciliterer og coacher udviklingsprocesser indenfor primært bruger-dreven innovation og oplevelsesindustri. Cand. phil. i dramaturgi fra Aarhus Universitet og studier ved Université Sorbonne, Paris og Northwestern University, Chicago.

Aha!! Dramaturgen i Laboratoriet

Af Barbara Simonsen

Hvordan dramaturgi?

Da den første årgang på dramatikeruddannelsen startede, var det med et dramatiker/dramaturg-forløb ledet af dramaturgen Per Brask. Her lærte jeg dramaturgiske rådgivningsteknikker. Enkle, effektive og enormt anvendelige. Vi lærte nogle grundlæggende principper for et håndværk, som det var op til os selv at praktisere og videreudvikle: dramaturgens funktion, redskaber, indstilling, etik og teknikker.

Men forløbet lærte mig også noget andet. At et dramatisk værk befinder sig i et spænd eller kontinuum imellem to yderpunkter: fælles dramaturgiske grundtræk, der kan defineres og synes at gå igen - og så den individuelle dramaturgi, den »perfekte« struktur, der passer præcist til dén ide, dén historie, dét stof. At det dramatiske værk balancerer imellem enkle fortællende grundtræk og alle mulige andre uendeligt komplekse lovmæssigheder. At man altid efter behov kan søge tilbage til nogle klassiske principper, der vil få et værk til at hænge logisk sammen, opbygge spænding, skabe dynamik, f.eks. - og samtidig skal være klar til at droppe et klassisk princip med et knips af fingeren, fordi et andet princip, en anden orden (eller uorden) er nødvendig for at skabe det udtryk, man er ude efter.

Som kendere ved, er dramaturgi er et fag og et begreb med en hel del forskellige betydninger. Det kan være nyttigt at trække et par operationelle streger op, som er vigtige for mig, og som tankerne i denne artikel er baseret på.

Set med den dramaturgiske rådgivers eller analytikerens øjne er dramaturgi, grundlæggende betragtet i forhold til værket, ganske simpelt struktur. Måden et værks form/indhold er skruet sammen og modelleret på, hvordan historie/forløb udfolder sig, hvordan personer er gestaltet, hvordan sprog, symbolik, visualitet, rum, bevægelse, tematik etc. er vævet sammen til et samlet værk.

Som videnskab er dramaturgi således studiet af, hvordan teatrale/dramatiske/sceniske værker opfører sig. (Og endelig ikke andet. Modeller, der gerne vil fortælle én, hvordan dramatiske værker *skal* opføre sig, er poetik. Det sker ikke så sjældent, at de to vinkler blandes sammen.) Som forsker er ens grundlæggende forpligtelse at slå ørerne ud, registrere, analysere og forstå - altså syntetisere, samle, trække linier osv. osv. Som dramaturgisk rådgiver bevæger man sig i et flydende felt, hvor analyse og æstetik/poetik er mere åbenlyst sammenflettet. Man er der jo for at gøre værket bedre, udvikle og optimere det - men i forhold til hvad og hvilken målestok, bliver naturligvis hurtigt nødvendigt at klargøre, i det mindste for én selv. For mig er dette kontinuum, hvorpå det sceniske værk befinder sig, mellem klassisk enkelhed og regelfri kompleksitet, det æstetiske fundament, som jeg kan bygge min dramaturgiske rådgivningspraksis på.

Som iscenesætter og dramatiker arbejder jeg ud fra den samme æstetiske præmis. Her glider arbejdet blot over i et andet flydende felt, nemlig mellem analyse/refleksion og kunst-

nerisk praksis. Viden om dramaturgi og evnen til at analysere dramaturgisk struktur gør som bekendt ikke i sig selv én til kunstner. Man skal kunne noget. Men hvad det »noget« er, er straks vanskeligere at formulere. Grundlæggende er kunstnerisk praksis en aktivitet, der involverer »noget« skabende og handlende. Der er en vis grad af intuition involveret. Først kommer billederne, historierne, ideerne - refleksionen og analysen kommer bagefter. Som litteratur/dramaturgi-uddannet oplever jeg i den kunstneriske praksis som iscenesætter et behov for at »glemme«, hvad jeg ved om dramaturgi og struktur, for at billederne og fortællingen kan opstå. Derefter et behov for at se på stoffet med analysebrillerne og finde ud af, hvad det egentlig er, vi her har skabt, og hvordan det kan bearbejdes. Og så processen om igen. Og igen. Eller som Piet Hein engang skal have sagt: »Den kreative proces er kendetegnet ved, at man først kender spørgsmålet, når man har svaret.«

Jeg har efterhånden lært, at der i det kunstneriske arbejde skal være et frirum til intuitionen. Tidligere - som dramaturg - syntes jeg det bare var dumt, nærmest et tegn på svaghed, hvis der var noget i det kunstneriske værk, som ophavsmanden nægtede at reflektere over eller definere, hvorfor det var der. Efterhånden opdagede jeg, at jeg selv gjorde det samme, når det var mig, der var ophavsmanden. Det moment i forestillingen, som man ved, skal være der, selv om man ikke kan forklare hvorfor, kan være det vigtigste overhovedet. Det, man kan forklare, kan ofte være uforklarligt dårligere!

Men det kan lige så tit være omvendt. Det er det paradoks, man må operere med i den kunstneriske praksis. Somme tider er intuitivt bare det samme som uigennemtænkt. Og somme tider er refleksiv bearbejdning bare en forringelse af det stof, der er uforklarligt godt. Eller som måske bare er godt på en så kompleks måde, at refleksionen ikke umiddelbart kan fange det. For mig befinder den kunstneriske praksis sig på dette kontinuum, mellem refleksion og intuition. Og kunstneren må benytte sig af en kombination af de to tilstande. Behovet for refleksion gælder ikke kun i forhold til stoffet og dets struktur, men også for vejene hen mod resultatet: valg af metoder, redskaber og processer.

Det sidste lyder som en selvfølgelighed. Det er det imidlertid ikke i store dele af teaterverdenen. For mange er intuitionen stadig konge - arven fra romantikken - og suppleret med et sæt af mere eller mindre velbegrundede dogmer og regler (»instruktøren må aldrig spille for«; »skuespilleren skal altid kende karakterens inderste tanker«) synes arbejdstasken færdigpakket for mange danske scenekunstnere. Bevidstheden om, at der skulle findes et valg af metode, forudsætter, at man kender til eksistensen af forskellige metoder overhovedet.

Og hermed er vi fremme ved denne artikels egentlige emne: Laboratoriet.

Dramaturgi i Laboratoriet

I Laboratoriet ved Entré Scenen beskæftiger vi os med scenekunstens arbejdsprocesser og metoder. Scenekunstnere eksperimenterer, undersøger, reflekterer, dokumenterer og videreformidler ideer, resultater, analyser og tanker. Vi praktiserer kunstnerisk grundforskning. Laboratoriet er åbent for scenekunstnere fra hele Norden, og en ansat fra Laboratoriet deltager i alle eksperimenter som procesanalytiker eller evt. forsøgsleder. De ansatte kan ofte være dramaturger, men ikke nødvendigvis. Vi lægger vægt på, at Laboratoriet består af personer,

som for det første mestrer procesanalysen og har erfaring og redskaber til at reflektere over scenekunstneriske processer og metoder - og for det andet selv også er udøvende kunstnere. Det er vigtigt, at Laboratoriets arbejde er levende og praktisk funderet, og vekselvirkningen mellem refleksion og praksis er et kardinalpunkt, så det virker rigtigt, at Laboratoriets egne folk må personificere det princip. Vi vil gerne bidrage til at modvirke en alt for fast modsætning mellem analytikere/akademikere og praktikere/kunstnere. Det er dog vigtigt at pointere, at Laboratoriets kunstneriske forskning ikke er akademisk forskning efter akademiske kriterier.

Laboratoriets aktiviteter retter sig mod at prøve at finde ud af, hvordan teatrale/dramatiske/sceniske *processer* opfører sig, og hvordan de også kunne opføre sig, udfordres og udvikles - og det gør vi ved at betragte udvalgte processer og delprocesser og aspekter af processer i fast definerede forsøgsrammer.

Som i al forskning afhænger resultatet af undersøgelsen af, hvad man leder efter. I Laboratoriet kan man komme som koreograf, skuespiller, dramatiker, instruktør osv. - og blive klogere som netop det, på netop sin del af processen. Som mange andre spænder jeg selv i mit arbejde over flere funktioner - instruktør, dramaturg, (til dels) dramatiker - og det kan være svært at udrede de forskellige faglige erkendelser fra hinanden. Men til denne artikel har jeg prøvet at spørge mig selv, hvordan jeg er blevet klogere på dramaturgi gennem Laboratoriets eksperimenter. Hvad har der været af dramaturgiske aha-oplevelser?

En mulig musikalsk dramaturgi

Laboratoriets allerførste eksperiment: »Musikalsk improvisation og tekst« (2005) var et forsøg, der lod tre dramatikere skrive til improviserede musikstykker, rytmer og sang. En instruktør/forsøgsleder (undertegnede) lagde forskellige rammer, regler og temaer for improvisationerne for at undersøge, hvad der virkede produktivt og mindre produktivt for de tre dramatikere, samt hvordan og hvorfor.

Et af spørgsmålene, vi gjorde os i eksperimentet, var, om der ville opstå anderledes former eller egenskaber i det, der blev skrevet; f.eks. om sproget ville blive mere musikalsk, personerne anderledes, historierne anderledes osv. Et andet fokus var at udforske og beskrive det tværkunstneriske rum, vi her skabte: et rum, hvor musikere/sangere og dramatikere improviserede samtidigt og sammen og dermed indgik i et møde mellem to former for sprog og to former for »lytten«.

Det var en fantastisk spændende uges arbejde, hvor der opstod mange flere mulige spor (for metoder og forløb), end vi reelt havde tid til at udforske. Men især to erkendelser stod frem. For det første: en musikalsk dramaturgi? Måske - men i første omgang ikke, som jeg i hvert fald havde forestillet mig. Virkningen på dramatikere og det, de skrev, var ikke umiddelbart mere musikalsk sprog eller struktur. Det tydeligste at aflæse var musikkens evne til at aktivere det ubevidste - eller det usete, utænkte, skjulte - på forskellige måder.

For en af dramatikere bestod påvirkningen af, at hun under eksperimentet skrev tekster, der var blottet for komik og ironi, hvilke var helt atypisk. Hun syntes selv, at materialet lod til at komme fra et »dybere« sted i hende, end når hun normalt skrev.

Dette forbandt sig til en diskussion, vi havde om det menneskelige øre. Ifølge sprogforskere ligger vanskeligheden i at lære at udtale et fremmed sprog ikke i i munden, men i øret. Det er ikke, fordi munden ikke kan forme lydene, det er fordi øret ikke kan høre dem. Hvis dit eget sprog f.eks. ikke indeholder lyden »r« vil det være næsten umuligt for dit øre at opfatte den lyd i et andet sprog, og i stedet vil du høre det, der for dit øre virker som det tætteste på den lyd, f.eks. »l«. Hvis man er mindre end to år gammel er det selvfølgelig noget andet, så kan man høre alle lydene. Men efterhånden som man vokser op, lukker øret sig for det, man ikke kender. Et typisk menneskeligt træk, kunne man sige.

Derfor slog det mig, at det var det samme for en skabende kunstner, i dette tilfælde dramatikere. Man kan kun skrive det, man kan høre - altså forestille sig. Og musikken lod til at give dramatikere adgang til at høre andre ting end normalt i deres kreative proces. Ting, som deres bevidsthed måske ellers var lukket for.

Grundlæggende ved vi godt, at vi via musikken kan stimulere det ubevidste. Det kender vi ikke mindst fra gyserfilm eller fra fantasirejser, hypnose eller diverse skriveøvelser, der kan involvere musik med forskellige stemninger. Men i eksperimentet her tog vi elementet et skridt videre, så at sige, dels fordi vi benyttede os af gensidigheden i et »live« møde mellem spillende og skrivende - og dels fordi vi begyndte at videreudvikle det lidt abstrakte at »vække det ubevidste« til noget specifikt med specifikke greb og redskaber, hvor specifikke ideer videreudvikles. Og der tegnede sig et mønster af, at musikken kunne gøre dramatikeren i stand til at udvide og fordybe ideen på en måde, der synliggjorde dens periferi, skygger, skjulte dimensioner, blinde punkter. Musikken bevæger bevidstheden/kreativiteten derhen, hvor tingene ellers er skjult for den.

Vi har selvfølgelig brug for at forfølge ideen videre for at se, hvor meget der gemmer sig i den af konkrete muligheder og redskaber. Men vi havde i hvert fald oplevelsen af at have fået fat i et kraftfuldt felt for kreativitet og nye erkendelser. Som en af dramatikere tørt svarede, da vi spurgte ham, om han kunne have fundet på en bestemt historie uden musikken: »Tja - før lyden var der ingenting.«

Det er værd at bemærke, at dette felt af kreativitet, der virkede så stærkt og fuldt af muligheder, måske er generelt for det tværkunstneriske møde i det hele taget. I vores eksperiment fokuserede vi på virkningen af musikken på dramatikken, og vi kunne selvfølgelig lige så godt have valgt det omvendte fokus. Men i en konkret produktionsproces vil det allermest spændende sandsynligvis være den gensidige påvirkning - og som eksperimentet skred frem, blev behovet for gensidighed i videreudvikling af ideerne også mere og mere tydelig.

Vi nåede da også at gøre os nogle interessante erfaringer om tværkunstneriske processer. En af dem er, at det bedste og mest produktive tværkunstneriske møde finder sted i form af en slags *oversættelse*. Derfor er det essentielt, at hver kunstner gør det, den er bedst til. Kunstnerne skal ikke forsøge at overlappende eller møde hinanden på midten (ved f.eks. at musikerne spiller figurer eller dramatikere dirigerer). Musikerne spiller, sangerne synger, dramatikere skriver - og i dét finder mødet sted. Når hvert sprog er så rent i sig selv og dermed så komplekst og af så høj kvalitet, som det kan være - så går der information fra den ene kunstner til den anden. Musikeren kan høre musikken i den dramatiske dialog, dra-

matikeren kan høre personen i sangerens stemmeimprovisation, dramatikeren kan omsætte instrumentets solo til ord osv.

Dermed ikke sagt, at en enkelt kunstner ikke kan være dygtig inden for flere genrer, eller at det ikke kan være produktivt at overskride sin egen kunstarts grænser - det afhænger altsammen af formålet. Men for mig at se er der en vigtig grundlæggende erkendelse om tværkunstnerisk arbejde i den pointe, der kan være nyttig i mange sammenhænge, og vi vender tilbage til den i et senere eksperiment.

Her har vi altså foreløbig udforsket de første takter i en musikalsk-dramatisk metode - eller snarere et metodefelt med uendelige mulige variationer. Om et stykke dramatik eller en forestilling udviklet ved hjælp af dette metodefelt vil kunne producere en special musikalsk dramaturgi, må vi vente på at opdage. Men ideerne til produktionerne er der allerede.

Det morfogenetiske felt

I eksperimentet, der fik kælenavnet »Don't Go Home«, mødtes 8 skandinaviske scenekunstnere på Statens Teaterskole i januar 2007. Formålet med eksperimentet var at undersøge det moment, hvori en scenisk karakter opstår. Ved at gå helt ned i detaljen og ofte via vældig minimalistiske øvelser og improvisationer forsøgte vi at nærbetragte momentet: hvornår, hvad skal der til, for at performeren opfatter sig selv som en karakter, og hvornår, hvad skal der til, for at tilskueren opfatter performeren som en karakter.

Eksperimentet var en joint venture mellem dramatiker, instruktør og forsker Barbro Smeds forskningsprojekt under Nordic Resorts artist-in-residence program og Laboratoriets eksperimentrække om alternative metoder til tekstproduktion i scenekunsten. Deltagerne kom fra både dans, performance, teater og klassisk sang.

Vi var inde på en lang række emner inden for karakteropbygning i de forskellige kunstarter, og der var flere forskellige interesser hos de enkelte deltagere, men det, der interesserede mig allermost, var spørgsmålet: Hvor lidt skal der til, før vi har en karakter? Og hvis vi har nogle bud på det, hvad fortæller de os så om, hvad en karakter er? Og hvis vi har nogle bud på det, hvad fortæller de os så om, hvad det er, performeren (eller måske tilskueren) gør? Karakter her altså forstået som den person, vi opfatter, at performeren repræsenterer. Og momentet, vi undersøger, er altså det, hvor vi pludselig opfatter, at der nu *er* en sådan person nr. 2 - ikke kun det konkrete menneske, vi kikker på, men et, hun gestalter, repræsenterer, fremkalder. I dét øjeblik er der også en dramaturgi, en scenisk struktur.

På et tidspunkt lavede vi »Statue-øvelsen«, der satte disse spørgsmål på spidsen. En helt enkel øvelse, hvor halvdelen af deltagerne placerede sig på gulvet, stående, siddende eller liggende, og skulle holde sig ubevægelige i 15 minutter. Den anden halvdel af deltagerne skulle hver især i løbet af de 15 minutter betragte en bestemt »statue« og forestille sig, hvem den var, hvad den hed, og hvilken situation den befandt sig i. Mens statuerne holdt deres position, blev de og deres historie til sidst præsenteret af partneren.

Øvelsen svarede på nogle af alle disse spørgsmål, men på en anden måde, end jeg havde regnet med. Jeg vidste jo godt fra tidligere, at der ville opstå karakterer, i hvert fald i hovedet på beskueren - men hvordan går det til? En af de ting, vi opdagede, og som alle havde oplevet

under øvelsen, var simpelthen at det at holde fokus rummede en enorm kraft. At det at være totalt stille faktisk er en bevægelse i sig selv. Og det slog mig, at der er et eller andet med scenisk nærvær, noget helt grundlæggende teaterteknisk, som forbinder sig med det. Hvis jeg bare sidder helt almindeligt på vej hjem i bussen, så sidder jeg sikkert stille, men ikke helt stille, og så er jeg en person, mig selv - men jeg er ikke en karakter. Hvis jeg nu indtager en stilling og sidder fuldstændig stille, så har jeg fokus, så er jeg pludselig et energifelt, en tanke personificeret, uden at jeg behøver at tænke en eneste tanke selv. Og det gør tilsyneladende, at folk vil begynde at fortolke mig som karakter, som et stykke fiktion, og kan se en person nr. 2, som ikke er mig!

Men hvorfor? Fordi min ydre form pludselig er bevidst, altså »kunst«? I hvert fald kan man sige, at det relaterer sig til den bevidste brug af bevægelse og tilstedeværelse, som enhver performer bruger på scenen for at skabe en karakter.

I efterdiskussionen af øvelsen præsenterede Barbro Smeds begrebet »det morfogenetiske felt« som beskrevet i en bog af Jan Cederquist: *Slumpen är ingen tillfällighet*, 2006. Som eksempel er den menneskelige krop et morfogenetisk felt: en mængde af informationer med en bestemt energi, fysiologi, en bestemt måde at være på. Det morfogenetiske felt er ligesom et system af betydning, subjektet/betragteren opfanger og begynder at strukturere, selvfølgelig via de forudsætninger, vedkommende selv medbringer af forforståelser og præferencer. Således skabes ud fra et mangfoldigt felt af mulige betydninger en udvalgt enhed af definerede betydninger. I statue-øvelsen dannede performereren via statuen det morfogenetiske felt, der blev fortolket. Og interessant nok sker det, såvidt jeg kan se, ikke bare dér, men også i andre sammenhænge i den sceniske proces. F.eks. når man betragter en improvisation og oplever et af de dér rigtig gode momenter, hvor en mulig scene eller ligefrem potentialet til en hel forestilling pludselig står lysende klar; som om man kikker lige ind i sådan et morfogenetisk felt, der har materialiseret sig for øjnene af en. Man kan se eller fornemme hele historien, personerne, udfaldet, stemningen, rummet.

En parallel til den fornemmelse er Peter Brooks »the formless hunch« - anelsen om forestillingen, som man arbejder sig hen imod. »When I begin to work on a play, I start with a deep, formless hunch which is like a smell, a colour, a shadow. (...) I work from that amorphous non-formed feeling, and from that I start preparing. (...) then, gradually, things could be shaped. To what criteria? Well, shaped to their relation to this formless hunch.« (Peter Brook, 1997, p 3-5)

For mig at se opdagede vi et eller andet essentielt i skabelsesprocessen dér, i hvert fald i teater, men sikkert i al mulig anden kunst også. Man ser, man aner et system af betydning - der synes at være et eller andet, der møder én, der er en opdagelse, en sansning, man får en fornemmelse af en helhed, man ikke helt kan overskue; det er det der sætter fantasien i gang. Noget af »objektiv« karakter, som man møder. Og så møder man det med sin subjektivitet, selvfølgelig, og begynder at konstruere, lægger sit fokus, associerer, vælger en form. Men der er et eller andet, der har mødt én på forhånd.

En anden oplagt konklusion på, hvad der sker i den situation er selvfølgelig, at det hele ligger i konstruktionen. At man blot ser det, man kommer med på forhånd. Ingen kan vel

bevise hverken det synspunkt eller det modsatte. Det subjektivistiske synspunkt virker bare ikke dækkende for det, der rent faktisk synes at ske og for de deltagendes oplevelse. Vi kunne jo også vælge at lade diskussionen ligge. For selv om det i en større filosofisk forstand vel er umuligt at fastslå eksistensen af noget objektivt, så kunne vi blot forudsætte, at mennesket i sin forståelse af sig selv og verden benytter sig af en kategori, man kan kalde det objektive. Det, som af bevidstheden opfattes og forstås som noget forskelligt fra det subjektive. Det sansede over for det konciperede.

For mit vedkommende må jeg bare sige, at mødet mellem subjektivt og objektivt er et uundværligt fascinationspunkt i den kunstneriske praksis. Det dér mikroskopiske moment, som det f.eks. sker i statue-øvelsen: at der er en form for sansning - eller noget, vi opfatter som sådan - og at det netop er selve æstetikens grundlag. Der er en sansning; du møder den med din fantasi og alle dine konstruktioner, og du får en form ud af det. For interessant nok kan man sige, at sansningen af det objektive - eller det, subjektet møder og ikke føler som en del af sig selv - også er det, der føles magisk. Hånden på hjertet, hvis man går rundt i verden og kun møder sig selv hele tiden, så er det s'gu ikke så spændende! Sansningen har fået dig til at flytte dig, trukket dig uimodståeligt i sin retning. Det felt af betydning, du har anet - din formløse »hunch« - har fået dig til at sætte himmel og jord i bevægelse og udstå alverdens piner og kvaler, somme tider, for at få den realiseret, formgivet.

Vi giver lige ordet tilbage til Peter Brook for at runde dén af:

When I did Titus Andronicus, there was a lot of praise for this production being better than the play. People said that here was a production that made something of this ridiculous and impossible play. That's very flattering, but it wasn't true, because I knew perfectly well that I couldn't have done that production with another play. That's where people so often misunderstand what the work of directing is. They think, in a way, that it's like being an interior decorator who can make something of any room, given enough money and enough things to put into it. It's not so. In Titus Andronicus, the whole work was to take the hints and the hidden strands of the play and wring the most from them, take what was embryonic perhaps, and bring it out. But if it isn't there to begin with it can't be done. You can give me a police thriller and say, »Do it like Titus Andronicus«, and of course I can't, because what's not there, what isn't latent, can't be found. (Peter Brook, *ibid*, s. 6)

Et andet aspekt, der er mindst lige så interessant ved øvelsen, er vores egen krop som et morfogenetisk felt. Kroppens dramaturgi. Der kan være - ikke nødvendigvis altid - en meget stærk følelse af et møde mellem statuen og fortolkeren. Nogle gange vil beskrivelsen af statuen indeholde elementer, der på næsten mystisk vis har paralleller til statuepersonens eget liv eller følelser eller situationer. I virkeligheden tror jeg ikke det er specielt mystisk - det drejer sig blot om, at vores krop er læsbar. Ud over det, der umiddelbart springer i øjnene, og som vi signalerer bevidst med, som hår, tøj, mimik, gestik osv. er kroppens mere subtile tegn, dens holdning, spændinger, blikket, rynkerne, energiens placering osv. osv. smækfulde

af betydning. Vores historier er skrevet på os - men enormt komplekse, selvfølgelig, og ikke nødvendigvis lette at læse.

Hvis det ikke er der, kan man ikke finde det. Hvordan holder det, betragtet i statueøvelsens mikrokosmos? Som statue er man egentlig ingenting, for det er opgaven. Man skal ikke tænke eller forestille sig noget, bare sidde stille. Når der så kommer en og fortæller historien om en, så sker der noget i hovedet på statuen - det er som en serie af møder: fortolker møder statue, statue møder fortolker og sin person nr. 2 via fortolkeren. Man tænker efter, forholder sig til den nye person, forholder sig til den andens blik på én, sætter kroppen i forhold til den. Kan jeg genkende den? Føles det godt eller ikke? Somme tider opstår følelsen af, at fortolkningen er en *genfortælling*, at kroppen bekræfter dens eksistens, som om den allerede fandtes, *før* fortællingen blev sagt. Nåh ja, det er den, jeg er. Der synes også at ske noget inde i kroppen, det mærker statuerne som en uro eller energi, mens de bestræber sig på at sidde stille. Men kroppen flytter sig efter historien.

Og igen, det at der finder et møde sted mellem to levende mennesker, gør en enorm forskel for måden, man må tænke metode og dramaturgi på - ligesom i det musikalske eksperiment. Det er ikke det samme at skrive til en cd, for cd'en flytter sig ikke, den lader sig ikke påvirke og giver ikke feedback. Det er heller ikke det samme at digte til en statue af sten på et museum - noget, man selvfølgelig også kan - men statuen flytter sig ikke efter historien, der er ingen gensidighed. Det er teatrets egenart, som pointeret så mange gange før, og det gælder i prøvesal såvel som på scenen. Teater er et levende, sansende medie - dets æstetik og dramaturgi involverer det dobbelte blik: tilskuer og aktør som betragtere og betragtede på samme tid. Det kan ikke være anderledes. Og det går igen helt ned i de mindste dele af den kreative proces.

Tværkunstnerisk demokrati

I den seneste års tid er der kommet flere og flere forslag til Laboratoriet om tværkunstneriske eksperimenter. I 2008 afholdt vi i samarbejde med eKleKtisK teaterproduktion eksperimentet »Gorey på tværs«, der var en udforskning af en ikke-hierarkisk tværkunstnerisk arbejdsform med deltagelse af en musiker/komponist, en koreograf og to dansere, en scenograf og en dramaturg.

Ligesom i eksperimentet med den sceniske karakter drejede det sig om at skrælle processen ned til byggestenene og betragte, hvad der sker, når fire forskellige sceniske parametre sidestilles. Hvordan gør man det? Kan man overhovedet det? Hvad sker der, når man prøver?

I dette tilfælde var udgangspunktet for arbejdet den amerikanske tegner Edward Goreys dystre, humoristiske og let surrealistiske univers. Der blev arbejdet med en lag-på-lag model, hvor kunstnerne skiftedes til at starte dagen med deres kunstneriske oplæg ud fra tegninger, de havde valgt, hvorefter de øvrige kunstnere en ad gangen lagde deres bidrag til. Ved dagens slutning var der en scene, der indeholdt musik, dans, rum og dramaturgi. En slags enkel, tværkunstnerisk devising uden en egentlig leder af processen.

Efter fire dage med denne model for arbejdet blev der desuden afprøvet en »speed-model«

- samme princip, men hver kunstner havde blot 10 minutter til at skabe sit bidrag - og en »2+2-model«, hvor kunstnerne samarbejdede om at udvikle en scene to og to for derefter at kombinere materialet til en samlet scene.

Der var adskillige grundlæggende spørgsmål og problemstillinger, som afslørede sig i denne tilsyneladende enkle proces, hvor kunstnerne byggede en scene op lag på lag. For det første viste overleveringen af materialet sig at være et emne, der kom til at fylde meget. For at lag-på-lag-modellen og det tværkunstneriske samarbejde kunne foregå konkret og praktisk var det vigtigt, at de enkelte kunstnere præsenterede og videregav deres bidrag rent og enkelt uden alt for mange kommentarer. Det vil sige: det syntes vi, der observerede processen! Nogle af kunstnerne var i starten absolut ikke enige i den nødvendighed. Både fordi man ønskede at overlevere materialet så præcist og fyldigt som muligt - ikke bare med alt det, man havde gjort, men også det, man ville have gjort, hvis man havde haft mere tid, flere materialer, flere performere osv. Somme tider også, fordi man ønskede, at en eller flere af de andre skulle reagere på materialet på en bestemt måde, altså en lille indlagt instruktion til næste led i kæden.

Diskussionerne mellem observatørerne (»strammerne«) og de af kunstnerne, der ønskede mere taletid og færre regler i samarbejdsmodellen, gav nogle interessante erkendelser, både om det tværkunstneriske og samarbejde i det hele taget. Dels var der teori-praksis aspektet: for os, der observerede og analyserede processen, var det åbenlyst fra starten, at det mest produktive samarbejde opstod ved, at kunstnerne *skabte* noget sammen her og nu frem for at *snakke* sammen om det, de evt. ville skabe i fremtiden. Og at snakken så vidt muligt måtte begrænses for at få udbytte af den korte tid i laboratoriet sammen. Det tog heller ikke mange dage, før kunstnerne af sig selv foretrak at lade hinanden arbejde i enerum og blot kom i teatersalen for at få det færdige resultat overleveret. Tendensen mod mindre snak og mere handling kulminerede i speed-modellen på eksperimentets sidste dag, der blev oplevet som en befrielse med sin tidsbegrænsning, som nærmest kun levede plads til ren handling.

Der var også en interessant lille sidepointe hertil, som gælder for samarbejdsprocesser generelt, så vidt jeg kan se, ikke bare i teater, men overalt. Man kan vælge at tale om alt det, man håber og forventer, at andre gør og hører og bruger af det, man kommer med, og hvad man selv hører de andre sige og tror, de har sagt - eller man kan forholde sig til det, der rent faktisk *er* og rent faktisk *sker*. Det sidste er langt det sværeste og langt det mest produktive.

Desuden var der spørgsmålet om, hvorvidt man skulle holde sig til sin egen kunstart. Hvis den demokratiske ide skulle prøves af og tages alvorligt, så måtte hver kunstner jo være herre i sit eget hus og ikke modtage instruktioner fra de andre. Igen krævede det en enormt stram struktur for samarbejdet. Og når reglerne blev strammet og strammet, opstod diskussionerne igen og igen: må jeg bestemme, at danserne skal sige noget? Må jeg sige, at der skal være musik her? Må jeg flytte det her bord?

For hvad vil det egentlig sige at arbejde tværkunstnerisk? Alle kunstnerne var jo vant til hver især at tænke og arbejde tværkunstnerisk - dvs. hele tiden gå ud over deres egen genre. De var ikke af den grund specielt trænedede eller dygtige til at møde og forstå de andre genrer på deres egne præmisser, hvilket nogle opdagede undervejs. Og selvfølgelig er scenekunsten

i sig selv tværkunstnerisk. Vi havde netop her valgt at skille nogle af de enkelte genrer inden for scenekunsten ad og betragte dem tværkunstnerisk (og demokratisk) - og det var ikke så let, som det umiddelbart lød. Den eneste, der ikke på noget tidspunkt havde problemer med at holde sig inden for sin egen kunstart og ikke instruere på de andres, var komponisten. For dramaturgen frembød processen naturligvis helt særlige vanskeligheder: hvad søren er dramaturgi som selvstændig kunstart? Det spørgsmål kunne man have lavet et helt eksperiment på alene. Vi valgte at tage lidt forskellige beslutninger fra dag til dag og fokusere på historie, struktur, tekst - men i praksis var afgrænsningen temmelig vanskelig.

For at få udbytte af eksperimentet måtte hver kunstner forsøge at holde sig til sit essentielle arbejde, hvilket viste sig at være en stor tværkunstnerisk udfordring. Og vi opdagede, at der var endnu et eksperiment bag eksperimentet. Det ene var det åbenlyse: hvordan kan kunstarterne spille sammen? Det andet var: hvad er min kunstart? Hvad er det, jeg kommer med? Altså *egentlig*. Hvad er essensen af mit arbejde uden hjælp fra de andre virkemidler, jeg bruger til dagligt som en selvfølge? Hvad er essensen af rum - bevægelse - lyd - fortælling?

Resultatet af den stramme lag-på-lag-metode var, at vi så fire af scenekunstens grundelementer som fire transparenter lagt oven på hinanden. I den samlede helhed ved slutningen af hver dag kunne man se, hvilken kunstart der havde bidraget med hvad. Og for en hvilken-somhelst scenekunstner var det fantastisk lærerigt.

For mig var det en aha-oplevelse af se, hvilke muligheder der lå i at lade flere kunstarter køre sideløbende - uden hierarki, selv om rækkefølgen selvfølgelig kan spille en rolle - og lade dem udvikle materialet sideløbende, men indflettet i hinanden. Pludselig kan man se, at der er opstået et »hul« i fortællingen/scenen, og man kan se, at man har muligheden lige dér for at løse problemet på fire forskellige sprog. Der er fire forskellige hjerner, der tænker i fire forskellige parametre for at løse, skabe og forbedre. Hvis der kun sidder én (instruktør), blokeres der i en vis forstand for den direkte kreativitet fra hver kunstart. Så kan instruktøren være nok så tværkunstnerisk begavet - hvad han selvfølgelig skal være - men han repræsenterer stadig kun ét hoved og én synsvinkel. Og for den, der kun har en hammer, ligner alle problemer søm, som bekendt.

Der er ikke noget i vejen med den instruktørstyrede proces. Der er blot noget i den her enkle model for tværkunstnerisk devising, som frembyder nogle andre interessante muligheder. Ikke mindst fordi en af de motivationer, der går igen hos kunstnere, der ønsker at arbejde mere tværkunstnerisk, er ønsket om større medbestemmelse og medskaben i processen. På et tidspunkt - når man f.eks. skal vælge, hvilket eller hvilke af de fire parametre, der skal løse det konkrete »hul« i scenen - så skal nogen jo vælge. Og der bliver behov for en instruktør-funktion. Eller dramaturg-funktion. Men den kan komme langt, langt senere i processen end den ofte gør - og den kan også have en radikalt tilbagetrukket, udvælgende frem for styrende funktion.

For igen, tværkunstnerisk samarbejde virker - som i det musikalske eksperiment - når alle gør det, de er rigtig gode til. Og det kan også tænkes i høj grad ikke-hierarkisk. Men tværkunstnerisk er ikke, når alle sidder og byder ind på, om spotten skal være høj eller lav. Det er bare mangel på styring, som før eller senere driver alle til vanvid. Det vigtige er, når

styringen skal være flad og tværkunstnerisk, at reglerne for processen og fordelingen af ansvar skal være superpræcist. Så alle kan yde deres bedste på det felt og med de redskaber, de er bedst til. I evalueringen af eksperimentet blev det nævnt, at der var en stor lettelse for den enkelte kunstner i, at Laboratoriet havde taget ansvaret for processens regler og for at sørge for, de blev overholdt - så kunstnerne var »fri« til at skabe og udforske inden for de rammer, de protesterede så meget imod! Det er selvfølgelig et ansvar, hver enkelt produktion i sidste ende må tage. Men det understreger bare, hvor gennemreflekterede og konsekvente processerne skal være, hvis man for alvor vil skabe nye og anderledes forestillinger med nye og anderledes metoder.

Litteratur

- Brook, Peter: *The Shifting Point*. Methuen 1997.
- Cederquist, Jan: *Slumpen är ingen tillfällighet*. Förlag Månocket 2006.
- Horup, Christian og Eva Mikkelsen: *Videodokumentation. Eksperiment 1: Musikalsk improvisation og tekst*. (Engelske undertekster). Laboratoriet 2005.
- Madsen, Peter Sloth: *Videodokumentation. Eksperiment 5: Karakter, krop og tekst*. Laboratoriet 2007.
- Mathiesen, Line: *Concept film og tv: Videodokumentation. Gorey på tværs*. Laboratoriet 2008.
- Mathiesen, Maj-Britt, Sandra Buch og Dorte Petersen: *Gorey på tværs*. 2008.
- Simonsen, Barbara: *What You Hear is What You Write. Experiment 1: Musical Improvisation and Text*. Laboratoriet 2005.
- Vlaeymans, Deborah: *Don't Go Home. Eksperiment 5: Karakter, krop og tekst*. Laboratoriet 2007.
- Rapporter og videoer findes på www.laboratoriet.org Rapporter på tryk og dvd'er: henvendelse til Laboratoriet ved Entré Scenen, Grønnegade 93D, 8000 Århus C

Barbara Simonsen er cand. mag. i litteraturhistorie og dramaturgi. Freelance instruktør og dramaturg, stifter af Det Andet Teater. Kunstnerisk leder af Laboratoriet ved Entré Scenen, Århus, et forum for eksperimenter med moderne scenekunst. Tidligere amanuensis ved Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet.

Dramaturgisk navigation

– danske og canadiske redskaber

Af Pil Hansen

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

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

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

Rammer og funktioner

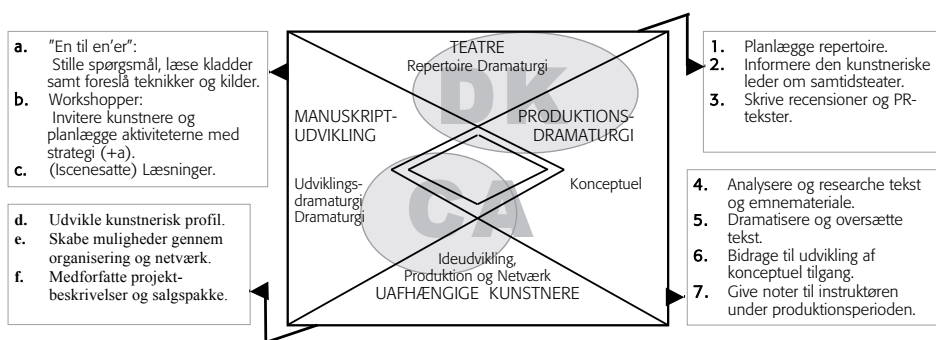
De fire danske dramaturger arbejdede for veletablerede teatre i 2002. Under interviews og i løbet af et seminar, som indgik i *Dramaturgi og Perception*, gav de klart udtryk for at materielle faktorer som tilskudsgivere og teatrets profil, økonomi og arbejdsfordeling påvirkede deres bedømmelseskriterier.³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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Redskaber

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hos de fire danske dramaturger observerede jeg en begyndende interesse for at udfordre det beslægtede skel mellem dramatisk tekst og teater. De redskaber, som vises særlig opmærksomhed nedenfor, kan placeres i figurens overlappende felt og kendetegnes ved en integration af dramaturgiske og forestillingsanalytiske tilgange. Deres baggrunde og redskaber er, som allerede indikeret, forholdsvist usammenlignelige med de canadiske. I stedet for det beskrevne fokus på samarbejdspartnerens kunstneriske udvikling, proces, og spil med publikum indtræder analytiske redskaber, der primært bygger på teorier om det lukkede værks dramatiske komposition eller semiotiske kommunikation. Dramaturgerne er uddannet i teatervidenskab eller dramaturgi i universitetsregi mellem 1977 og 2001, og nævnte at de har fundet vej fra teori til praksis på egen hånd eller gennem udveksling med andre dramaturger. Når denne udfordring tages i betragtning, er det ikke mærkeligt, at de overvejende anvendte teorier, som var brudt ned i pragmatiske redskaber fra forfatterens hånd. Dramaturgerne skrev analyser af Jens Hyldegaards monodrama *Flugten* fra 1995 til *Dramaturgi og Perception*. Heraf fremgik det tydeligt, at forestillingsanalytiske og tekstanalytiske metoder (hermeneutisk semiotik), Hollywood dramaturgi eller Stanislavskij-inspireret aristotelisk dramaturgi, og recensionens form¹⁰ havde ganske stor indflydelse på, hvad dramaturgerne var opmærksomme på, og hvordan de organiserede deres iagttagelser. Alle disse tilgange leverer forholdsvist stabile redskaber til at fortolke, skabe spænding, karakterudvikling og fiktionsunivers og kommunikere resultatet i en tilgængelig form. Det betyder dog ikke at dramaturgernes iagttagelser var ens, eller at billedet var entydigt. I flere tilfælde var der enten spor fra interesser, som medtænker tilskueren, eller et midtvejsskift fra at lave tekstanalyse til at tænke i iscenesættelsesstrategier, der førte tilskueren og mere komplekse muligheder tilbage ind i arbejdet.

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

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

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

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

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

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

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

Forbindelsesmuligheder

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

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

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

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

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

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

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

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

- kreativ proces,
- kompositorisk valg og
- forestillingsituationen.

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

I mit eget dramaturgiske virke har jeg primært arbejdet med fysisk baseret devising¹², nycirkus og moderne dans (Hansen 2005 og 2008). Inden for disse sceniformer udføres der sjældent en adskilt tekstproduktion. Det betyder, at den kreative udvikling af tekst og/eller forestillingsmateriale gradvist bliver mere og mere influeret af sceniske valg, og at de sceniske valg til dels udspringer af de emner, materialer, og metoder, som har vist sig bæredygtige under den kreative proces. Det betyder også, at der er større mulighed for at afprøve kombinationer af de etablerede dramaturgiske tilgange, jeg har udledt af de empiriske eksempler, og undersøge hvilke redskaber der er mest anvendelige hvornår i løbet af en proces. Måske enkelte af disse observationer kan ledes tilbage ind i tekstdramaturgien og medvirke til en opblødning af skellet mellem tekst og forestilling.

Vertical City

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Litteratur

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

Noter

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

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

Fra tekstdramaturgi til musikkdramaturgi

Erfaringer og implikasjoner fra arbeidet med Bertolt Brecht og Hanns Eislers *Die Maßnahme*

Av Tore Vagn Lid

Innenfor rammene av Festspillene i Bergen fikk jeg våren 2007 muligheten til å oversette, tilrettelegge og regissere *Die Maßnahme* - »*Tekst: Bertolt Brecht, musikk: Hanns Eisler*« – for en nordisk uroppførelse i Bergen. Denne artikkelen springer ut av, og er avgjørende katalysert gjennom, en konkret kunstpraktisk erfaring.

Få verk har blitt gjort til gjenstand for mer diskusjon, refleksjon og – ikke minst - spekulasjon enn *Die Maßnahme*. Fordømt som stalinistisk, avvist som formalistisk og ikonisert som didaktisk (og dramapedagogisk) modell for et teater »uten tilskuere«, har ambivalensen hengt ved verket fra Berlin-premierer i desember 1930; en ambivalens teaterhistorien må ha delt med forfatteren selv: Kort før sin død hevdet Brecht at ansatsen til »et fremtidens teater« var å finne nettopp her. Likevel fulgte han selv opp med et oppføringsforbud som skulle vare til vår tid.

I arbeidet med scenisk å *operasjonalisere* dette materialet for en konkret oppføring, katalysert m.a.o. gjennom fordringene om konsept, oversettelse, casting og instruksjon, åpnet det seg tidlig et problemfelt, en *vedvarende diskrepans* i forholdet mellom det dramaturgiske og regelmessige arbeidet på den ene siden, og tilgjengelig forskningslitteratur på den andre. Åpenbare spørsmål og problemområder av praktisk dramaturgisk art fant bare i begrenset grad sitt motstykke i et tallrikt utvalg av internasjonale publikasjoner. Felles for disse var derimot en grunnleggende tilnærming til - og analytisk forståelse av *Die Maßnahme* som et *teaterstykke* av Bertolt Brecht, hvor refleksjoner rundt stykkets dramaturgi og oppføringsparameter tok sitt utgangspunkt i Brechts tekst, også der hvor en tradisjonell litteraturvitenskaplig tekstforståelse kritisk var byttet ut med mer teatervitenskaplige (og dramapedagogiske) modeller for performativitet og oppføring.¹ Når dette etter hvert avleiret seg som et spenningsforhold – en diskrepans - skyltes det avgjørende at de dramaturgiske problemstillingene nettopp viste seg ikke å kunne løses på slike forutsetninger, men fordret – og fordrer – et radikalt skifte av blikkvinkel, hvor en scenisk-dramaturgisk tilnærming konfronteres og åpnes opp gjennom utvikling av en musikkdramaturgisk forståelse og analyse. Gjennom dette ser jeg katalysert, ikke bare metodisk, oppføringsmessig – og dermed også et institusjonalisert problemfelt, men også en ontologisk utfordring: hva er *Die Maßnahme*? Tesen, slik den ligger til grunn nedenfor, lyder: *Die Maßnahme* er ikke, og kan nettopp ikke – som det så lenge har blitt gjort, »leses« som et teaterstykke. Like lite er dette et stykke *med* musikk, eller et librettomaterial i en tradisjonell musikkdramatisk forstand. Derimot er verket å forstå kompositorisk, som et musikkdramaturgisk kompleks, eller en konstruksjon, hvor de musikalske parametrene allerede kan hevdes å ligge nedfelt i tekstens språklige, dramaturgiske og *grafiske* struktur, og vise versa.

Få om noen steder kan problemene med en *litterær eller tekstorientert tilnærming* tydeliggjøres bedre enn i verkets tredje del »Steinen« (III.»Der Stein«). Ved å konfrontere en tradisjonell dramaturgisk og tekstorientert blikkvinkel med en mikrologisk musikkdramaturgisk tilnærming, er målet å vise hvordan det nettopp bare er i interaksjonen mellom scene og musikk, dvs. som en gjennomkomponert musikkdramaturgisk komposisjon, at det som her på ett nivå framtrer som dramaturgiske problemfelt meningsfylt kan forstås og produktivt omsettes som musikkdramaturgiske muligheter. I dette ligger også nøkkelen til å forstå, så vel som til å tilbakevise påstanden om »formale mindreverdigheter ved teksten«, slik den ble lagt til grunn for juriens kansellering av en planlagt uroppførelse av *Die Maßnahme* under festivalen »Neue Musik Berlin«, våren 1930.² På denne måten er håpet å gjøre Nr III »Steinen« til et egnet prisme, ikke bare inn mot *Die Maßnahme* som en særegen musikkdramaturgisk komposisjon, men også ut mot en videre (fag)diskusjon om nødvendigheten og viktigheten av musikkdramaturgisk perspektivering og analyse.

Fra »episk teater« til »lærestykke«

Triumfen med *Dreigroschenoper (Tolvskillingsoperaen)* i 1928 hadde for den unge dramatikerne og regissøren Bertolt Brecht en foruroligende bismak: Ønsket om å lage en ny politisk scenekunst, et radikalt angrep på et borgerlig festpublikum som i følge Brecht hadde for (u)vane å »henge fra seg hjernen sammen med hatten i garderoben«, hadde selv endt opp som kulinarisk nytelse; som »gefundenes Fressen' nettopp for et slikt publikum. I ideen om *Lehrstück* - lærestykke – lansert av Brecht og komponisten Paul Hindemith som en ny scenemusikalsk *genre* under samtidsmusikkfestivalen i Baden-Baden i 1929³, lå allerede modellen til en overskridelse av *Dreigroschenopers* institusjonelle problem. Med ordet »Lærestykke« som en bevisst provokasjon mot en romantisk kunstarv, spisset Brecht her sin oppfattelse av teater som *diskusjon* – heller enn representasjon, som *sosiologisk* heller enn *naturalistisk*. Dramaturgisk ligger det i dette en dreining eller radikaliserings av det episke teaterets (og musikkteaterets) strategier, hvor den (for Brecht typiske) episke distansen, den skjerpete avstanden (*Verfremdung*) mellom tilskuer og deltaker, utvikles og - kanskje viktigere - utfordres gjennom tanken om et »*Gemeinschaftstheater*«, et teater hvor skillet mellom spillende og seende, mellom tilskuer og deltaker *idealtypisk* tenkes opphevet. »*Besser Musik machen als Musik hören!*« – »*Bedre å musisere selv enn å høre på musikk!*« - hadde Brecht, som et slags preludium, skrevet i krigstyper over konsertpodiet i Baden-Baden 1929. Men det er *Die Maßnahme* som – ifølge komponist og medforfatter Hanns Eisler – skal representere »*Det store spranget*«.

Die Maßnahme - Fabelen

I *Die Maßnahme* stiller fire hjemvendte agitatorer seg selv for retten: Gjennom et livsfarlig, illegalt oppdrag i den kinesiske byen Mukden, har de - i kryssilden mellom mektige handelsmenn og britiske militære - arbeidet »under cover« for en kommunistisk revolusjon. I stykkets første setning hylles agitatorene for et vellykket utført oppdrag, men de motsetter seg hyllesten, stopper koret, og ber om en dom. Noe har skjedd; en kamerat er død. De har

tatt livet av ham. I en dialog mellom kor, tre skuespillere, en tenor og et orkester bestående av elleve musikere ber agitatorene – fremstilt av skuespillere/tenor - koret ta stilling til det som har skjedd. »Bevisføringen« består i at de fire forteller om, og demonstrerer ulike politiske situasjoner og prøvelser som oppstod under arbeidet. Den »refererte« fortellingen spisser seg i en umulig situasjon – et knipetak uten fluktrute: Den »Unge kameraten« setter det illegale arbeidet i en akutt fare, og starter samtidig et opprør som vil føre tusener av arbeidere i døden. På flukt fra forfølgerne skjerpes dilemmaet. For at de fire skal kunne overleve og den politiske kampen fortsette, velger den unge kameraten å la seg skyte. Koret sier seg innforstått med handlingen som en forholdsregel.

III Der Stein

Med *Die Maßnahmes* tredje del – »Steinen« (*III Der Stein*) – presenteres vi for den første av de prøvelsene eller *testsituasjonene* som »Den unge kameraten« har blitt utsatt for under arbeidet i Kina. Prøvelsen består her i å drive opplysning blant de kinesiske kuliene – de fattigste blant de fattige – men uten selv å falle inn i medlidenhet: »Men fall ikke inn i medlidenhet! Og vi spurte: Er du innforstått, og han var innforstått, og gikk av sted og henfalt med en gang til medlidenhet. Vi viser det.«⁴ Fra et scenisk-dramaturgisk synspunkt er handlingen uhyre enkel. Som sceneanvisning gis utelukkende følgende instruks: »To agitatorer fremstiller kuliene, idet de binder et tau til en påle, legger tauet over skulderen og drar. En spiller den unge kameraten, en annen spiller oppsynsmannen.« Og videre: »Kuliene synger.«

Analysert etter handling/dialog struktureres den vesle scenen på følgende måte: På avstand betrakter den unge kameraten hvordan to kulier trekker, glir, faller og reiser seg – pisket opp og fram av oppsynsmannen. Etter å ha kommentert opptrinnet utenfra, demonstrerer »kollegene« hvordan den unge kameraten griper verbalt inn i situasjonen:

Den unge kameraten: Tungt er det å se på disse mennene uten medlidenhet. (*Til oppsynsmannen:*) Ser ikke du at bakken er for glatt?⁵

Etter en dispuTT med oppsynsmannen, vender han en oppfordring til Kuliene:

Oppsynsmannen: Skal jeg plassere en stein under foten til hver enkelt her fra og helt inn i byen Mukden?

Den unge kameraten: Jeg vet ikke hva du skal, men jeg vet hva disse skal. (*Til kuliene:*) De skal kjempe imot. Tro ikke at det som ikke har skjedd på to tusen år aldri vil skje. I Tientsin har jeg sett pramdragere med skosåler av tre, slik at de ikke kunne gli. Det har de oppnådd gjennom å stille felles krav. Krev altså i fellesskap slike sko!

Kuliene: Egentlig kan vi ikke lenger trekke denne prammen videre uten slike sko.

Oppsynsmannen: Men risen må være fremme i byen i kveld. (*Han pisker dem, de trekker*)⁶

Når så på ny en kuli faller, intervenserer den unge kameraten for andre gang, men denne gang ved selv å komme kuliene fysisk til unnsetning:

Den unge kameraten: (Til oppsynsmannen:) Er ikke du et menneske? Her, så tar jeg en stein og legger den i slammet. (Til Kuliene:) Og nå, stig!

Oppsynsmannen: Riktig. Hva skulle skoene i Tientsin hjelpe oss? Jeg vil heller tillate at deres medfølende kamerat skal få springe ved siden av og plassere en stein under hver enkelt som glir.⁷

Etter å ha gjentatt handlingen med steinen fire ganger, avslutter agitatorene sin demonstrasjon:

Den unge kameraten: Jeg klarer ikke mer. Dere må kreve andre sko.

Kuliene: Han er en tosk. Slike ler man av.

Oppsynsmannen: Nei, det er en av dem som hisser opp folkene våre. Hei, grip ham!⁸

Et dramaturgisk antiklimaks?

Oppføringsmessige og analytiske utfordringer

Når *Die Maßnahme* utover 50 og 60tallet får sitt rykte som »uspillbart«, er det ikke minst med utgangspunkt i denne typen scenisk oppbygning, eller kan hende bedre – fraværet av oppbygning. I forhold til de utfordringer en står overfor i en »ren« scenisk realisering av teksten, bør en først ha i minne hvilken dramaturgisk nøkkelfunksjon scenen med »Steinen« tilskrives innenfor oppbygningen basert på tekstens egen dramaturgi. Etter en lengre episk-dominert innledning (Nr I »Klassikernes lære«) og forberedende scene (Nr II »Utslettelsen«), er dette den første egentlige dramatiske sekvensen, og samtidig en av få dramatiske (test) situasjoner som agitatorene skal legge til grunn for sin avsluttende »Forholdsregel«. På premissene av en tekstens »egenlogikk« – teksten betraktet som autonom størrelse – står man overfor et oppføringsmessig dramaturgisk problemfelt på grensen til det trivialiserte og spenningsløse. I sin knappe, nærmest statiske form, med en stilisert og deklamatorisk dialog hvor ansatsene til konflikt og til utvikling erstattes av repeterte nærmest naive fysiske handlinger, kan scenen ikke bare hevdes å obstruere stykkets immanente dramaturgiske oppbygning, men også stå i steil kontrast til dynamikken, framdriften og den dramatiske nerven i de påfølgende delene av teksten.

To forklaringsperspektiv: »Formale mindreverdigheter ved teksten«

Årsaken til en slik scenisk-tekstuell utforming kan slik jeg ser det søkes ut fra to ulike forklaringsmodeller:

1) De tilsynelatende dramaturgiske manglene og/eller problemene skyldes her (fra forfatterhånd) en kalkulert obstruksjon av fabelforløpet, eller - sagt annerledes - en bevisst vold mot situasjonens dramatiske ansats til fordel for en spenningsløs demonstrasjon, hvor selve situasjonen og spillet – så provisorisk og distansert som mulig – utelukkende er ment å gi

et sett abstrakte rammer for en diskusjon omkring medlidenhet som politisk forholdning. Slik kan scenens nærmest skjelettaktige utforming forstås ut fra – og samtidig peke mot – en tendensiell *asketisk minimalisme* og en nærmest naivistisk enkelthet som i neste omgang kan legges bak teorien om lærestykket som spillmaterial for ikke-profesjonelle utøvere.⁹

2) Mot dette blir min tese at slike tilsynelatende dramaturgiske »mangler« eller problemer heller oppstår nettopp som en *funksjon* av en dominerende *analytisk tilnærming* til *Die Maßnahme* som teaterstykket, hvor altså det dramaturgiske leses ut fra, og forstås som, en immanent *kvalitet ved* teksten som autonom størrelse. I det tekstuelle – også i det rent grafiske ved teksten – ligger allerede de musikalske strukturene latent, slik også tekstens oppsett og struktur allerede er del av (eller tar del i) det musikalske partituret. Slik oppstår ikke først og fremst dramaturgiske flater i en scenisk tekstuell forstand, men nettopp *musikkdramaturgiske* flater. Tilsynelatende dramaturgiske tomrom, repetitive og forenklede statiske sekvenser, blir derfor her – i seg selv – verken utløp for et asketisk stilideal eller en skisseaktig scenisk framstillingsform, *men inngår i, og får sin oppføringsmessige betydning som kompositoriske parameter i en effektiv og særegen arbeidsdeling mellom scenisk og musisk handling*. Brechts tekst eller scene er – gitt disse premisene – nettopp ikke *Brechts tekst eller scene*, slik Hanns Eislers musikalske partitur heller ikke er *Eislers musikalske partitur*. Som en aksentuerte innfallspott til *Die Maßnahme* som verk, er »III. Der Stein« en musikkdramaturgisk »Gesamtkonstruksjon«, ikke på Wagners monologiske og hierarkiske premisser – men omvendt – som en *dialogisk* motivert og dialogisk utført *arbeidsdeling* i gjensidig utveksling mellom musikken i teateret og teateret i musikken.

Derimot innebærer dette nettopp *ikke* at »Der Stein« – som scenemusikalsk konstruksjon – går på bekostning av det transparente, det stilistiske eller (for)enkledde scenisk-tekstuelle uttrykket, og heller ikke overstyrer enkeltheten (forstått som den beviste amatørdimensjonen) i spillscenen, men nettopp *forutsetter* disse egenskapene som kompositoriske parameter innenfor den musikkdramaturgiske strukturen. Min videre påstand vil derfor være at først i kraft av den musikkdramaturgiske komposisjonen lar de særegne kvalitetene ved det scenisk-tekstuelle forløpet seg omsette eller realisere oppføringsmessig. M.a.o.: Så vel som grunnlag for vitenskaplig/dramaturgisk studie som for oppføringsmessig/regimessig realisering, kan denne tredje scenens funksjon i *Die Maßnahme* bare forstås adekvat i det komplimenterende dialogiske forholdet mellom scenisk enkelthet, transparens og statiskhet og musikalsk kraft, ekspressivitet og dramatisk nerve. Med en slik tilnærming åpnes det også for en kritisk utviding i forhold til stereotype oppfatninger om det episke musikkteateret, og ikke minst til Brechts diktum om »*Trennung der Elemente*« (*Elementenes atskillelse*):

»Den store primatkampen mellom ord, musikk og scenisk framstilling [...] kan enkelt løses gjennom en radikal atskillelse av elementene.«¹⁰

»Trennung der Elemente« som effektiv arbeidsdeling mellom scene og musikk

»To agitatorer fremstiller kuliene, idet de binder et tau til en pøle, legger tauet over skulderen og drar. En spiller den unge kameraten, en annen spiller oppsynsmannen.«¹¹

Et minimum av bevegelse (fysikk), av nødvendig bruk av rom (plass) og av rekvisitter foreskrives altså her det sceniske. Derimot inntreffer i overgangen mellom det episke og det demonstrert dramatiske – mellom fortelling og sitert handling – en dramaturisk *veksling* eller et *perspektivskift*, i det autorene lar hele demonstrasjonen struktureres som *ett musikk-dramaturgisk forløp* innenfor de formale rammene av sats *Nr.5 »Rispramdragernes sang»*¹². Overordnet struktureres komposisjonen av i alt seks sekvenser som hver består av et vers/ forsang (en solistisk og teknisk krevende tenorstemme = kuli nr1), og et refreng/allsang (kor = mannskor). Refreng er igjen delt i to (A/B) hvor B-delen normalt repeteres. I tillegg følger en avsluttende Koda. Skjematisk framstilt:

I Vers(forsang)

I Refreng (kor)

Den unge kameraten kommenterer handlingen utenfra [»Avskyelig er det å høre..«]

II Vers

II Refreng (En kuli faller og piskes på bena)

III Vers

III Refreng

Den unge kameraten intervenserer verbalt [Diskusjon: »Krev i fellesskap slike sko!«]

IV Vers

IV Refreng (En kuli faller)

Den unge kameraten griper fysisk inn [Diskusjon: »Her, så tar jeg en stein og legger den i slammet.«] (1)

V Vers

En kuli faller – den unge kameraten plasserer en stein (2)

V Refreng

VI Vers

En kuli faller – den unge kameraten plasserer en stein (3)

VI Refreng+ Koda

En kuli faller – den unge kameraten plasserer en stein (4) [»Jeg klarer ikke mer.«]

I dialogisk møte med den enkle og skisseaktige handlingssekvensen, er det orkester og soliststemmen som her musikalsk realiserer selve *bevegelsen* i scenen gjennom å fikserer kroppsbegvelsens tunge regelmessighet:

The image displays two pages of a musical score. The left page is marked 'Op. 96 (Tempo I)' and 'Der 1. Kuli: 5'. It features a piano accompaniment with a steady, rhythmic pattern and a vocal line starting with the lyrics 'In der Stall'. The right page is marked '10' and '1. Kuli'. It continues the piano accompaniment and the vocal line with lyrics: 'e - dem am Pind gibt es für euch so-wen Mann voll Reich, a-ber der Käben ist'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).



(fra I Vers/forsang)

Ved at temahodet først presenteres i orkesteret (Takt 1-4) og deretter overtas av soliststemmen, etableres den musikalske settingen som en monoton, statisk bevegelse. Tonearten (vers i e-moll, refreng i h-moll) tegner på samme måte en tung, ekspressiv setting av slit og utmatelse.¹³ I det forsang og refreng gjentas (vers/ refreng II) framheves det sirkulære, regelmessige og tilbakevendende ved den sceniske figuren, og dermed også ved kroppsarbeidets bevegelse. Samtidig skapes her en første variasjon bestående av rytmisk underdeling av melodistemmen (II) ledsaget av en mer bevegelig orkestersats (II) (musikk)dramaturgisk framdrift. Gjennom en variasjon av grunntema forsterkes denne dramatiserte bevegelsen i vers/refreng III, ved at temposkift og rytmisk underdeling i orkesteret intensiverer det dramatiske ved forløpet.

Den musikalske satsen fikserer og fastholder med dette *to motgående bevegelser*. Hvor en stadig rytmisk og dynamisk utvikling av det musikalske grunnmateriale sikrer framdrift – og m.a.o. blir til garantist for en tidlig (linær) dramaturgisk utvikling – er det den stadige tilbakevendingen til det musikalske grunnmotivet, arbeidssangens sirkulære bevegelse, som – i møte med handlingssekvensen på scenen – fikserer arbeidets og maktfigurens endeløse kretsløp. Det er først denne musiske konteksten som gir den unge kameratens kommentar sin refleksive betydning:

Den unge kameraten: Avskyelig er det å høre hvor vakkert disse mennene synger for å dekke over smerten ved arbeidet.

Oppsynsmannen: Trekk raskere!¹⁴

Bevegelse i stillstand: dramatisk omslag

Innenfor en slik ramme utkomponeres det altså musikkdramaturgisk en dialogisk *arbeidsdeling*, hvor en sekvensiell stilisert og repetitiv scenisk figur (fysisk installasjon) bestående av kuliens trekkbevegelse, fall og oppsynsmannens monotone piskeslag, hele tiden holdes fast, kommenteres og transformeres av det musikalske forløpet. Når det dramatiske på denne måten (særlig i Vers/Refreng III) trekkes fra det sceniske og overlates til den musikalske satsen, oppstår også en spenning – et musikkdramaturgisk kontrapunkt – mellom et romlig (plastisk) og et tidlig (narrativ/linært-utviklende) nivå. Ved at den statiske handlingsfiguren på scenen motsetter seg eller obstruerer det dramatiske uttrykket, forstått som drivet og kraften i musikken, avsløres den musikalske bevegelsen selv som en *pseudobevegelse*, de fremmedgjorte rispramdragernes framdrift som en quasi-framdrift, og selve (arbeids)sangen som et selvforsterkende fremmedgjørende kraftfelt. (»Lenger enn oss varer repet som nå skjærer

i skulderen og pisken til oppsynsmannen har alt sett fire slektsledd. Vi er ikke de siste. Trekk raskere [...] forstyrre ei din sidemann!»¹⁵

Samtidig frigjør denne motsigelsen eller dialektiske konstellasjonen mellom bevegelse og stillstand en ny spenning – *en ny dramatik* – forstått som det dramatiske, ikke ved fabelen eller teaterhistorien som sådan, men ved selve arbeidet, det endeløse slitet og den fortvilte situasjonen til den utbyttede og fornødrede kroppsarbeideren.

Fraværet av polyfoni – som kontrapunktisk forutsetning: polyfoni som *musikkdramaturgisk term*

For musikerne er det vanskelig ikke selv alltid å skulle produsere, dvs. å gi rom for det sceniske; og tilsvarende å bevare det individuelle i det de underlegger seg (den dramaturgiske) funksjonen.¹⁶

I denne arbeidsdelingen, hvor den enkle sceniske handlingen først blir interessant (og »spillbar«) som *en stemme* (en fysisk installasjon) innenfor den overordnede komposisjonen, åpnes en *ny forståelse av det polyfone som musikkdramaturgisk term*: Først som statisk, stilisert og gjentakende, skapes det altså her scenisk *rom* for en virksom polyfon spenning mellom musikken i teateret og teateret i musikken; mellom en – inn til benet – forenklet og minimalistisk scenisk demonstrasjon på den ene siden og en kompleks og tidvis dramatisk musikalsk sats på den andre. Med dette er vi ved et avgjørende punkt, et punkt som rører ved selve (den institusjonaliserte) oppfatningen av musikkteater generelt, og av Hanns Eislers musikk spesielt: Fordi det polyfone nettopp ikke her ligger immanent den musikalske satsen – forstått i den tradisjonelle betydningen av harmonisk, melodisk og rytmiske parameter – men nettopp i større grad virkeliggjør seg *relasjonelt* i spenningen mot de sceniske figurene, ser jeg meg på sporet av en *annen form for polyfoni*; en polyfoni som har sin forutsetning i en musikkdramaturgisk arbeidsfordeling, og som derfor forskyver begrepet om det polyfone mot grensene av et paradoks: I Nr.5 »*Rispramdragernes sang*«, som i flere andre av *Die Maßnahmen* satter, er det nettopp avgjørende den ikke-polyfone satsen, i det unisont to-stemte, i parallellførte melodiske koplinger, at denne formen for polyfonisk sats først virkningsfullt *kan* realiseres som musikkdramaturgisk spenningsfelt.¹⁷

Også i autorenes forsøk på gestisk å hente inn/fiksere Kuliens fremmedgjorte situasjon og selvforståelse, blir fraværet av polyfoni en bevisst musikalsk nødvendighet. Kuliens tilbakevendende refreng – »*Trekk raskere [...] forstyrre ei din sidemann!*« – blir som et mantra for fraværet av sosial bevissthet – holdt i tostemte parallellbevegelser som (tross sin stadige og virkningsfulle synkopering) aldri intervenserer, forstyrrer eller går i kontrapunktisk dialog med hverandre, noe som også lar seg »avlese« rent grafisk fra eksemplet nedenfor.¹⁸

Politisk handling som tverrstilling av et musikkdramaturgisk forløp

Når hele denne første testsituasjonen i *Die Maßnahme* initieres som ett overordnet musikkdramaturgisk forløp, åpner en slik arbeidsdeling rom for en spenningsflate mellom scene og musikk, mellom scenisk og musisk handling, som gir strukturen til scenen som helhet: Den unge kameratens verbale og fysiske inngrep virkeliggjør seg her nettopp som inngrep *i-* eller obstruksjon *av* et musikalsk *forløp*. Selve intervensjonen som politisk handling – agitatorens obstruksjon av en stadig gående undertrykkelsesfigur – blir da til en konflikt mellom den musikalske satsens (korets, orkesterets, kuliens og oppsynsmannens) framdrift, og den unge kameratens (sceniske) inngrep.¹⁹ Diskusjonen mellom den unge kameraten og oppsynsmannen finner på denne måten sin dramatiske spenning kontekstuel – dvs. i det spenningsfeltet som oppstår i avbrytelsen av den gående musikalske satsen. Når den unge kameraten griper inn »utenfra« (heterogent), holder han dermed ikke bare musikken (i betydningen den musikalske satsen) men samtidig også hele *det musikalske apparatet* (kor, orkester, dirigent, tenor) på vent, ikke bare på fabelens fiksjonsnivå, men også faktisk, i det aktuelle scenerommet. Det er – slik jeg ser det - nettopp denne *aktive ventingen*, denne obstruksjonen som gir de kompositoriske *forutsetningene* for Brechts enkle skisseaktige dialog, plasseringsmessig så vel som stilistisk. Slik begrunnes også den stive – nesten (for) omstendelige i disputten mellom oppsynsmannen og den unge kameraten. Bruk av tid blir til forbruk av tid. Venting blir en aktiv (politisk) handling (mellom vers III og vers IV):

Den unge kameraten: Ser ikke du at bakken er for glatt?

Oppsynsmannen: Hva er bakken?

Den unge kameraten: For glatt!

Oppsynsmannen: Vil du påstå at bakken er for glatt til at man kan trekke en pram fullastet med ris?²⁰

Forstått på denne måten, blir også kjernen i testsituasjonen synlig gjennom partiturets utvikling – også om det betraktes rent grafisk i betydningen tekstbilde: Fra agitatorisk innledningsvis å stoppe/obstruere maktfigurens stadige bevegelse (*»Følg etter dem og bedriv opplysning blant dem!«*) kaster den unge kameraten seg etter hvert selv inn i den fysisk-musikalske handlingen, og blir med det (fra og med Vers/Refreng V) mer og mer til del av den musikalske satsens indre (quasi)bevegelse. I tapet av distanse (*»Her, så tar jeg en stein og legger den i slammet. Og nå, stig!«* – Før vers V) trekkes den unge kameraten selv inn i den umulige handlingen ved at hans fysiske stiliserte handling mer og mer blir *musikalisert* – eller integrert som drivende del av musikkens (og dermed undertrykkelsesfigurens) videre bevegelse: Heller enn som obstruerende/avbrytende gis den fysiske gesten nå funksjon av en spenningsfylt en takts formate, ved at den identisk plasseres i (den kadensielle) overgangen mellom vers og refrang (V og VI²¹)

Der oppsynsmannens pisk – som en slags dirigentsubstitutt – fram til nå²² - har drevet kuliene videre, erstattes fra dette punktet piskeslaget med den unge kameratens fysiske »hjelpehand-

linger«. En figur gjøres tydelig: den fysiske makten blir overflødiggjort av medlidenheten som politisk forholdningsmåte. Skjematisk: Pisk = Hjelp = Fortsatt undertrykkelse.

Dramatikk gjennom *obstruksjon* av dramatikk: utøvernes smertefulle arbeid med partituret

»Ikke noe <vakkert foredrag> [...] unngå innlevelse i musikken«²³

For å unngå *subjektiv dramatisering*, og heller fikserer en *objektiv dramatikk*, lar så Brecht/Eisler »smerten ved arbeidet« realiseres som *musikalsk handling*, ved at så vel tenor som bassstemmene legges i et gjennomgående ekstremt høyt stemmeleie. Koblet mot et krav om kraft (vedvarende fortissimo), og tatt i betraktning at det her bevisst skrives for amatørkor, gjøres selve *arbeidet* med dette til del av korsatsens musikalske *uttrykk*, samtidig som subjektiv identifikasjon (innlevelse) erstattes av et – for den enkelte korist – reelt musikalsk anstrengende arbeid og medførende (kroppslig) utmattelse. Autorenes programmatisk og – for interpreten gåtefulle -fordring om »fravær av uttrykk« (*»Ohne Ausdrück«*) innløses dermed dialektisk av et tilnærmet ekstremt dramatisk uttrykk i det et omfangsrikt kor – med stor kraft – må slite seg igjennom Eislers krevende sats. En slik scenisk/musikalsk strategi, vil med nødvendighet også innebære at koristenes musikalske anstrengelse gir seg utslag i et *kroppslig visuelt uttrykk*, slik at ikke bare korets klanglige uttrykk, men også korets og kuliernes *mimikk* (anstrengelse, smerte, arbeid) blir til et scenisk visuelt motiv for en (eventuell) tilskuer.²⁴ Som eksempel tjerner kuliernes (sceneaktørens og korets) avsluttende koda, som samtidig – og dermed utviklingsmessig - blir til kulimineringspunkt for den unge kameratens nytteløse anstrengelse. Musikkdramaturgisk monteres her kraft mot avmakt og desperasjon mot resignasjon i et dialogisk spenningsforhold mellom scene og musikk. *»Trennung der Elemente«* blir slik (igjen) til kontrapunktisk figur: En enkel scenisk gest, som gjennom stadige gjentakelser allerede er uttømt og blottet for dramatikk, og med det også demonstrativt »åpnet opp«²⁵ som parabelfigur, møtes av et desperat og kraftfullt musikalsk klimaks.²⁶ Gjennom å kombinere åpningsversets (I) grunngestus, denne gang med det hurtigere og mer dramatiske andrerrefreng (II), forenes fraværet av utvikling med et dramatisk klimaks: Den unge kameraten – nå inkorporert i kuliernes evigvarende sirkelbevegelse av vers og refreng – blir selv til katalysator for en undertrykkelsens status quo. Det ekspressive og dramatiske kuliminasjonspunktet mellom satsenes to motbevegelser blir dermed til et uttrykk for fravær av perspektiv og utvikling, og dermed for kuliernes fortsatt lidelse og fremmedgjøring.²⁷

The image shows two pages of a musical score. The left page is numbered 165 and the right page is numbered 170. Both pages feature vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The notation is dense and complex, reflecting the 'obstruksjon' mentioned in the text. The lyrics on page 165 include 'schweren?' and 'Zur - Zeit - vom - Zeit -'. The lyrics on page 170 include 'schweren?' and 'Zur - Zeit - vom - Zeit -'. The piano accompaniment consists of complex chordal textures and rhythmic patterns.

(fra VI Koda, sangens slutt)

Teoretiske implikasjoner; To kritiske perspektiv på lærestykketeorien: 1) Krabiell – og proklamasjonen

Implikasjonen av denne analysen åpner for en tosidig kritikk av en etablert forskningstradisjon rundt Brechts »Lærestykker«. Fra - i tradisjonen fra Reiner Steinweg avgjørende å *underspille* (eller å overse) verkets musikkdramaturgiske parameter, har det innenfor den nyere lærestykke-teorien utviklet seg en tendens til å *proklamere* viktigheten av det musikalske uten tilstrekkelig å vise/demonstrere denne viktigheten gjennom musikkdramaturgisk analyse og konkret eksemplifisering.

Tross sin historisk-empiriske grundighet, sin systematikk og sin detaljerte diskusjon omkring lærestykkenes tilblivelse og forutsetninger, er det nettopp det proklamatoriske som blir til et metodisk problem ved den tyske Brecht-forskeren Klaus-Dieter Krabiells viktige og omfangsrige bidrag til lærestykke-teorien fra 1993.²⁸ Fordi ambisjonen til forfatteren nettopp her er å overkomme en blindsoner ved eksisterende lærestykke-teori i det den tar mål av seg å vise lærestykkene som en grunnleggende sett scenemusikalsk *genre*, blir det desto mer problemfylt når heller ikke denne analysen evner å bringe i spill *Die Maßnahmes* særegne musikkdramaturgiske utforming og potensial. Krabiells behandling av III. »Der Stein« viser en slik mangel som et grunnproblem ved den dramaturgiske metoden. Krabiell skriver her:

»Steinen [...] bringer denne (kuliene) riktig nok et øyeblikks avlastning; men hans (Den unge kameratens) medfølende gjerning åpner likevel ikke noe perspektiv. Og i tillegg: Den kan som problemløsning umiddelbart ledes ut i det absurde: »OPPSYNSMANNEN: Skal jeg plassere en stein under hver enkelt herfra og helt inn i byen Mukden? (Ebd.) Stilt overfor dette spørsmålet står den som ville hjelpe selv hjelpeløs igjen. [...] »Jeg vet ikke hva du skal, men jeg vet hva disse skal« – som må fortone seg suspekt for kuliene »Det er en narr, slike ler man av.«²⁹

Krabiells analyse er adekvat i det den som overordnet viser selve hjelpehandlingens umulighet. Men som en ren tekstanalyse springer den derimot over et helt avgjørende dramaturgisk motiv, som først musikkdramaturgisk får (og oppføringsmessig *kan* få) sin sceniske vektning. Mellom Krabiells to siste dialog-sitater, finner følgende sted:

Den unge kameraten: Jeg vet ikke hva du skal, men jeg vet hva disse skal (til kuliene).
Tro ikke, at det som ikke har gått på to tusen år aldri vil gå. I Tientsin har jeg sett

pramdragere med skosåler av tre slik at de ikke kunne gli. Det har de oppnådd gjennom å stille felles krav. Krev altså i fellesskap slike sko.

Kulienne: Egentlig kan vi ikke trekke denne prammen videre uten slike sko.

Oppsynsmannen: Men risen må være inne i byen i kveld. (Han slår, de trekker.)³⁰
(Mellom vers III og IV)

Hvorvidt denne vesle passasjen bare – som hos Krabiel - bekrefter/forsterker demonstrativt den unge kameratens »feil«(dramaturgisk kontinuitet), eller nettopp omvendt som forspilt mulighet oppviser virkningen av en – fra agitatorenes ståsted – vellykket eller »riktig« politisk

holdning (dramaturgisk brudd/kontrafaktisitet), svares det langt på vei på i den påfølgende musikalske satsen: Langs flere dramaturgiske parameter realiseres her (Vers IV) et pregnant musikalsk omslag, et *intermeso*, hvor kulienes – til nå – repetitive mantra brytes av en refleksiv motbevegelse. Med et resitativisk skifte fra (h-moll til C-dur), et orkester som trekkes dynamisk tilbake samt et markant skifte i tempo, forstørrer autorene på denne måten et motiv som bare som *mulighet* ligger latent i (sang)teksten, og gjør det effektivt til en scenisk- musikalsk hovedsak.

The image shows a musical score for a scene titled "Der erste Hüti". It includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and features a melodic motif of eighth notes. The piano accompaniment is in G major and features a rhythmic motif of eighth notes. The score is marked "U. E. 2744".

U. E. 2744

(Fra Vers IV)

Som et kontrapunkt mellom oppsynsmannens brutale (piskeslag), og den tverrstilte harmoniske satsen, blir motstand og refleksjon (sosial bevissthet) satt ut motivisk. Det dramaturgiske resultatet blir nyansering av selve testsituasjonen, av den unge kameratens handling, og – derigjennom – også en skjerping av et kontrafaktisk tenkt utfall: »Følg etter dem og bedriv opplysning blant dem«, lød agitatorenes innledende »oppdrag«. Gjennom det musikkdra-

maturgiske omslaget stilles spørsmålet: Ville den unge kameratens (politiske) oppdrag med dette egentlig vært oppfylt? Som demonstrativt forløp gis svaret igjen musikkdramaturgisk: Etter den unge kameratens fysiske inn gripen (hjelpehandling) skjer i V og VI vers/refreng en gradvis reversering av den musikalske satsens utvikling, og vi finner oss tilbake til satsens (og dermed situasjonens) åpning.³¹

2) Steinweg-tradisjonens tap av »Trennung der Elemente« som estetisk arbeidsdeling mellom virtuositet og folkelighet.

Gitt denne analysen åpnes det et kritisk perspektiv, ikke bare på den tradisjonen innenfor lærestykke-teorien som underspiller (eller proklamerer) det musikalske, men også overfor en lese måte som i for stor grad tar *Die Maßnahme*s enkle sceniske utforming til inntekt for et argumentet om det ikke-profesjonelle og folkelige ved materialet. På ny kan prinsippet om »Trennung die Elemente« bringes i spill, men denne gang på et annet institusjonelt nivå: Hvor enkelheten i en spillscene som »Der Stein« med rette kan ses som en invitasjon for den ikke-profesjonelle sceneaktøren, er det nettopp det komplimenterende møtet med det teknisk krevende orkester- og solistarrangementet (tenor) som står som garantist for et artistisk estetisk uttrykk. En slik potensiell arbeidsdeling kan på denne måten føres som argument for en profesjonalisering av *Die Maßnahme* avleiret i selve materialet: Arbeidsdeling - ikke bare mellom scene og musikk - men også mellom det virtuost-profesjonaliserte og det folkelig-amatørorienterte, er det som skal muliggjøre lærestykket så vel for »de spillende« som for tilskuere, så vel som »åpen spillmodell« som dramaturgisk gjennomkomponert verk. At Brecht tidlig innser utfordringene med en slik estetisk dobbelthet, framgår av et innlegg – mest sannsynlig – fra vinteren 1928/29, altså kort etter suksessen med »*Dreigroschenoper*«. Om sine planer for et framtidig »lærestykke«, sier han:

Med mitt siste verk tror jeg at jeg har gjort nok i retning av sangen (»Songs«) for nå å kunne vie meg til den oppgaven som jeg framfor alt har satt meg. Den består i å fremskaffe en form for lærestykker hvor scenen blir arena for filosofering og reformering. Imidlertid ser jeg på dette som en ytterst krevende oppgave, fordi dramaet – gjennom dette – nettopp ikke må tape noe hva gjelder indre liv og tydelighet. (BFA 21, s. 342f)

Postludium

En gjennomgripende mangel ved diskusjonen omkring *Die Maßnahme*, og kanskje en av de viktigste grunnene for de mange fordømmene om verket som stalinistisk, er nettopp et manglende blikk på dette lærestykket som et *gjennomkomponert musikkteater*. Med sin særegne dialogiske struktur, med dramaturgi forstått som en samtale – en diskusjon – mellom kor, skuespillere og orkester, er det ikke minst det *musikkdramaturgiske* som motsetter seg det naturalistisk/realistiske, og dermed også en stalinistisk interpretasjon.

Slik begynner *Die Maßnahme* verken med ord eller dramatisk handling, men med orkesterets mollstemte forspill. Ingen heroisk fanfare - ingen svulstig hyllest, men en nøkternt

komponert sørgemusikk setter lærestykkets grunntone. Allerede i de innledende taktene blir referansen tydelig: Eisler lar orkesteret gå i nærdialog med et av tysk musikkhistories viktigste dokument - J.S.Bach's monumentale Matthäuspasjon(1721), et storstilt verk om Jesu lidelse og korsfestelse. Slik initierer Eisler/Brecht ikke bare en preromantisk musikkdramatisk form, i det de revitaliserer den i en ny politisk og estetisk kontekst. Ved i tillegg direkte å bringe i spill Bachs framstilling av Jesus vei til Golgata³², gis også *Die Maßnahme* en umiddelbar ansats av sorg - av lidelse og dermed av tragedie. Gerd Rinäcker³³ - som selv kjente Hanns Eisler personlig - noterer en plass at orkesteret her sørger (trauern)³⁴: Musikken vet m.a.o. allerede om det tragiske utfallet, foregriper sin holdning, og gir oss dermed en fortolkningsramme for den historien som sekunder senere skal bli scenisk presentert for oss. Bachs oratorier med sitt episke uttrykk, med sin effektive fortellertechnik, og sine vekslinger mellom koristiske, resitativiske og solistiske passasjer, appellerte like mye til Schönberg-eleven Eisler som til Luther-kjenneren og antiromantikeren Bert Brecht. Slik inntar *Die Maßnahme* form nettopp av et slags politisk oratorium; et verk hvor selve den barokke formlæren, med sine klare religiøse og moralfilosofiske konnotasjoner, selv (bevisst) griper inn og gir retoriske inn- og nøkler til verkets innholdsside: stikkord blir offer, lidelse og død i en »drepende verden« (Brecht) hvor volden, lidelsen og døden allerede *er* tingenes tilstand, og hvor det å forandre uten å ofre ikke er tenkbart. »Hvilken medisin smaker for vondt for den som likevel skal dø?« spør koret, og følger opp i fortissimo: »Hvem er du?«

Noter

- 1—Av de få unntakene – som naturlig nok finnes – vil jeg trekke fram Gerd Rinäckers viktige artikkel: »MUSIK ALS AGENS – Beschreibungen und Thesen zur Musik des Lehrstückes »Die Maßnahme« von Hanns Eisler« trykket i antologien *Maßnahmen zur Maßnahme*, Theater der Zeit Verlag (Recherchen), Berlin 1998. Men som en skjematisk – og partielt kronologisk presentasjon av den enkelte orkestrale/koristiske satsene, skjer her analytisk en omvendt dreining, i det den rent musikalske analysen avgjørende vinner over det musikkdramaturgiske. For å komme resepsjonens underspilling i møte, er det nettopp »Eislers musikk« som her er Rinäckers hovedanliggende, ikke en makrodramaturgisk eller mikro-dramaturgisk behandling av forholdet scene – musikk.
- 2—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.89 (»wegen formaler Minderwertigkeit des Textes«)
- 3—Der Lindergfhnflug (av B. Brecht/P. Hindemith/K. Weill) presentert under Deutsche Kammermusik Baden-Baden, 1929 sammen med et oratorisk verk med tittelen »Lehrstück« (senere tittel: »Das Badner Lehrstück vom Einverständnis« av B. Brecht/P. Hindemith.
- 4—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.27
- 5—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.29
- 6—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.33
- 7—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.35
- 8—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.37

- 9—En toneangivende tradisjon knyttet nært opp mot forskningen til den tyske lærestykke-teoretikeren og Brecht-eksperten Reiner Steinweg.
- 10—B.Brecht, Anmerkungen zur Oper, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, i Schriften zum Theater, s.117-18
- 11—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.27
- 12—Orkesterpartitur, Universal, Leihmaterial, Wien s. 36 -52
- 13—Som autrent teatral figur (Vers I), griper derimot trombonestemmen umiddelbart tak i- og forsterker scenens demonstrative karakter. Slik, ved (refleksivt) å trekke fokus mot orkesterets og dermed musikkens virkning, unngås også musikken en *naturalistisk representasjon* av »kuliene«, samtidig som en lett gjenkjennelig fysisk-musikalsk gest introduseres som strukturerende motiv.
- 14—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.29
- 15—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.31
- 16—B.Brecht, Arbeitsjournal. In J.Lucchesi/R. K.Shull »Musik bei Brecht«, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1988, s.182
- 17—Når Eislers musikk skal evalueres på premisene av en dominerende tradisjon av musikk kritikere/forskere, er det ikke minst dette nivået av kompositorisk kompleksitet det lett gjøres (og har blitt gjort) vold mot.
- 18—Kunstpraktisk (og dette får stå som en tese) vil et slikt tap fort kunne ha som (omvendt) resultat en scenemusikalsk arbeidsdeling hvor scene og musikk tenderer mot å arbeide hver for seg – men på samme måte. Man kunne igjen spørre kontrafaktisk: Hvordan skulle Kuliens selvforståelse – fremmedgjøring som fravær av sosial bevissthet – hentes inn av en sats som kom Adornos musikalske materialbegrep, komponistens monadologiske selvforståelse og det »absolutte« kontrapunktet, pliktskyldig i møte? Tenkt kontrafaktisk – på de »absolutte« premisene av Adorno og Wienerkolens kontrapunktiske satsideal – ville en slik gestisk fiksering innenfor rammene av en musikkdramaturgisk polyfoni i beste fall være vanskeliggjort. Slik mener jeg i det minste å kunne problematisere en kritikk av Eisler som komponist, hvor det nettopp er i »tapet av det polyfone«, i et tiltakende »fravær av kontrapunkt« at kritikken ofte knyttes an. Spørsmålet blir da igjen om det ikke heller er i selve den kritiske blikkvinkelen – og da særlig den som avledes fra Adornos polemiske ansatser - at dette kontrapunktiske fraværet gjør seg virksomt. M.a.o: I en (metodisk) tilnærming hvor nettopp selve dette særegent kontrapunktiske – fra arbeidsmåte til musikkdramaturgisk realisering – lukes analytisk bort under den »absolutte musikkens« blikk.
- 19—[Eks. takt 38] V Der Stein, Orkesterpartitur *Die Maßnahme*, Universal, Leihmaterial, Wien.
- 20—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.31
- 21—Se takt: 125 og 156. V Der Stein, Orkesterpartitur *Die Maßnahme*, Universal, Leihmaterial, Wien.
- 22—(t.o.m. takt108) V Der Stein, Orkesterpartitur *Die Maßnahme*, Universal, Leihmaterial, Wien.
- 23—Eisler, Hanns: Einige Ratschläge zur Einstudierung der Massnahme. In : Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig : Philipp Reclam jun. Leipzig, 1973, s. 85.
- 24—Igjen skulle det være klart hvordan også dette nivået av analysen taler for en både-og dimensjon i divergensen om lærestykkenes oppføringsverdi. Der hvor scenisk-musikalske strategier – som dette – ved første øyekast kan peke i retning av en – i tradisjonen fra Reiner Steinweg - påstand

om teater utelukkende for »de spillende«, ligger det på dette visuelle nivået igjen en åpning mot tilskuer eller publikum.

- 25— Jamfør forflytning av fokus/konsentrasjon fra i et forløp, til over et forløp. Slik forsøker autorene å frigjøre handlingen på scenen fra sin direkte betydning, slik at parabelens allegoriske potensial kan komme til sin rett. Gjennom sin eksplisitte – nærmest proklamatorisk overdrevne - foregriping av det dramatiske hendelsesforløpet, flytter Brecht/Eisler konsentrasjonen fra »hendelsen« eller den dramatiske utgangen (Hva skjer?), til selve forløpet. (Hvordan skjer/skjedde det?). Over fire motiver, i retorisk vekslning mellom episk og dramatisk form, flyttes altså demonstrativt fokus fra »i« til »over« et forløp: 1) »*Verfalle aber nicht dem Mitleid!*« 2) »[...]und [er] gin eilig hin und verfiel sofort dem Mitleid.« 3) »*Wir zeigen es*«, og 4) selve demonstrasjonen, eller den dramatiske sekvensen. (Dette kan tjene som et eksempel på *Die Maßnahmes* postdramatisk dimensjon som det vil føre for langt å forfølge i denne sammenhengen)
- 26—Gjennom et kløktig musikalsk sitat fra arien »Vesti la Giubba« fra den romantiske komponisten Ruggero Leoncavallos (1857-1919) opera *Pagliacci* (1892), omfunksjoneres her retorisk den klassiske opera-institusjonens lidelsesfulle »klisje« med amatørkoristenes – og derigjennom de undertryktes (kulienes) trivielle slit.
- 27—Gjennom en slik scenisk-musikalske strategi, fikseres igjen et gestisk nivå ved *Die Massnahme*: På den ene siden fører utøvernes fysiske »kamp« med materialet til (tendensiell) objektivering av det dramatiske uttrykket i det et subjektivt og/eller privatisert foredrag blir umuliggjort. På den andre siden synliggjøres på denne måten – som del av uttrykket – sangerens *forholdning* til materialet. M.a.o.: ikke – i wagnerske termer – en inderliggjørende sammensmelting av sanger og material (enhet) – men derimot en utspalting eller spenning mellom utøver og material; et arbeid *med* materialet. Det er interessant hvordan Eisler - i en samtale med Hans Bunge - ikke bare indirekte knytter en slik scene-musikalsk strategi til Brechts teori om »det gestiske«, men også på ny setter dette i sammenheng med Bachs oratorium. I 1958 – knappe tredve år etter *Die Massnahme*, uttaler han: »Über den Begriff des Gestischen in der Musik kann ich Ihnen in einem solchen Gespräch nicht genügend aussagen. Das müsste praktisch vorgezeigt werden. Zum Beispiel: Ich spielte Brecht immer wieder vor – auf seinen Wunsch – das Rezitativ aus der >Johannes-Passion< des Evangelisten [Eisler singt:] »Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron, da war ein Garten, darin ging Jesus und seine Jünger«. Hier wird also die Bibel so erzählt. Übrigens, der Tenor ist so hoch gesetzt – [Eisler imitiert] (...) Ausdruck ist unmöglich; also Schwulst, Gefühlsüberschwang. Es wird referiert. Das heisst, es wird auch das Zeigen des Vorlesers mitgemacht. (Hanns Eisler, Fragen Sie mehr über Brecht. Gespräche mit Hans Bunge. Luchterhand 1986. s.67-68. (m.u))
- 28—Klaus-Dieter Krabiel, Brechts Lehrstücke, Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps, Melzer Verlag, 1993.
- 29— In Krabiel s.172
- 30—Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, zwei Fassungen, Suhrkamp s.33
- 31—Ved å kombinere – trangføre – vers I med refreng II tiltrener en gradvis retorisk »nullstilling« av de musikalske parametrene, samtidig som den unge kameratens handling altså selv inkorporeres i det opprinnelige musikalske forløpet.
- 32—Eisler/Brecht: *Die Massnahme*, T- 1-6



J.S. Bach Matthäus-Passion, T. 1-2



33—Musikkdramaturg og professor ved Humbolt Universitetet i Berlin.

34—Se Gerd Rinäckers artikkel i antologien »Massnahmen zur Massnahme«, TdZ, Verlag (Recherchen) 1998



[fra oppførelsen av *Die Maßnahme* i Bergen. Festspillene i Bergen 2007. Regi: Tore Vagn Lid. (Nr III. »Der Stein«)]

Tore Vagn Lid (1973, Norge). Regissør/Autor og kunstnerisk leder av Transiteatret-Bergen. Doktorand ved Institut für angewandte Theaterwissenschaft, Justus-Liebig Universität, Giessen. Stod for den nordiske uroppførelsen av Brecht/Eislers *Die Massnahme* under Festspillene i Bergen 2007, og ble med denne produksjonen tatt ut til programmet »Junge Regisseure« under sommerens Festspill i Salzburg, Østerrike.

Grænseland uden grænser

Et blik på Erling Jepsens dramatik

Af Bent Holm

Erling Jepsens roman *Kunsten at græde i kor* (2002) gav forfatteren et betydeligt folkeligt genembrud. Stemmen i bogen tilhører barnet, en vis Allan Jensen, som har visse lighedstræk – og ikke blot i form af navnet – med sin forfatter. I fortsættelsen *Med venlig deltagelse* (2006) er Allan blevet en kendt forfatter. Året efter dramatiserede Jepsen den som en blanding af folkekomedie og absurd-psykologisk gyser.

Den store bevågenhed knytter sig tydeligvis til romanerne. Ikke desto mindre er forfatter-skabet, ud over romanerne, både langvarigt, omfattende og mangfoldigt. Jepsen er ikke bare en sønderjysk socialrealist. Det handler ikke mindst om dramatik i en række genrer. Men som Jess Ørnbo har formuleret det: »Man skriver ikke ustraffet dramatik i Danmark«.¹

Det følgende er forsøgsvis læsninger af dramatikken ud fra en specifik optik. Et bestemt spor udsepareres i et udvalg af skuespiltekster og forfølges perspektiverende på tværs af genrer. Et spor, som i høj grad handler om konstruktion af virkeligheder.

Fædre, mødre, Sønderjylland

Erling Jepsen, f. 1956 i Gram i Sønderjylland, debuterede 1977 med radiospillet *Kiks med kniv og gaffel*. Siden har han været *full time* dramatiker/forfatter. Efter radiodebuten fulgte fra 1981 en række tv-spil, indledt med *Polledreng kommer hjem*. Fra 1985 – med stykkerne *Strengt fortroligt* og *Havens elsker* – blev han tillige en produktiv scenedramatiker og har siden *Ingen grund til overdramatisering* (1999) desuden været aktiv som romanforfatter. I både romaner og skuespil optræder alter egoet Allan Jensen.

I den samlede masse af Jepsens dramatiske produktion skiller en række tekster sig ud i kraft af deres særlige prægning af en specifik matrix: formelen far, mor og børn. Matrix kan regnes fra *Når bare det kommer fra hjertet* (1995), radiospillene *Rejsen til Sankt Hans* og *På Sankt Hans* (sendt 1996 og 1998), og *Muhammad Ali svigter aldrig* (1997) og videre op gennem det følgende årti. Det er stykker med afsæt i et indeklemt og afsondret Sønderjylland. Med brændpunkt i forvaklede relationer mellem køn og generationer. En vagtsom mentalitet, der oplever omverdenen som en potentielt truende fremmedhed. En latent paranoia for en sikkerheds skyld. Paraderne er permanent parat.

Den fabel, tekst-komplekset udskiller, handler om et smertefuldt mix af forelskelse og forbitrelse i bindingerne mellem ophav og afkom, drevet af endeløs ømhedsstørst og grænseløs svigt-følelse, tilsat diverse emotionelle afpresninger, svingende mellem trusler og ynke. Et genkommende træk er faderens anstalter til at tage livet af sig med jagtgeværet. Hele det følelsesmæssige øko-system holdes i gang ved forskydninger og skift i karakterernes alliancer og fremtidsprojekter. Sulten efter kærlighed og anerkendelse æder den enkelte karakter op, eller gør ham/hende destruktiv i forhold til de nærmeste. Skriget om nærhed indebærer

potentielt overgreb. I høj grad i form af psykologiske kvælergreb. Men på det helt traumatiserende plan i form af fysisk, og det vil sige seksuelt, betændte relationer, nærmere betegnet incest. Faderfigurens intime overgreb mod datteren, Allans søster, med hendes derpå følgende angstpsykotiske lidelse er det uden sammenligning mest traumatiserende smertepunkt i denne gruppe af spil. De ømme følelser mellem mor og søn, trygheden og nærheden, er et værn mod den truende eller hæmmende instans, som repræsenteres af faderen. Sønnens opgør med faderen er alt i alt et drivende projekt. Det trækker mytisk energi fra Ødipus-skikkelsen i dramatik og psykologi. Men moderens omsorg for afkommet er nogenlunde lige så mineret som faderens hunger.

Den fatale sofa i romanen og filmen *Kunsten at græde i kor* og i romanen og dramaet *Med venlig deltagelse* (2008) er stedet for opfyldelsen af den faderens neurotiske tryghedsbehov. Samme sofa stod der imidlertid allerede i forstadiet og forstudiet *Muhammad Ali svigter aldrig* ti år tidligere. Her er det mor og Allan, der drømmer om en tilværelse uden faderens grådlabile forstyrrelser. Hen mod slutningen opstår situationen, hvor de to på sofaen finder sammen i øm nærhed, og »han putter sig ind til hende« (74) i en samlet front mod faderen. Der lægges herefter op til, at Allan i pubertær kulde forårsager faderens død.² Men sønnen ender med at likvidere sig selv. Tilsvarende i Sankt Hans radiospillene. Her er moderen nærmest ved at kvæle den arme psykotiske søn i tvangsfodring med sin hjemmegjorte medisterpølse.

I *Med venlig deltagelse* drejes konstruktionen da også 180 grader i forhold til *Kunsten at græde i kor*. Nu er det ikke faderen, der er det ene monstrøse omdrejningspunkt. Nu handler det for alvor om moderen. I den mordgåde, forfatteren sætter sig for at løse – hvem slog *egentlig* min far ihjel? – peger pilen kraftigt på hans mor, mens faderen skifter rolle fra bøddel til offer. I sidste instans er den, der måske kandiderer allerstærkest til morder-rollen imidlertid... forfatteren selv. Dermed er historien ført tilbage til et strømførende udgangspunkt: Sofokles' *Ødipus*, hvor hovedkarakteren efterforsker, hvem der er gerningsmand til fadmordet, og til slut må se i øjnene, at det er han selv.

Matrix-teksterne peger således i flere forskellige retninger. Selve dette, at fokus ikke ligger fast, at man ikke bare kan identificere far som ondskab og mor som ømhed, at optikken er skrøbelig og ustabil, viser hen mod nogle felter i konstruktionen af Jepsen-værket, som peger ud over den tilsyneladende realisme: de flydende, undertiden drømmeagtige tilstande.

Fokus flimrer

Den skyldige, »morderen«, kan i matrix-teksterne være faderen; det kan være moderen; og det kan være sønnen. Fokus flimrer, selv inden for den samme motiv-kreds eller for den sags skyld samme tekst. En klar tematisk tilgang kolliderer. Udvides perspektivet, og inddrages flere stykker, tegner der sig et billede med mere omfattende implikationer end blot dette, at det kan være en svært at orientere sig i familielabyrinten.

Rent dramaturgisk er Jepsens dramatik ofte overordnet bygget op med anslag, konfliktoptrapning m.v. frem til en forløsning af den ophobede spænding. Zoomer man ind på karaktererne, opløses overblikket imidlertid i diffusitet og famlende usikkerhed.

Diffusiteten kan gestaltes i dialogen som udtryksregister. Samtalen tjener til mere at undgå end at indgå kontakt, mere at afværge end at opnå nærhed. Talen dækker over angsten for kontroltab, maskerer rædslen for afsløring af magtesløshed eller diskutabile motiver. Modsigelser og modsætninger i form af svigtende sammenhæng mellem spil og kompetence eller selvfølgelige attituder til gru og afmagt gør dialogen åben. Selviscenesættelsen, rollespillet, er en i sig selv tematisk drivende dynamik.

Tilsvarende kan karaktertegnning og interrelationer falde fra hinanden ved nærmere eftersyn. I *Med dame på og hele lortet* (1990) er tre karakterer i spil. En kvinde, der lever i kælderniveau i en baggård; en voldelig, psykopatisk mand; og en veg fyr med en vag fortid. De to første bærer de energiske navne Liv og Ulf, over for det mere nølende Bjarne. De karambolerer i uforudsigelige mønstre og kombinationer, der hver gang er lige overbevisende, bortset altså fra, at de dementerer, hvad der var dagsordenen for to sekunder siden. De drivende kræfter ligger i subjektive indskydelser, spontane længsler og planer, frem for i objektive kriterier for sandt og falsk, rigtigt eller forkert. Midt i stykket hedder der f.eks.: »*Liv*: Jeg vil ikke ha du er her, når han kommer, men jeg tør heller ikke være her alene [...] Måske ville det bedste være at vi stak af herfra – nu. *Bjarne*: Ku du tænke dig det? *Liv*: Ja! Og nej [...]« (44). I den følgende scene er hun så sammen med Ulf. Scenen slutter sådan her:

Du må ikke gå fra mig, vel? Du må slå mig, hvis du vil, men du må ikke gå fra mig. Vel? Det må du ikke, Ulf. (*Han fikserer hende, gør ikke mine til at ville slå. Så smider hun bukserne og virker ret udfordrende*) *Liv*: Jeg tror jeg har lyst til at være lidt alene. (*Han reagerer ikke*) *Liv*: Hørte du hva jeg sagde? (*Da han ikke svarer, gentager hun sin replik med tydelig diktion*) *Liv*: Jeg har lyst til at være lidt alene. (*Det hjælper ikke*) *Liv*: Jeg vil gerne ha du går, Ulf. (*Han går – men standser i døren og vender sig mod hende. Hun stamper i gulvet, er hysterisk*) [...] *Liv*: GÅ SÅ! GÅ SÅÅÅÅÅÅÅ! (*Han vil hverken gå – eller slå hende*). (61)

Impulserne rykker i alle retninger på en gang. Udsagn og handlinger ophæver sig selv og hinanden. Karaktererne er uden fikspunkter.

I *Manden som bad om lov til at være her på jorden* (2000) har fluktueringen overtaget hele konstruktionen. Den er nærmest kalejdoskopisk drejet omkring hovedkarakteren, forfatteren Allan Jensen, som dog blot er en navnefælle af den berømte forfatter Allan Jensen. De tre øvrige rollehavende, Allans modspillere, har hver tre skiftende rolle-identiteter i de tre billeder, og er udstyret med navne, der udgør et lukket selvrefererende system. Identiteterne opløses og fortættes i et flydende spil mellem aktører og karakterer.

Allan skriver romaner om groteske og makabre familietragedier, men kan ikke holde styr på handlingen, den »løber af med« ham (69), og han kan derfor ikke få sine værker udgivet. Nok så virkningsfuldt excellerer han imidlertid i at inficere omgivelserne med defokuserende rollespil og fiktioner. Men det er ikke kun en subjektiv overlevelsestrategi. Det er et også et vilkår af eksistentiel rækkevidde, som slår tilbage på ham selv. Da omstændighederne nemlig pludselig peger på, at han *kunne* have myrdet overboen, gamle fru Eriksen, på et meget

teoretisk niveau *kunne* han være morderen, så flyder diverse diffuse muligheder sammen i en fornemmelse af, at så er han det nok. De andre insisterer jo også på, at det velsagtens et eller andet sted er konklusionen. Mistanken vækkes ved den omstændighed, at fru Eriksen af udseende åbenbart var Allans mors udtrykte billede. Allans forældre har i årevis ikke ønsket at have kontakt med ham, og Allan føler sig tydeligvis krænket og svigtet. Tilmed havde fru Eriksen i sin senile konfusitet det med at behandle ham, som om hun var hans mor, hvad han bestemt bryder sig meget lidt om. Herefter *drømmer* Allan, at han har myrdet hende. Til politiet oplyser han, at »Jeg ville gerne være *helt* sikker, men det kan man jo ikke være. Det kan man *aldrig*.« (70) Kæresten presser i den ene retning, politiet i den anden, i princippet går Allan fri, hvis han benægter, og

jeg tror heller ikke jeg har gjort det, jeg er faktisk meget sikker på jeg ikke har, *meget*, men [...] Jeg tør ikke *sværge*. Jeg synes det *lyder* som om det er mig der har gjort det. [...] Det kan være jeg har gjort det, i søvne, eller har fortrængt det, eller at jeg har en *hemmelig identitet*, hemmelig også for os selv [...] La mig sige det på den måde: det skulle såmænd ikke undre mig om det var mig, ja, det kunne godt ligne mig. [...] Men derfra og så til... (72f)

Da alle er ved at blive desperate, prøver kriminalkommissæren at skære igennem: »Ska vi ikke *sige* det er dig? Hva Allan? *Allan*: Jo, det må vi hellere.« (78)

Moder-mordet kobler således det fluktuerende virkelighedsgreb til matrix, som blev skitseret i forrige afsnit. Den betændte forældre-relation ligger på nogle af de samme frekvenser som den porøse virkelighedsfornemmelse, oplevelsen af at eksistere i dimensioner og på præmisser, der ikke er helt legitime.

Drømmens virkelighed

Den type tilstande og vilkår, der her er skitseret, de glidende greb om virkeligheden, er selvsagt beslægtet med drømmen og dens hyper-virkelige uvirkelighed. Allans »mord« på fru Eriksen optrådte jo netop også i drømme. Det kunne strengt taget godt være virkelighed. Hvor går grænsen?

I flere stykker sker der i passager en forskydning eller eliminering af den grænse. I *Snefnugget og Øjeæblet* (1999) er hovedkarakteren Robert en i princippet pæn og normal mand, der dog i fjerde billede i en desperat brandert kobler over i en tilstand af en lille forvirret dreng i skoleklassen, der stedes for skoleinspektøren, for forældrene og for lægen, en stribe af autoriteter, der har fået ham til at føle sig klejn og magtesløs. I skolesituationen hedder det:

Der er altså osse noget mærkeligt i at jeg skal sidde her og læse sammen med dem [...] de er jo kun børn, jeg er meget større, jeg er en voksen mand. Det kan ikke være rigtigt [...] Undskyld. Men jeg er voksen nu, jeg er for længst gået ud af skolen, og

jeg bor ovre i København. Jeg har et arbejde derovre som skal passes [...] jeg har taget mine eksaminer, jeg er civilingeniør. (42)

Dette er på det nærmeste et citat fra Strindbergs *Et drømmespil* (1901)³, hvor Officeren, der i starten af stykket har siddet indespærret hos forældrene i en luft tæt af skyld og skam, pludselig sidder på skolebænken og konfronteres med Læreren, og pinligt berørt protesterer mod bebrejdelserne for ikke at have læst på lektien, på trods af at han er en stor dreng:

En stor dreng, ja, jeg er jo stor, meget større end dem her – jeg er fuldvoksen – jeg er færdig med skolen – (*ligesom vågnende*) – jeg er jo blevet doktor – Hvorfor sidder jeg så her? Er jeg ikke blevet doktor? [...] jeg begriber ikke, hvorfor jeg sidder her og lader mig skælde ud blandt skoledrenge... (64f)

Grænselandet mellem drøm, digt og løgn tematiseres i *Anna og tyngdeloven* (2003). I forhold til virkelighedsdiskursen lægger stykket sig i forlængelse af *Manden som bad om lov til at være her på jorden*. Men den udvikles yderligere over i kunstfilosofisk retning. Anna gennemfører at illudere som international kunstkurator med deraf følgende ansættelse som leder af et nyt, moderne kunstmuseum kaldet *Fregatten*. Hun vil trodse tyngdeloven, overført og konkret, men ender med at falde eller fældes på sine fantasterier. Hendes omgang med »sandheden« følger ikke de institutionaliserede spilleregler. Den dramatiske dialektik ligger dels mellem Anna og en triviel omverden, dels mellem Anna og Dramatikeren, den professionelle drømmer Allan Jensen. På det første niveau tegnes hendes omverden som et galehus af politiske platugler og kulturelle kamæleoner. På det andet niveau handler det om, at hun i henseende til mod er hestehoveder foran Dramatikeren. Anna iscenesætter sig selv i virkeligheden, i modsætning til, Allan, der lever af at udleve sine fantasier i fiktionens verden. Hun får på begge niveauer en vis heltestatus.⁴

Bogstavelig talt i centrum af teksten sidder hovedkarakteren og fodrer Dramatikeren, der udvikler spillet om hende, med researchmateriale. Der falder her en serie replikker, der verbaliserer fiktionsforskydningerne: »*Dramatiker*: Der kan være en sandhed i det, du fortæller, men sandheden er det ikke. *Anna*: Sandheden? Og det er den du vil ha? *Dramatiker*: Det er det vel. *Anna*: Du er en drømmer – ligesom mig. [...] Så må du jo skabe mig, jeg er en rolle, skriv mig et liv, hvis du kan.« Da Dramatikeren bemærker, at hun fik sin store stilling, fordi »Hun løj!« sættes han omgående på plads: »En forfatter lyver osse... «; tilmed er det for ham »lettere, og man risikerer ikke så meget.« (49ff) Der er først for alvor noget på spil, når spillet udspiller sig i virkeligheden. Det er da også, hvad Dramatikeren når frem til i slutningen:

Anna: [...] Er der noget at sige til, at jeg får sådan en underlig fornemmelse af ikke at være til... at jeg er noget du har skrevet? [...] Hva faldt du for? [...] *Dramatiker*: Din evne til at lyve... og holde fast. Det er ikke så forskelligt fra det jeg gør, at lyve og at digte, det er jo lidt det samme, men du... du digter med dit liv som indsats.

Anna: Og det gør du ikke? Er det ikke kunstens fornemste opgave: at sætte livet på spil? Altid? [...] Du kan ikke selv skille det ad! Mig og fiktionen. (97)

Anna kalder Allan en *drømmer*. Igen er det nærliggende at høre ekkoer eller næsten citater af *Et drømmespil*, helt specifikt i den tætte relation mellem den kvindelige hovedperson, »gude-datteren« Agnes, som kommer fra en anden dimension, og Digteren. Hen mod slutningen ligger der denne dialog mellem dem:

Digteren: Jeg synes jeg har oplevet dette før... *Datteren:* Jeg med. *Digteren:* Måske har jeg drømt det? *Datteren:* Eller digtet det, måske? *Digteren:* Eller digtet det. *Datteren:* Så ved du hvad digt er. *Digter:* Så ved jeg hvad drøm er. *Datteren:* Jeg synes vi har stået et andet sted og sagt disse ord før. *Digteren:* Så kan du snart regne ud hvad virkelighed er! *Datteren:* Eller drøm! *Digteren:* Eller digt! (93f) ⁵

Anna og tyngdeloven handler om at flyve, metaforisk og bogstaveligt. Anna troede som barn, hun kunne trodse tyngdeloven og sprang ud fra anden sal med to åbne benbrud til følge. »Man har vel lov at drømme lidt« (54) forklarer hun. Da hun ultimativt trængt og skandaliseret springer ud fra kunstmuseets loftetage, oplever hun en form for død/black-out, der opløser tiden.⁶ I løbet af handlingen, men især i dette black-out, flyder hun mere eller mindre sammen med en pige, der er og ikke er hende selv som barn. I stykkets anslag stavrer pigen/Anna som barn hen til scenekanten som for at flyve. Og da Anna til slut er tilbage fra black-out'en, kaster pigen sig ud... og flyver! Dermed er konstruktionen så tæt på *Et drømmespil*, at man nødvendigvis må have Strindbergs tekst med som resonans for læsningen. Hos Strindberg starter spillet med en prolog, hvor »Datteren« flyver: hun daler ned til jorden med al dens skidt og dårlighed. Og til slut stiger hun op igen til den overvirkelige dimension, hun kom fra.

Anna hører intimt sammen med Dramatikerens. De repræsenterer begge en anden dimension end den trivielle, en subjektiv og sand ikke-virkelighed med tråde ud i drøm og fiktion. En vigtig pointe er imidlertid, som antydnet, forekomsten af u håndgribeligheder også i stykker, som i højere grad umiddelbart fremstår som realisme. De flydende grænser mellem indre og ydre landskaber.

Allan alene i verden

Det er nærliggende at læse meta-niveauet i skuespillet *Med venlig deltagelse* (2008) i perspektiv af afsøgningerne af dimensionerne diffusitet og drøm. Niveauet fremgår umiddelbart af, at det er forfatterens, Allans, drama, der udspiller sig. Efter faderens fysiske død og begravelse tilskynder Allans hustru Charlotte ham til at aflægge sin mor et besøg i det sønderjyske. Det flyder uden videre sammen med at *skrive* om moderen, nu hvor faderen vel er afviklet som fikspunkt. Ifølge regibemærkningen flyder det endog sammen med at skrive om Sønderjylland:

Allan, nu kan du endelig besøge din mor. Ikke? (*han er ikke så begejstret ved tanken, som hun havde håbet*) Er der nu også noget med hende? *Allan:* Ja, lidt er der da...
Charlotte: Du har skrevet så meget om din far, du har aldrig skrevet om din mor.
Allan: Nemlig, det er måske på tide, Charlotte. (Charlotte har svært ved at beherske sig, hun havde håbet Allans forhold til Sønderjylland ville blive bedre nu). (61)

Charlotte er knapt nok tegnet som en karakter. Hendes rolle handler mest om at være en dulmende funktion for Allans flossede nerver. De egentlige dramatiske subjekter, dem, der kæmper om læsningen af familiedramaet, er Allan og moderen. For Allan er det livet om at gøre at få brikkerne lagt på plads til det billede af fortiden, han drømmer om at skabe. Det betyder en sentimentalisering af faderbilledet. For moderen handler det om at få det forgangne effektivt afviklet, så hun kan komme til at være i nuet. Begge fordrejer, fortrænger og forvrænger. Moderens fremstilling gestaltes yderligere gennem flash-backs, som på væsentlige punkter dementerer Allans forestillinger, med så meget desto større tyngde som de udspiller sig mellem hende og publikum.

Det er naturligvis bemærkelsesværdigt, at spillet indledes med, at Allan vågner op af sin søvn, reelt set til et vågent mareridt, som præcis i stykkets midte får ham til at se sit projekt klart for sig. Han kan nu omsider identificere forbrydelsen og sin egen mission:

De har slået min far ihjel [...] Jeg må vide hvis skyld det er [...] Det er ligesom når jeg skriver, Charlotte. Jeg må koncentrere mig hundrede procent om at grave mig ned til sandheden. Hvis der er sket en forbrydelse må jeg vide hvem der er den skyldige, så vedkommende kan blive straffet, straffet hårdt. [...] Så er jeg helt færdig her i Sønderjylland, én gang for alle. (97)

Charlottes spontane reaktion er et brysk brud på blidheden: »Jeg vil skide på Sønderjylland!« Hun rejser alene tilbage til København. Allan er overladt til sig selv og moderen i styrkeprøven om udlægningen. Sønderjylland er mineret område. Placering af skylden kan eliminere det..

Omgangen med virkeligheden er en skriveproces. Allan skriver sit liv. Allan kommer i mere end en forstand til at »grave sig ned« til den døde far. Han agerer i sit eget grænseland mellem fiktion og realitet, som det påvises af den søster, der vel qua psykotisk skulle have endnu mindre greb om virkeligheden: »Jeg vil til bunds i det her, vende hver en sten, finde sandheden. Ligesom når jeg skriver. *Sanne:* Jamen Allan, det her er jo ikke noget du skriver. Det er dit eget liv. *Allan:* (*tænker sig lidt om*) Mener du det?« (151)

I dette tågeland af rollespil, neurose og psykose slår paranoiaen på det mest højspændte punkt over i en decideret mareridts-situation, eksplicit hinsides enhver ydre sandsynlighed: black-outen ved faderens grav, som også er en konkret scenisk black-out, der ender ud i, at Allan er kommet i besiddelse af materialisationen af faderrollen, hans mælkemandskasket.⁷ De tre bizarre gamlinge omkring Allan – Budde, Detlefsen og Madsen, på en gang tilskuere, kor og aktører – antager her nærmest mytisk karakter, uheldssvangert forsamlede omkring

en (gen)fødsel. Samtidig projiceres det makabre og perverse over på dem. I det paranoide mørke, da Allan er i en anden bevidstheds-verden, opstår den forestilling/situation, genereret i tilskuerens imagination, at de gamle gentager faderens akt med søsteren til de sentimentale toner af Skamlingsbanken som eksponering af overgrebets banalitet. Allans mystiske forening med faderen i graven og påfølgende opstandelse, inklusive den efterhigede mælkekaske som en art patetisk gral, markerer kulminationspunktet i hans neurotiske *via dolorosa*. Han vågner op i en pietà position, med hovedet i søsterens skød.

Indtrykket af dragningen til den døde forstærkes ved antydningen af, at faderen går igen i Allan, da søster Sanne må trøstes i sin kvide. Det hedder da i regibemærkningen:

Allan sætter sig ved siden af Sanne, lægger sig bag hende så de ligger i skeer. Asger og Margrethe vender ryggen til, vil ikke se på det, men er lettede over at der nu bliver gjort noget. Allan holder om sin søster bagfra, lader en hånd glide op ad hendes lår, det tangerer noget seksuelt – og hun smiler og får farve i kinderne. [...] Men så fortryder Allan pludselig, han frigør sig fra Sanne og rejser sig. (123)

Stykket munder ud med flere løse ender flagrende. Karaktererne insisterer på indblik og overblik. Men der er flere gåder end løsninger i spil. Flimmeret i fikspunkterne er bundet op på spørgsmålet om, hvem der er »morderen«. Moderen, hendes tilbeder, lægen, de tre gamle, Allan selv (via den hadske stemning mod faderen, hans skriveri har rejst). Der formuleres en stribe af mulige medvirkende dødsårsager. Da Allan hen mod slutningen har lagt sig fast på sin ide om, at faderen nok alligevel holdt af ham, er der endelig gjort rent bord. Nu er det muligt at lægge fortiden og baglandet bag sig og komme videre i livet:

Og ved du hvad, mor, når jeg kommer til København, så vil jeg ikke skrive om Sønderjylland mere. (*Margrethe slår ud med hånden, for hvad har det at betyde*) Allan: Det lover jeg. Fra nu af vil jeg rette blikket udad, ud mod den store verden. *Margrethe*: Det gør du bare som du synes. Hvad siger I til en tallerkenfuld varm hyldebærssuppe? (150)

Allan har gennemført sin mission, som altså dybest set handlede om at tilvende sig faderens posthume hengivenhed. Tilbage i København lukker han sagen:

Charlotte: Fandt du så ud af hvem der har gjort det? [...] Hvem var den skyldige?
Allan: Nå det, kan det ikke være lige meget? Helt ærlig, min far var jo gammel, jeg tror såmænd bare han døde [...] *Charlotte*: Har du ikke lyst til at vide, hvad der er sket?
Allan: Nej, det er ikke alt man har godt af at vide. (153)

Allans stemme har hermed talt ud. Det ligger i stykkets sidste scene før de afsluttende optrin, og dermed placeret som det, der på dramaturgisk hedder en »falsk slutning«, en udgang, som peger i modsat retning af den faktiske slutning, der således falder med desto stærkere kraft.

I henhold til klassisk dramaturgi skulle her ligge »heltens« *anagnorisis*, hans endelige indsigt og sandhedserkendelse. Men Allans evne til fortrængning fornægter sig ikke. Han gør sig blind, for at leve med troen på den døde fars kærlighed. Altså modsat *Ødipus*, som blinder sig fysisk, da han er blevet tvunget til at se sandheden om sig, faderen og moderen i øjnene. Herefter er det så Allans mor, der tager det sidste stik hjem. Det sker i form af historien om mælkeemandens kalkulerede død, der sammenlagt med de spredte dementier af sønnens forestillinger om faderens følelser for ham tegner et andet billede end det, Allan lever på. Et langt mere kontant billede.

Allan mener, han nu er fri af barndomslandet. Men hvad han er for Sønderjylland, og hvad Sønderjylland er for ham? Er det muligt at fortrænge en hel tænderskærende, sammenbidt, nedgroet landsdel? En del af svaret handler selvfølgelig om, at »Sønderjylland« er en tilstand. Trods navnefællesskab med et felt på det geografiske landkort er det i den indre topografi, Sønderjylland især skal findes. Landet, hvor neuroserne blomstrer.

Det handler i bund og grund om legitimitet. Sønderjylland er i Allans optik forbundet med faderen og dermed behovet for accept. Konstruktionen af den faderlige hengivenhed implicerer afvikling af traumelandet tilligemed udstedelse af licens til »at være her på jorden«. Måske oven i købet til at leve i overensstemmelse med tyngdeloven. Men det er moderen i stykket, der får det sidste ord. Sønderjylland er ikke kun et fædreland. Det er moderlandet.

Forfædre og moderland

I et bredere perspektiv har det komiske rædselskabinet af oversete eksistenser fra periferi og provins vitale rødder dansk drama i det hele taget. Det særlige mix af robust realisme og grotesk komik med fokus på trivialitetens nederdrægtigheder har flere forfædre.⁸

Interessant er eksempelvis en kobling til Gustav Wied. Der er påfaldende parallel-træk i både livsløb, univers og udtryk. Wied var provinsboen med den bondske baggrund og den belastede familierelation samt den seksuelle krænkelser i den tematiske bagage. Han kredsedede med indfølt sarkasme om de sølle, de oversete, de ureglementerede. Her er adskillige tråde til Jepsens små mennesker i civilisatoriske randområder, besat af mistro til urbanitetens viderværdigheder. Føj hertil et enestående musikalsk øre for det talte sprog hos Wied – måske dansk dramatisks bedste –, og de kunstneriske paralleller turde være evidente. Jepsens to radiospil om Sankt Hans er så tæt skrevne, så knappe og ladede i deres indædte energi og nærmest absurde hverdagsaggressivitet, at de egentlig kunne være et par satyrspil af Wied.⁹ Ikke for ingenting står spillenes sønderjyske forældrepar bogstavelig talt af i Roskilde, da de skal besøge sønnen på den psykiatriske institution. Roskilde var Wieds domicil og domæne.

I samme åndedrag er det uundgåeligt at nævne Jess Ørnsbo, der i øvrigt generelt står som en godfader for dansk dramatik op gennem 1990'erne. Han udlader sig i en blanding af ramrealisme og rablende groteske omkring bl.a. far-mor-børn formlen. Familien er et minefelt, en krigszone, med middagsbordet som demarkationslinje for afgørende træfninger. Ørnsbos univers er befolket af bipersoner, duller, madammer, stabejser, styrvolter, starutter, varyler, kanutter, plus en del brændte børn, et hvæsende bestiarium et sted mellem Strindberg og

Storm P., sydende af ydmygelser, fornedrelse, svigt, hævn, og i bund og grund drevet af en glubende ømhedstørst, evt. spædet op med tørst i det hele taget. Foragten for dramaturgiske kogeboogsopskrifter er eklatant, fortælleteknisk virker det mere som duktur end struktur, et intenderet kaos, men med dyb mening i galskaben, som springer ud i sproglblomster af sær skønhed og enestående kraft og gift.

Til disse randzone-universer set i optikker indefra og nedefra og tegnet med sårethedens sarkasme, Wieds Lolland og Roskilde, Ørnsbos Vesterbro og Viby, føjer sig altså Jepsens Sønderjylland som en dimension, der ideligt skal bearbejdes for at kunne leves med.

Med *Kunsten at græde i kor* fik Jepsen som nævnt et gennembrud, hvis provinsielle og dialektale orkestrering tilmed har vist sig at appellere internationalt. Denne lilleverden findes åbenbart også i den store verden. Et grænseland uden grænser. Kortlægningen af Sønderjylland er tydeligvis et projekt, der har ramt en nerve, som generelt berører ømme punkter i eksistensen. Sønderjylland som moder-land er dragende og kvælende. Det breder sig ind over dele af Jepsens dramatiske forfatterskab, som ikke er regionalt forankrede, og åbenbart også ud i tilskuernes oplevelshorisont. Det ligger i læsningerne, at det ikke så meget handler om tematik, men nok så meget om tilstande.

Noter

- 1—Forordet til *14 spil for løst publikum*, Vindrose, Kbh., 1987. Årstallene for Jepsens værker angiver udgivelsesår. Skuespillene er udgivet på DRAMA, romanerne på Borgen.
- 2—Allans umodne forsøg på at gøre sin virkelighedsforståelse gældende i en indskrænket omverden har ekkoer af Holbergs Erasmus Montanus. Foreholdt den tanke beretter Jepsen om det voldsomme indtryk, Kaspar Rostrups tv-version (1973) gjorde på ham i barndomshjemmet, som en genspejling af hans egen situation. Jepsens stykke udspiller sig i »1971, nærmere bestemt fra 7. marts, klokken 22.30 til 8. marts klokken 06« (5), dvs. timerne omkring Ali's boksenederlag til Frazier, der samler og splitter Allan og faderen foran skærmen. Allan er revolutionær. Jepsen har bevæget sig fra Marx til marsk.
- 3—Der citeres fra August Strindberg, *Et drømmespil*, Borgen, Kbh., 1967.
- 4—I virkeligheden hedder museet selvfølgelig *Arken*, og Anna har i realiteten efternavnet Castberg. Dem, hun bedrager og bestjæler, fortjener at blive taget ved næsen. Det begrænser det egentligt udfordrende spændingsfelt. Det er højest publikums forud-forståelse, der anfægtes. Heller ikke den anden relation rummer det store dilemma-stof. Stykket får tendens til at forme sig som diskuterende og illustrerende optrin omkring temaerne drøm, løgn og kunst, snarere end at bringe dem i spil og dermed sætte publikums virkelighedsforståelse på spil.
- 5—Strindbergs spil er igen en forudsætning for Luigi Pirandellos *Seks personer søger en forfatter* (1921), hvor de »fiktive« personer (»personaggi« i titlen betyder egentlig »roller«) invaderer scenen og skaber forvirring i niveauerne. I den citerede scene mellem Anna og Dramatikereren lader dramatikereren Erling Jepsen tilmed Dramatikereren Allan Jensen spørge titelkarakterens mor: »Søger du en forfatter?« (51) med koket hilsen til *maestro* Pirandello. Flere Jepsen-stykker kunne inddrages omkring virkelighedsproblematikeringen, således *Når bare det kommer fra hjertet* (1995), hvor hovedkarakteren med sit komplicerede forhold til kønnet, moderen og kunsten ender med at lukke sig inde i

- en tvetydig lykke-forestilling. Eller *Kuren* (2001), der rummer decideret surreelle passager.
- 6—Robert har i slutningen af *Snefnugget og Øjeæblet* en tilsvarende døds/erkendelses-oplevelse i en tidslomme.
- 7—Mælkekasketten kombinerer myndighed og omsorg, som Allan higer efter, modsat det tvetydige faderlige ildvåben, som han insisterer på, søsteren skal uskadeliggøre. Black-ouden kan læses i lyset af v. Triers begreb det »berigede mørke«, jf. Bent Holm »The Dramaturgical ABC«, *Nordic Theatre Studies* 20, 2008. Jepsen gestalter scenisk, implicit, gennem karakteren af dialog og interrelationer. Eller han verbaliserer i et omfang, der tangerer det litterære.
- 8—Det er endvidere oplagt at nævne Soya. Helt ud i den egenartede talesprogs-ortografi er ligheden evident. Jepsen har i øvrigt adapteret tekster af såvel Holberg som Wied og Soya.
- 9—Wied udviklede en art af subjektiv grotesk realisme, der – i de såkaldte »satyrspil« – lader fortællerstemmen blive en komponent i den dramaturgiske orkestrering. I skuespillet *Med venlig deltagelse* ses tilsvarende her og der regi-bemærkninger, der hører til i et krydsfelt med roman-formen, f.eks. da moderen Margrethe afhentes af politiet og i forsøg på at være ironisk spørger, om hun måske er mordmistænkt. Herefter siges det i regibemærkningen, at »*Det sidste fortryder hun, at hun sagde, for der bliver ikke grinnet, de andre er tavse og forlegne. Og nu tager Sussi hende under armen. Ak, herregud, at Margrethe skulle udsættes for det, og for øjnene af sine gæster*« (112). Altså det greb, Wied introducerede og rendyrkede. I øvrigt lyder den passus i romanen sådan: »Men det sidste fortrød hun, for der blev ikke grinnet som hun havde håbet, folk blev helt tavse og forlegne. Og nu tog Sussi hende under armen. Ak, herregud, at Margrethe skulle udsættes for det, og for øjnene af sine gæster« (154).

Bent Holm, dr. phil., lektor, Institut for Kunst og Kulturvidenskab, KU. Dramaturg. Oversætter. Publikationer bl.a.: *Skal dette være Troja? Om Holberg i virkeligheden*, Multivers, Kbh. 2004; *Religion, Ritual, Theatre*, Peter Lang, Frankfurt-New York 2008 (redaktør).

Dramaturgi pro forma

Af Kim Skjoldager-Nielsen

Slår vi *dramaturgi* op i det nye *Gyldendals Teaterleksikon*, finder vi følgende definition: »Dramaturgi, teori om drama, især om dets opbygning.« Endvidere hedder det i samme leksikon om *drama*, at det ofte betragtes »som partitur, der først fuldfyldes med iscenesættelsen«. Dramaet kan således nemt forekomme én at være hele dramaturgiens *raison d'être*, ja, vi kunne forledes til at tro, at dramaturgi kun er til for skriftens skyld – dramaturgi *pro scriptum!*

Dramaturgi som praksis kan imidlertid omfatte meget mere og andet end tekstanalyse. Flere forskere, bl.a. Peter Eckersall (2006) og Cathy Turner og Synne K. Behrndt (2008), har påpeget behov for ikke alene at udvide dramaturgibegrebet, men også at beskrive nye analysestrategier og arbejdsmetoder for dramaturgier, der knytter sig til enten nye medier eller nye praksisser i scenekunsten.

Performanceteater udgør en væsentlig udfordring for dramaturgien. Performanceteater er kendetegnet ved, at det ikke realiserer et drama med en genkendelig fortælling og en række psykologiske karakterer, der taler til tilskuerens identifikation og empati; i stedet arbejder det med en iscenesættelse af tematik, rum/sted, objekter, aktioner og optrædende på et mere abstrakt æstetisk plan. Hvis dramatisk teater i dets fortælleform kan lignedes med en skønlitterær prosatekst, så er performanceteatrets et lyrisk digt, sanseligt, komplekst og eksperimenterende i sit formsprog. Og samtidig benytter det sig af kunstgreb, som er ganske konkrete og enkle. F.eks. arbejdes der ofte med en tilegnelse, eller appropriering, af fundet materiale fra omverdenen, der trækkes indenfor forestillingens ramme og bringes til at spille med i dens kunstneriske koncept. Et objekt eller en optrædendes oprindelige fortegn transformeres derved til et æstetisk, på samme måde som det kendes fra Marcel Duchamps *readymades* (jf. udstillingen af hans pissekumme, der forvandlede fra industriprodukt til kunstobjekt), eller den tyske performancegruppe Rimini Protokols brug af virkelige personer med forskellige sociale baggrunde (de såkaldte »virkelighedseksperter«). Ved hjælp af denne approprieringsstrategi hentes materiale ind fra et principielt ubegrænset reservoir af kulturelle, sociale og teknologiske udtryksformer, og performanceteatret rammesætter det som kunst og teater. En refleksion over kunsten og teatrets egenart sættes i spil i mødet med publikum.

Også tilskuerens blik, ja, hele sanseapparat iscenesættes og udfordres gennem f.eks. usædvanlige synsvinkler eller forskydninger og fordoblinger af performere vha. videoteknologi. Generelt gives sansningen forrang, ved at materialet iscenesættes, så det først insisterer på oplevelsen, fænomenologien: typisk kan en montage af indbyrdes fremmede elementer mærkværdiggøre disse, eller sceniske billeder med en fortættet tegnmængde kan forstyrre og afbryde den umiddelbare afkodning. Som betydningsstruktur er forestillingselementerne ufærdige, og tilskueren ikke kan nå at afkode deres fulde potentiale. Betydningen er kontinuerlig, usikker, eller den betydning, man beslutter sig for, kunne også have været en anden.

Frem for en tekstens dramatiske dynamik, der underordner sig forestillingselementerne og reducerer handlingens mangetydighed (*hypotaxis*), er der her tale om en scenisk dynamik, der ordner forestillingselementerne efter en ligestilling (*parataxis*). Tilskueren inviteres til selv at realisere en montage af tegn og træffe beslutning om en tolkning. Betydningsdannelsen, *semiosis*, er derved mulig som en repræsentativ effekt af tilskuerens perception af iscenesættelsens form.

En dramaturgi *pro scriptum*, hvor det er dramaturgens opgave at sikre forløsningsen af en bestemt tekstfortolkning i det sceniske koncept, som en forfortolkning af forestillingen, rækker ikke i performanceteatret; det må snarere blive en dramaturgi *pro forma* – for formens skyld – hvor dramaturgen medvirker til at holde forestillingens formgivning så åben som mulig i dens oplevelses- og tolkningspotentiale. Uden dramatekst og med approprieringsstrategiens ekspansion af det potentielle inspirationsfelt fordres der andre strategier af dramaturgien end læsning. Måske er der brug for at give dette arbejde en anden benævnelse end dramaturgi for at markere forskellen gennemgribende. Det er et spørgsmål, jeg skal vende tilbage til i slutningen af artiklen.

I det følgende skal jeg først give et eksempel på, hvad en dramaturgisk proces i et performanceteater kunne gå ud på, og hvordan denne kunne gribes an ud fra et sæt analyseredskaber hentet i fortrinsvis sociologi og informationsteori. Teoretisk tager min tilgang til performancedramaturgien sit afsæt i det kompleksitetsparadigme, sociologen og systemteoretikeren Niklas Luhmanns bl.a. præsenterer i *Soziale Systeme* (1984), hvor samfundets funktionssystemer, herunder kunsten, må forholde sig til en uendelig kompleksitet som sit kontingente eller usikre grundvilkår. For at opretholde sig selv, for at kunne fungere, sker der bestandigt lukninger overfor en omverden, dvs. der træffes beslutninger om, hvad der skal tages med i systemernes operationer, de såkaldte »operative lukninger«. Tænkes den dramaturgiske proces som et luhmannsk interaktions- eller kommunikationssystem, dvs. et midlertidigt socialsystem, kan der med teaterforskeren Ida Krøgholts forståelse tales om en proces, der gradvist reducerer kompleksiteten, dvs. potentialet for iscenesættelsesmuligheder, gennem lukninger eller fravalg, dog således at processen holdes åben for nye kreative påfund.¹ Fokus i min fremstilling skal være konceptionen af performanceteaterforestillingen, det der går forud for selve iscenesættelsesprocessen, idet det er denne første del af processen, der synes at være mest uhåndgribelig: hvordan træffes de første kreative valg for en performanceteaterforestilling? Her skal jeg videre benytte mig af kybernetikeren Gregory Batesons informationsteori, der ikke bare lader os forstå, hvordan kommunikationssystemet vha. information markerer en grænse i forhold til en omverden (information som forskelsmarkering)², men også hvordan disse informationer kan danne grundlag for at udvikle dramaturgiske færdigheder for systemets eller processens videre udvikling.

For at udvikle sådanne færdigheder og beskrive et analyseapparat må jeg se på eksisterende praksis. Valget er faldet på Hotel Pro Forma, fordi det formentlig er det teater, der er det mest rendyrkede bud på et dansk performanceteater. Samtidig er det det længst eksisterende indenfor sin genre (1985-) og har gennem kontinuitet i den kunstneriske ledelse ved Kirsten Dehlholm – siden 2006 delt med Ralf Richard Strøbech – oparbejdet systematik og

stringens i iscenesættelserne. Jeg skal trække på et par forestillinger, der er at finde blandt Hotel Pro Formas senere produktioner, *Stedets algebra* (2006) og *Relief* (2008). Jeg vedkender mig den risiko, der er ved kun at benytte empiri fra et teater, og valget af Hotellet bør ikke ses som normskabende for performancedramaturgien; det er snarere eksemplet, der skal åbne op for udforskningen og diskussionen af dramaturgiske processer indenfor performancefeltet.

Hotellet som analysestrategisk eksempel

Kommunikation og proces

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. (Kirsten Dehlholm, 1995)

For Luhmann gælder det, at kommunikation fungerer som kompleksitetsreduktion eller selvbegrænsning.³ I den dramaturgiske proces som kommunikation mellem kunstneriske partnere (instruktør, arkitekt, dramaturg, scenograf, lysdesigner m.fl.) drejer det sig om, at der markeres en initial forskel, gennem en operativ lukning, der kan sætte kreativiteten i gang: selektive iagttagelser af hvad der skal med, og hvad der ikke skal med i iscenesættelsen. Kontingens, usikkerhed, præger som før nævnt situationen som grundvilkår. Iscenesættelsesmulighederne er utallige og danner omverdenen for processen, der forstået som løbende indenfor et kommunikationssystem må markere sin grænse for overhovedet at kunne fungere og være produktiv. Den dramaturgiske proces ligger både *forud for* iscenesættelsesforløbet, som den forbereder, og den løber *parallelt med* iscenesættelsesforløbet, som den løbende reflekterer over.

Kontingens kan håndteres – ikke elimineres – ved at reducere kompleksitet.⁴ Først når et tema for kommunikationen⁵ er bestemt gennem en konception, en idémæssig undfangelse, er der lukket af overfor omverdenskompleksitetens uendelighed. Jeg kalder denne første lukning for *konceptionen*; den etablerer kommunikationen for en *konceptudvikling*, der er processens første fase.

For processen betyder bestemmelse af temaet, at der frisættes *kreativitet*; iscenesættelsesmulighederne reduceres, således at de udgør en kompleksitet, der er til at arbejde med; bidrag til processen kan fremsættes. Konceptionen er kompleks nok til at indbefatte potentiale for en hel forestilling. Det indebærer, at konceptionen sætter vide rammer: nok er der foretaget en lukning, en tematisering, men kommunikationen er stadig åben for en fri udforskning af temaet.

Til rådighed for konceptudviklingen er et »beredskab«⁶ bestående af tidligere erfaringer og viden om performancegenren, kunst-, arkitektur-, teaterhistorien samt relaterede analytiske kvalifikationer. Beredskabet omfatter konceptudviklingsteknikker, en heuristik (tommel-

fingerregelsæt), og research i kombination med *serendipitet*, en villighed til at gøre opdagelser man ikke havde forventet.⁷ Konceptet udvikler sig gennem kommunikative selektioner og stabiliserer sig med et eget program, en værk-specifik dramaturgi, og et endeligt koncept tager form. Som led i konceptudviklingen og i tæt vekselvirkning med denne fortages casting af performere, kuratering af artefakter evt. fremstillet af andre kunstneriske bidragsydere, som også kan påvirke konceptet. Bestemmelsen af et *koncept* er processens anden lukning; den etablerer en ny kommunikation for *iscenesættelsesforløbet*, der er processens anden fase.

For iscenesættelsesforløbet udgør konceptets selektioner parametre for udviklingen af forestillingen. Iscenesættelsesforløbets kommunikation lader sig underindele i to forløb: et *workshopforløb* af f.eks. en måneds varighed, hvor der på baggrund af konceptet produceres konkret scenisk materiale til forestillingen, og siden *prøveforløbet*, der typisk varer en måned, hvor den endelige forestilling tager form ud fra det i workshoppen producerede materiale.

Samlet set tegner den dramaturgiske proces således en trinvis kommunikativ progression, der er relativt åben i starten, for at sikre størst mulig kreativitet, og som så gradvist lukkes hen mod den definitive lukning i den færdige iscenesættelse. Indenfor iscenesættelsesforløbet udspiller sig processen mellem det styrende koncept (program, regler) og en afprøvning af scenisk materiale (systemændringer); m.a.o. fortolkes en målrettet kunstnerisk vision med en heuristisk, undersøgende, tilgang, hvor vilkårligheden undervejs til en vis grad tillades at spille med. Således kombineres et serendipitetsprincip (som også indgik i konceptudviklingens beredskab) med *et stokastisk princip*. Stokastisk forstås her som Gregory Bateson definerer det:

Stokastisk. (Græsk, *stochazein*, at skyde med bue mod et mål; dvs. at sprede hændelser på en delvis vilkårlig måde, hvoraf nogle giver det ønskede resultat.) Hvis en række af begivenheder kombinerer et vilkårligt element med en udvælgelsesproces, sådan at kun visse resultater af vilkårligheden tillades at være ved, kaldes rækken *stokastisk*. (Bateson 1991, p. 224)

I iscenesættelsesforløbet kan det således være sammensætningen af elementer, der foregår vilkårligt i afprøvningen for en endelig udvælgelse. Her kan man forestille sig, at der undervejs gøres uventede opdagelser.

Konceptudviklingen

»Der er altid noget bagved, som jeg ikke fortæller, hvad er, for jeg ved det måske heller ikke selv, men alle disse mønstre skaber rum.« (Kirsten Dehlholm, i Ribbjerg 1997)

»Intet kommer af intet«, siges det i Shakespeares *King Lear* (I, i, 92). For Bateson opsummerer replikken en række principper i såvel naturen som kulturen. Det, der er interessant for os her, er princippet om, at

...når det gælder kommunikation, organisation, tænkning, indlæring og evolution
 »kommer intet af intet« uden *information*. Denne lov adskiller sig fra konstans-lovene

for energi og masse derved, at den ikke benægter, at information, mønster eller negativ entropi kan ødelægges eller forsvinde. Mønster og/eller information fortaber sig kun alt for let i vilkårligheden. Budskaberne om og retningslinierne for orden er som skrevet i sand. [...]

[...] For at rumme mening – overhovedet for at blive opfattet som et mønster – må enhver regelmæssighed mødes af komplementære regelmæssigheder, måske færdigheder, og disse færdigheder er lige så forgængelige som mønstrene selv. De er også skrevet i sand. (Bateson 1991, p. 37)

»Intet kommer af intet« gør sig gældende for konceptionen, den idémæssige undfangelse, der først lukker den dramaturgiske proces om udviklingen af konceptet. For at etablere en dramaturgisk analysestrategi for et teater som Hotel Pro Forma er der brug for at forstå de initiale betingelser for konceptudviklingen.

På tekstdramaturgen kan performancedramaturgi virke afskrækkende, uhåndgribelig og uhåndterlig som den umiddelbart fremstår, fordi den peger på strukturen i en iscenesættelse, der mangler en dramatekst som sit fundament, og hvis præmisser derfor er vanskelige at »læse«; mønstrene for de ordnende principper er flygtige og fortaber sig nemt i glemslen. Normalt giver teksten forestillingen sine første informationer. Dramateksten er genopførelsens »erindring« eller – rettere – mulighedsparametret for forestillingskonceptionen. Teksten forgår ikke helt så let som performanceteatrets »sandformationer«. Tekstlæsningen er den færdighed, dramaturgen ofte har gjort sig afhængig af. Fraværet af tekst skaber utryghed og hjemløshed; performanceteatret forekommer at stå som skrevet i sand.

Hvad går forud for performancekonceptionen, hvad er dens kim? Eller systemteoretisk: hvad er kommunikationens tema? Kirsten Dehlholm har altid selv fremhævet *rummet* som afsæt for konceptet. Rummet er enten et, som hun selv finder, eller et, som bliver hende givet som led i bestillingsopgaver til bestemte lejligheder. Bortset fra rummene ved de bundne opgaver ved vi ikke præcist, *hvad* der afgør valget af det konkrete rum:

Når jeg udvikler et koncept, har jeg sat *tanken* først. Men stadigvæk kan det ske, at jeg støder ind i et rum, eller at et rum folder sig ud for mig, og så er det ikke tanken, det gælder først, men den rene sanselige oplevelse, at jeg har set et rum, som jeg gerne vil arbejde i. Derefter sætter tanken ind igen. (Kirsten Dehlholm i Skjoldager-Nielsen (endnu uudgivet).)

I *Stedets algebra*, opført i Axelborgs tårn, København, februar 2006, er »det arabiske« det højaktuelle tema; men rummet havde Dehlholm haft kig på længe – et rum, der så at sige ventede på det rette tema. Arkitektonisk er der tale om et rum under Axelborgs tårnkuppel med udsyn til balkoner langs hele bygningens højdeakse. »Hullet«, som balkonerne omkranser, er ovalt og kan godt give associationer til en »brønd«, hvis skakt man står og kigger ned i. Brøndmetaforen kan forbindes med det arabiske: *vi kan forestille os, at vi tørstige og udmattet ankommer til en oase og ser ned i en brønd. En forestilling, hallucination, udpiller sig som bille-*

der på vandspejlet i brøndens bund. Dehlholm bekræftede, at det var et sådant tankemønster, der havde ført til valget⁸: Axelborg som en forbløffende arabisk oase midt i København.

Rummet kan altså komme først; men Dehlholm anfører også et tema som et andet udgangspunkt. Forholdet mellem tema og rum kan være komplekst. Et tema kan komme før rummet og initiere en søgen efter et rum, hvor temaet afføder variationer eller mutationer og nye uventede forbindelser, der i den sidste ende leder frem til det rette rum. »Temaet enten ligger i tiden, er mere eller mindre aktuelt, eller det hører til vores dannelsesproces, til vores proces at være menneske,« siger Dehlholm (ibid.). I tilfældet *Relief* (K1, København, maj 2008) var temaet »Ukraine«, eftersom forestillingen var planlagt til senere at deltage i Black/North SEAS-festivalen med første opførelse i Odessa, juni 2008. Temaet var der, men ikke rummet. Mellem tema og rum ligger der en tænksomt søgende og læsende⁹ research af temaets mulighedsfelt: hvad der med afsæt i temaets referencer kan betinge valget af et rum. Vi kan forestille os processen: Ukraine som nation i en overgangsfase fra tidligere Sovjetrepublik til muligt EU-medlemsland førte associationerne videre til en konkret, visuel tilstandsfigur, *relieffet*, der befinder sig mellem 2D og 3D. Associationer til film opstod, jf. 1950'ernes eksperimenter med 3D-optik. Samtidig indgik overvejelser om det tekstmateriale, som skulle bruges i forestillingen, og tanken faldt bl.a. på den russisk fødte, ukrainsk-amerikanske forfatter og videnskabsmand Vladimir Nabokov, som i sig selv kan siges at befinde sig i en slags fluktuerende position mellem forskellige kategoriseringer. Mest kendt er han nok som ophavsmanden til *Lolita*, Stanley Kubricks film (1962). Det er således gennem filmmediet, at de fleste i dag kender til denne romanforfatter. Filmmediet gav anledning til at søge efter et rum med en forbindelse til dette medium. K1 på Nørrebrogade har en fortid som biograf-teater. Et tema kan altså komme først, med alt hvad der dertil knytter sig af associationer og korrespondancer.

Endelig findes der den tredje måde, hvorpå konceptionen enten kan komme i stand eller udvikle sig i samspil med tema og rum: fundet af en *teknologi*. I *Relief* var det ikke alene filmen, men også lydmediet, der muliggjorde forskellige sanselige formateringer af relief-figurerne: tilskuerne fik hovedtelefoner på og lyttede til optagelser i mono, stereo og bineural lyd, som først korresponderede med billedeformatet, i håndholdte videosekvenser fra gaderne i Odessa under »Den orange revolution« (2004-2005), og til sidst udvidede film-lærredets virtuelle rum til tilskuerens, hvor man fik oplevelsen af at performereren på filmen stod og talte lige bagved én.

For udvikling af et koncept kan sådanne former for associations- og korrespondance-øvelser anvendes på tema, rum, teknologi; men det anviser ikke et fast udgangspunkt. Som bl.a. Erik Exe Christoffersen har gjort det klart, betyder det at tænke i koncept for Hotel Pro Forma, »at teatrets udgangspunkt hver gang redefineres«. ¹⁰ Strategien er relativistisk og ikke-essentialistisk og interesserer sig først og fremmest for iscenesættelsens formalisme. Her går den dramaturgiske bestræbelse på at undgå strukturelle sammenbrud af en basal figur/grund-distinktion i et 1:1-forhold: »Jeg er interesseret i, at 1+1=3« har Dehlholm sagt. ¹¹ Rum, tema og teknologi skal ikke være i direkte korrespondance med hinanden; der skal indgå forskydninger (*displacements*) i de sanse- og erkendelsesmønstre, som en forestilling

etablerer hos tilskueren. Derfor har vi i dramaturgiens interesse brug for nogle skarpere optikker til udvikling af konceptets iscenesættelsesregler.

Konceptudviklingsoptikker

Hvordan kan da en konceptudvikling komme i stand, når det anskues med en pragmatik, der ønsker at instrumentalisere optikker for denne, dvs. som en konkret heuristik, et sæt tommelfingerregler?

Når det drejer sig om at finde et rum, som det altid gør for Hotel Pro Forma, kan vi studere fortilfældene. Hotellet har benyttet teatret, museet, rådhuset, planetariet, den offentlige plads, læreanstalten m.fl. Iscenesættelsen af rummet har altid den tilsigtede effekt, at tilskuerens oplevelse af det empiriske rum farves eller forskydes, således at et *andet rum* kommer til syne: »Det kan [...] godt være, at rummet i forvejen har en »sjæl«, som jeg lader få nyt rum hos mig. Og igen så giver mine handlingsbilleder selvfølgelig »sjæl« og »ånd« til det rum, de bringes ind i«, som Dehlholm har udtrykt det.¹²

Denne strategi kan vi med den franske filosof Michel Foucault typificere som *heterotopisk*. I »Andre rum« karakteriserer han det 20. århundrede som »rummets tidsalder«, en tidsalder, som vi nok endnu befinder os i: »Vi befinder os i det simultanes århundrede, i det sideordnede, vi befinder os i århundredet for det nære og det fjerne, for det samlede og det spredte«. ¹³ Foucault er i den forbindelse optaget af rum på samfundets kant, en rumlighed han i opposition til fænomenologiens fokus på »rummet indenfor« kalder for »rummet udenfor«. Dette grænserum inddeles i to typer: *utopien*, idealforestillingens ikke-sted, og *heterotopien*, der er

virkelige steder, faktiske steder, steder som aftegnes ved selve samfundsannelsen, og som en slags modplaceringer, en slags faktisk realiserede utopier, hvori de virkelige placeringer, alle de andre virkelige placeringer, som man kan finde inden for kulturen, på én gang er repræsenterede, anfægtede og omvendte, en slags steder som er uden for alle steder, også selvom de faktisk kan lokaliseres. (Foucault 1998, p. 90)

Foucault opstiller en række principper eller kendetegn for heterotopien, som gør det muligt at identificere flere forskellige rum som heterotopier, herunder rum der indebærer systemer af åbning og lukning, som på én gang isolerer og er gennemtrængelige, og hvortil der forlanges et særligt tilhørsforhold eller adgangsberettigelse (f.eks. alderdomshjem, kirkegård; billet, lånerkort); rum som er forbundet med »tids-udsnit«, afgrænsede tidsperioder, ophobninger af tid (f.eks. et bibliotek, et museum); og rum der har en »evne til, på ét eneste virkeligt sted, at sideordne flere rum, flere placeringer som i sig selv er uforenelige« (ibid. p. 97) Det sidste er som bekendt kendetegnende for teatret og biografen, hvis ene væg typisk åbner sig for et andet imaginært men ikke desto mindre for oplevelsen af reelt rum.

Det er muligt på denne baggrund at opstille en optik for konceptudvikling, som jeg vil kalde en *heterotopisk optik*. Med den får vi en heuristik, hvormed vi kan finde et rum til vores forestilling. I undersøgelsen/vurderingen af rummet vil indgå aspekter/parametre, som er

kendte i forbindelse med udviklingen af et Hotel Pro Forma-koncept: *arkitektur, historie, funktion og sansemæssige kvaliteter*.¹⁴ Tænkningen af rummet kan enten gå *med eller imod rummet*. Hvis rummet i forvejen ikke er en heterotopi, som det er tilfældet med Axelborg, etablerer konceptionen et heterotopisk blik på rummet, dvs. at det i al fald for en tid etableres *som* en heterotopi i overensstemmelse med ét eller flere af de ovenfor nævnte kendetegn. Hvis rummet i forvejen *er* en heterotopi, som K1s teatersal, må konceptionen i sit udgangspunkt gå imod den tilvante konception af rummet: »det andet rum« *i* det andet rum, eller heterotopiens genindførelse i sig selv (*re-entry*), dens fordobling: *heterotopiens heterotopi*.

Ud fra to iagttagelsesordner, som Luhmann taler om¹⁵, tager heterotopiens fordobling sig således ud i en iscenesættelse: en 1. ordens iagttagelse ser først rummet, som det er. En 2. ordens iagttagelse iagttager dernæst 1. ordens iagttagelse og ser, at denne tilskriver rummet egenskaben »heterotopi«, dvs. at 2. ordens iagttagelse iagttager selektionen, der ligger til grund for 1. ordens iagttagelse. I stedet for at lade det være ved denne konstatering, føres nu den 2. ordens iagttagelse over og lader sig reflektere i iscenesættelsen af rummet, der således muliggør en 3. ordens iagttagelse, der ikke bare lader os se det heterotopiske rum, men også fordoblingen af dette. En sådan fordobling kunne iagttages ved opsætningen af *Relief* i K1 som en »biografforestilling« med en reetablering af stedet som biograf ved hjælp af filmmediet, til sidst kontrasteret og implicit kommenteret med brug af optræden *live* på scenen. Dette iscenesættelsesgreb, der går imod det etablerede teaterum, er for så vidt udtryk for en decideret strategi hos Dehlholm: »Når jeg bliver bedt om at lave en forestilling til en traditionel teaterscene, står det mig klart, at her skal jeg ikke lave teater. Her skal jeg lave noget andet.«¹⁶

Skal vi forsøge at systematisere denne heterotopiske tilgang i en metode for undersøgelsen af et givet rums iscenesættelsespotentialer, kan vi i henhold til Michael Eigtveds forestillingsanalyse forstå det som en afsøgning af *prædestination*.¹⁷ Implementeringen af forestillingsanalytiske optikker i dramaturgien skal i det følgende ses som en imaginær fremskrivningsteknik for konceptudviklingen: denne forudser rummets muligheder, uden at der dermed nødvendigvis med det samme træffes konceptuelle afgørelser.

Analyseelementerne, der er interessante for os i undersøgelsen af rummets potentialer, er *stedets arkitektur*, hvorved det forstås, at en iscenesættelses accentuering eller valg af netop dét sted kan give arkitekturen en »medskabende« eller »medfortællende kraft«, en *genius loci*. Det kan netop ske, når forestillinger placeres »i huse, der er bygget til andre formål, eller i midlertidige konstruktioner på udvalgte steder.« Arkitekturen ser Eigtved med Marvin Carlson og Catharina Dyrssen¹⁸ som »bærer af institutionelle og kulturelle koder [...], som forestillingerne på den ene eller anden måde er i et dialektisk forhold til«. Dernæst må vi se på *forestillingsrummet*, dvs. forhold ved selve »det arkitektoniske rum« hvoraf en forestilling er betinget, om disse gør rummet egnet til at omdefinere dette empiriens rum til »det imaginære rum« (f.eks. Axelborgs balkoner). I den forbindelse skal der også ses på »indretningen«, der er ladet med en »mytologi« eller »ideologi«, det vil sige, hvordan en type af rum historisk og kulturelt er blevet anvendt, og hvordan den specifikke begivenhed inddrager disse »medfødte« egenskaber,« jf. f.eks. biografen som et eskapistisk drømmerum.

Med den heterotopiske optik har vi nu etableret en systematisk heuristik for at kunne undersøge forskellige rum. Det næste skridt i konceptudviklingen bliver at definere analysen for at opstille konceptets iscenesættelsesregler. Vi ved her, at disse regler hos Hotel Pro Forma udvikles på baggrund af det valgte rum: »De forskellige rum giver i sig selv et sæt spilleregler i kraft af deres arkitektoniske indhold«¹⁹, hvoraf jeg i det ovenstående allerede har været inde på nogle af disse; men opstillingen af reglerne sker selvsagt også i en vekselvirkning med det valgte tema. Vi kan sige at temaet bliver styrende for de fravalg, der skal foretages i forhold til forestillingens sceniske materiale, mens rummets formelle karakteristika giver nogle basale informationer til brug for organisationen af forestillingens struktur. Igen med inspiration fra Eigtveds model (Eigtved 2003) kan vi se denne organisering som definitionen af *den teatrale situation*, det vil især sige *scenosal-organisationen* og tilskuerens konkrete perceptions-situation. Determinerende for perceptionen er rummets proportioner i relation til den menneskelige krop og de sanseparametre som vores egen krop fra naturens side er udstyret med.

Når denne viden tages med ind i konceptudviklingen kan der gennem nøje overvejelser omkring scene/sal-organisationen etableres en forestillingsspecifik positionering, der er bestemmende for tilskuerens perception, og som dermed også virker afgrænsende ind på konceptionspotentialer i såvel selve forestillingen som i arbejdet med at udvikle denne. For Kirsten Delholm er bestemmelse af den teatrale situation derfor en konkret »udforskning af [...], hvad tilskuerens fysiske sidde-/ståsted betyder, hvad tilskuerens synsvinkel gør ved oplevelsen.«²⁰

I *Relief* er iscenesættelsesreglerne givet af teatersalens fænomenologiske muligheder i den frontale publikumsplacering, der ligner biografens (stedets historiske rum), og opstår i kombination med temaet: vi skal se på et lærred det meste af tiden; rumligheden i billedet udforskes med relief-figuren som afsæt både visuelt og lydligt; optagede filmsekvenser med performerens modstilles med liveoptræden på scenen osv.

Kompositionsparameter og iscenesættelsesprincip

Dramaturgien drejer sig på iscenesættelsesniveau ikke om komposition af en forfortolket betydningsstruktur, men om at skabe rammer for konstellationer af elementer, hvor ud af betydninger kan opstå, dvs. som *emergente* tolkningsmønstre. For metodisk at realisere denne åbne struktur kan der for det sceniske arrangement arbejdes med den franske filosof og videnskabssociolog Bruno Latours *aktørnetværkteori* som et parametersystem. Derved forstås arrangementet i sit udgangspunkt som et netværk, hvori alle noder, alle forbindelser, er symmetrisk ordnede: intet er mere vigtigt end noget andet. Operationerne på scenen forstås, som ikke alene udført af menneskelige aktører, men også af ikke-menneskelige aktører eller aktanter.²¹ De ikke-menneskelige aktanter er *fysiske*, f.eks. tiden (varigheden) og rummet (arkitektur), og *teknologiske*, f.eks. lys, lyd, musik, installationer, scenografi, alle som medspillere i betydningsdannelsen. I *Relief* kan nævnes performerens optræden på filmlæredet, mens vi hører hans tale i bineural lyd, med en virkning som stod han bagved os. Anvendelse af aktørnetværkteori svarer til tanken om en ligestillet dramaturgi, hvor alle aktanter er lige vigtige for helhedsindtrykket.

I praksis lader det sig imidlertid ikke gøre at opretholde en absolut symmetri eller reel ligestilling. Som vi har set det i mine eksempler har rummet eller teknologien sat sig igennem som de elementer, der definerede regler for iscenesættelsen. I arbejdet med kompositionens forskellige dele er det nok muligt, at denne asymmetri eller dominans glemmes; men i det færdige værk vil de stadig have en konstituerende betydning for tilskuerens perception og måske også for konceptionen af forestillingen. At forsøge en realisation af en egentlig ligestillet dramaturgi synes således futilt. Det giver langt bedre mening at se ligestillet dramaturgi som en analysestrategi, der på det strukturelle niveau arbejder med ligestilling som et bevidst uopnåeligt ideal, en utopi. Kreativt kan selve bestræbelsen bruges med sin indbyggede modstand, der skal sikre, at de øvrige elementer ordnes på måder ud fra rummet eller teknologien, således at det tillades tilskuerens (og i iscenesættelsesforløbet også dramaturgens) perceptive operationer at forløbe frit, mens betydningstilskrivningen udsættes.

Når alle elementer i en iscenesættelse betragtes som aktører/aktanter – selv publikum – er det en videreudvikling af rummet som medspiller. Vi kan med Krøgholdt præcisere et iscenesættelsesprincip, der kan bruges til håndtering af den konkrete ordning af de forskellige elementer som en *simpel orkestrering*, dvs. at de sammenholdes ud fra de midlertidige forbindelser, som de indgår i med hinanden.²² Det er typisk montage af forskellige modsatsstillede, inkongruente eller uventede elementer, jf. formalistisk *ostranenie* (mærkværdiggørelse) eller Eisensteins attraktionsmontage. I *Relief* oplever vi således brugen af interviews med ukrainske borgere monteret i forhold til film eller billedsekvenser, der ikke illustrerer teksten, eller skuespilleren, som i den sidste del af forestillingen på filmen er bragt ud af størrelsesforhold ved hjælp af kæmpe pistoler på hylderne i en våbenbutik. Orkestreringsprincippet er simpelt nok som greb, men det kan afstedkomme komplekse tolkninger hos publikum.

Ud fra det simple orkestreringsprincip kan der arbejdes videre med komposition af et forestillingspartitur, dvs. en præcis bestemmelse, notation, for hvordan de sceniske aktioner skal udfolde sig i de enkelte scener. Dette gælder for de fleste Hotel Pro Forma-forestillinger, som *Stedets algebra* og *Relief*, at deres forløb er minutøst planlagte og timede; men der findes også undtagelser som *jesus_c_odd_size* (Nikolaj Udstillingsbygning 2002), der er strukturerede som en udstilling, og hvor instruktionen må nøjes med at angive parametre eller regler for performerens aktioner, fordi publikums vandring og interaktion med performerne ikke kan forudses og planlægges.

Performaturgi: dramaturgisk afart eller paradigme eller...?

Efter med denne fremstilling af den dramaturgiske proces at have demonstreret, hvordan Luhmann og Batesons teorier om henholdsvis systemer og information kan afføde praktiske greb og færdigheder til håndtering af performanceteaterprocessens kompleksitet, ikke mindst hvor denne synes mest fremmed, i konceptionen uden tekstforlæg, skal jeg endelig forholde mig til spørgsmålet om navngivning: er der et behov for at kalde den dramaturgiske praksis i performanceteater for noget andet end dramaturgi?

På baggrund af den beskrevne konceptudviklingsproces er spørgsmålet om den proces, der ikke tager afsæt i en dramatekst eller det dramatiske som scenisk situation, skal fast-

holde *dramaturgi* i benævnelsen, *performance-dramaturgi*. Den formative effekt, som ord og begreber har på vores forståelse, bør aldrig underkendes. Virkningerne af »dramaturgi« ses måske netop i dramaturgiens overvejende tekst-orientering. Ved at erstatte ledet drama- i dramaturgi kunne man i stedet skabe neologismen *performaturgi* for derved at fjerne den leksikalske forbindelse til det dramatiske. Der er nemlig ingen grund til at tro, at en genfortolkning af begrebet dramaturgi i en performanceteaterkontekst alene skulle kunne ændre ved de gænge associationer til det dramatiske og teksten.

Ingen har imidlertid kontrol over de mutationer et begreb kan antage, når det først er sat i cirkulation. Det ses f.eks. i forbindelse med den udbredte (mis)forståelse af »postdramatisk teater« som et teater, der har lagt det dramatiske helt bag sig i et opgør med teksten. Inden et performaturgisk projekt søsættes, er det derfor sundt at overveje, hvilke implikationer indførelsen af neologismen kunne få. Her kan vi forestille os en række forskellige udfald.

Scenario #1: performaturgi (for)bliver en afart indenfor dramaturgifeltet, sådan som jeg har forsøgt at beskrive det her: en særlig specialiseret teoribaseret praksis, der arbejder med performanceteater. I en videreudvikling af analysestrategierne kan vi forestille os disse udvidet til også at indbefatte performancekunst.

Scenario #2: performaturgi antyder mere end en specialisering af dramaturgi som praksisdisciplin indenfor performanceteater og -kunst. Forbindelser opstår til Performance Studies²³ og Performance Design,²⁴ der begge er opstået som sprængninger og muterende udvidelser af Theatre Studies og Drama Studies. Svarende til den brede spektrede forståelse af performancebegrebet hos disse angelsaksiske forskerskoler, opfattes performaturgi her som en generel erstatning af dramaturgi, idet disciplinen konsekvent redefineres i forhold til studier af alle typer af performances (alt fra teater over ritualer til hverdagens selvscenearrangementer, ja, sågar teknologiske performances, f.eks. en bils ydeevne). Performancebegrebet i bred forstand bliver altså det centrale, ikke dramabegrebet (selvom det stadig bruges om drama som en form for performance). Derved udfordres dramaturgien som videnskab, sådan som vi har kendt den hidtil; et nyt paradigme søger at sætte sig igennem. Dramaturgi som fag og som disciplin forsvinder ikke, men oplever en stigende konkurrence fra de nye skoler i forhold til aftagermarkedet, især det udenfor teatret: i erhvervslivets effektivitetsfikserede ører lyder en performaturg mere sexet end en dramaturg.

Scenario #3: performaturgi slår ikke an som en ny betegnelse, men den provokation, ordet har medført, fører til nye tiltag indenfor dramaturgien. Teorier og analysestrategier udvikles for en praksis, der også udenfor academia knæsættes under betegnelsen »performancedramaturgi«.

Scenario #4: der sker nærmest ingenting! De små krusninger på havoverfladen, som den lille sten, performaturgi, skaber, fortoner sig hurtigt. Status quo består. Performaturgi er en undtagelse hos enkelte forskere og udøvere. Som praksis får den ikke mulighed for at udbrede sig. Dramaturgi forbliver i det store flertals bevidsthed en praksis, der er forankret i tekstanalyse. Er det en katastrofe eller ej? Ja, det må være op til den enkelte.

Litteratur

- Bateson, Gregory: *Ånd og natur*. Rosinante/ Munksgaard, Kbh. 1991
- Bateson, Gregory: *Steps to an Ecology of Mind*. Ballantine Books, N.Y.1972.
- Büchert, Marie (interview med Kirsten Dehlholm): »Portræt – Kirsten Dehlholm«, http://kunstonline.dk/profil/kirsten_dehlholm.php4 (15.9.2008).
- Christoffersen, Erik Exe: »Introduktion til Hotel Pro Forma«, in: Christoffersen, Erik Exe (red.): *Hotel Pro Forma*. Klim, Århus 1998.
- Christoffersen, Erik Exe: »Kunsten at snuble. Om serendipitet og benspænd«, in *Peripeti, sernummer* 2007.
- Dehlholm, Kirsten: »Om Hotel Pro Formas værker. Om hvorfor og hvordan«, in: *Danmarks dramalærerforenings blad*. Nr. 1, 1995.
- Eckersall, Peter: »Towards an expanded dramaturgical practice: a report on The Dramaturgy and Cultural Intervention Project«, in: *Theatre Research International* (Vol. 31., No. 2, 2006).
- Eigtved, Michael: *Forestillinger. Crossover på scenen*. Rosinante, København 2003.
- Foucault, Michel: »Andre rum«, in *Slagmark* nr. 27, 1998.
- Hannah, Dorita & Harsløf, Olav: »Introduction«, in: Hannah, Dorita & Harsløf, Olav (red.): *Performance Design*. Museum Tusulanum Press, Kbh. 2008.
- Krøgholdt, Ida: »At blive performer hos Hotel Pro Forma«, in: Christoffersen, Erik Exe (red.): *Hotel Pro Forma*. Klim, Århus 1998.
- Krøgholdt, Ida: *Risiko eller fare. Åbning og lukning af teaterprocesser. Aktuelle teaterproblemer* 48. Institut for Dramaturgi, Århus Universitet 2002.
- Latour, Bruno: »Om aktørnetværksteori«, in: *Philosophia* 25, 3-4, 1996.
- Luhmann, Niklas: »Identität – was oder wie?«, in: *Sociologische Aufklärung* 5. Opladen 1990, p. 16. Citeret i Rasmussens oversættelse: opus cit., p. 59.
- Luhmann, Niklas: »Identität – was oder wie?«, in: *Sociologische Aufklärung* 5. Opladen 1990.
- Luhmann, Niklas: *Sociale systemer*. Hans Reitzels Forlag A/S, Kbh. 2000 (1984).
- Madison, D. Soyini & Hamera, Judith: »Performance Studies at the Intersections«, in: Madison, D. Soyini & Hamera, Judith (red.): *The SAGE Handbook of Performance Studies*. SAGE Publications, London 2006.
- Rifbjerg, Synne (interview med Kirsten Dehlholm): »Velkendt, ukendt, genkendt«, in: *Weekendavisen*, 5.-11.12. 1997.
- Skjoldager-Nielsen, Kim: »Vi er alle disciple i kunstens rum. Et interview med Kirsten Dehlholm«, in: Skjoldager-Nielsen et al (red.): *Forestillingens rum: ritual, teater, performance* (planeres udgivet).
- Turner, Cathy & Behrndt, Synne K.: *Dramaturgy and Performance. Theatre and Performance Practices*. Palgrave Macmillan, 2008.

Noter

- 1—Krøgholt har oprindeligt udviklet sin metode for brug til håndtering af iscenesættelsesforløb i dramapædagogisk sammenhæng, og ikke den dramaturgiske proces i kunstnerisk sammenhæng. Krøgholdt 2002.

- 2—Iflg. Bateson er »information – informationens elementar-enhed – [...] *en forskel der gør en forskel*...« Bateson, p. 453.
- 3—Luhmann 2000, p. 77, note 77: »Kommunikation muliggør sig selv ved selv-begrænsning.«
- 4—*Kontingens* har Krøgholt forklaret som oplevelsen af, »at vi stort set er uvidende om, hvad vore handlinger og beslutninger fører til samt, at enhver slutning *kunne* være anderledes...«. Det er således en oplevelse af usikkerhed. Krøgholt 2002, p. 7
- 5—Luhmann 2000, p. 196: »Kommunikationssammenhænge må ordnes gennem temaer, som bidrag til temaet kan relatere sig til.«
- 6—Jf. Gregory Batesons forståelse: »Beredskab kan tjene til at udvælge elementer af vilkårligheden, som derved bliver til ny information. Men der må altid være et udbud af vilkårlige fænomener til rådighed som grundlag for, at ny information kan skabes.« Bateson 1991, p. 38.
- 7—Se: Christoffersen 2007, p. 17.
- 8—Meddelt mig mundtligt 8.2.2006 ved publikumssamtale som led i Teatervidenskabs seminarrække »PublikumsPositioner«, 8.-19.2.2006 (arr. v. undertegnede og stud.mag. Louise Bagger).
- 9—Kirsten Dehlholm: »I det hele taget indebærer dette at udvikle koncepterne meget tankearbejde og meget læsarbejde! Jeg læser utrolig meget for at lave en grundig research forud for skabelsen af en forestilling.« Skjoldager-Nielsen.
- 10—Christoffersen 1998, p. 18.
- 11—Mundtlig meddelt ved publikumssamtale i forbindelse med forestillingen *jesus_c_odd_size*, Malmö, september 2000.
- 12—Skjoldager-Nielsen.
- 13—Foucault 1998, p. 87.
- 14—Skjoldager-Nielsen.
- 15—Luhmann 1990, p. 16.
- 16—Büchert.
- 17—Eigtved 2003, pp. 46-48.
- 18—Eigtved henviser her til Carlson, Marvin: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Correll University Press, Ithaca, N.Y. 1989 og Dyrssen, Catharina: *Musikens Rum*. Bo Ejeby Förlag, Göteborg 1995.
- 19—Dehlholm 1995.
- 20—Skjoldager-Nielsen.
- 21—Latour 1996.
- 22—Jf. Krøgholdt 1998, p. 165.
- 23—For en introduktion: se Madison & Hamera.
- 24—For en introduktion: se: Hannah & Harsløf.

Kim Skjoldager-Nielsen (f. 1971) er pt. ansat som ekstern lektor ved Afd. for Teater og Performance Studier, Københavns Universitet, og Afd. for Performance Design, RUC.

»Hvad skulle han ellers gøre?«

Plotstruktur i *Købmanden i Venedig*

Af Svend Erik Larsen

Gæstens øjne

En af de klassiske *onelinere* i Peder Laales ordsprog lyder: *Skarpe er gæstens øjne*. Blikket udefra giver os mulighed for ny indsigt i verden og os selv, både når vi ser og bliver set på. Sådan er i al sin enkelthed formlen for at se skuespil – vi ser på opførelsen udefra som gæster uden at være med, og vi ser dermed samtidig på os selv udefra gennem det der sker for øjnene af os. Fremstillingen af plottet, *mythos*, strukturerer denne gensidighed mens vi som gæster er til stede under opførelsen. Fra den synsvinkel er plot ikke en struktur vi finder i teksten og derpå iscenesætter. Det er mødet med nogle forløbsmuligheder i teksten og i opførelsestraditionen under ét som skal samles til et nyt opført forløb. Plottet kan etablere denne gensidighed for et publikum som pr. definition er nutidigt. Kan en sådan gensidighed ikke etableres, er opførelsen og de tekster og traditioner der ligger til grund, standøde. I et drama er plottet performativt, det er noget der sker her og nu i hver opførelse, men er ikke en tekstintern narrativ struktur som i den trykte eller fortalte litteratur.

William Shakespeares dramaer udstiller bedre end de fleste denne problemstilling i hele dens bredde. Teksterne skal altid beskæres og nyoversættes, både fordi de ellers er uspillelige, og fordi ingen kan være sikre på hvad den autentiske tekst er. Og fordi fodnoter gør sig dårligt i scenisk praksis. Shakespeares eget verdensbillede var anakronistisk, som for så mange i tiden, i og med det er forankret i et førmoderne syn på natur og kosmos, uberørt af det verdensbillede Nicolaus Kopernikus lancerede 150 år tidligere. Shakespeares hæmningsløse talent for at hugge med arme og ben fra andres kilder og ideer, og hans pragmatiske sans for den effektive forestilling, sætter en frigørende standard for dem der fortsætter med at opføre og se hans stykker. Hele denne uregerlighed tvinger os til at se på teksterne først og fremmest som forlæg med et performativt potentiale i forhold til den samtid og den kulturelle kontekst hvori opførelsen finder sted. Samtidig giver de tekstligt udformede plot, billedsprog og karakterer mulighed for helt ned i detaljen af drage praktiske konsekvenser af at man altid kan anlægge gæstens blik udefra på tingene.¹

Tag den scene fra *Hamlet* hvor Hamlet viger tilbage for at dræbe Claudius bagfra mens han ligger og beder. Hamlet vil ikke risikere at onklen angre og dermed ender i himlen: »At dræbe ham mens han renser sin sjæl,/ når han er klar og forberedt til at drage hinsides./ Nej!« (III, iii, 85-87).² Vi ser begivenheden med Hamlets øjne i forhold til det intenderede plot som styrer en del af opførelsen – Hamlets hævn. Og vi ser de komplikationer hans ønske om hævn skaber, når den også skal omfatte livet efter døden. Claudius ved ikke at Hamlet er der, og ingen af dem hører hvad hinanden siger. Men vi gør. Claudius siger slet og ret: »Bede kan jeg ikke« (III, iii, 38).³ Her skærpes gæstens øjne så vi også ser udefra på Hamlet og hele hævn-plottets forløb. For Hamlet tager jo fejl, trods al sin strategiske klogskab. Claudius

beder slet ikke. Så han kunne have dræbt onklen uden videre. Vi tvinges dermed til selv at forestille os at handlingen kunne være anderledes, samtidig med at vi forstår at Hamlet reagerer som han gør. Og vi kommer måske i tanker om andre alternative handlinger eller begrundelser – ville det have været æreløst for Hamlet at dræbe sin onkel på den måde? Sådan ville Horatio og Laertes sikkert have tænkt.

Tilrettelæggelsen af plottet på scenen kan derfor følge to logikker. På den ene side får det opførte plot os til at forstå hvorfor ting sker, og dermed også hvorfor handlingsforløbet slutter som det gør. Det er den klassiske aristoteliske lære om begyndelse, midte og slutning. Dens overordnede logik er at lade os forstå sammenhængen i handlingen set fra slutpunktet. Ikke undervejs, naturligvis, for så ville det jo blive gabende kedeligt for ethvert publikum, ikke kun et moderne. I de fleste opførelser af Hamlet hvor scenen med Claudius er med, blive Hamlets tøven gjort til en psykologisk karakteristik af den tvivlende melankoliker med hæmmende faderbindinger og anden quasi-ødipal bagage. Plottet bliver på den måde entydigt – det succesfulde eller fejlslagne forsøg på hævn, mens tvetydigheder opsuges af den psykologiske karakteristik. Fra den synsvinkel er det ikke handlingsmønstrene der altid er større end personers kontrol og derfor peger i flere retninger end nogen kan styre, men det er en karakterbrist der gør at de udvikler sig anderledes end de kunne og burde.

Hvis man vil understrege at plottet i Claudius-scenen får os til at se at handlinger altid, også til sidst og efter opførelsen, kunne være forløbet anderledes og stadig kan forløbe anderledes, uafhængigt af psykologi, er gæstens øjne skærpet til hele tiden at vurdere enhver handling i forhold til alternative muligheder. Et plot får relevans i en enhver opførelses nutid ved at synliggøre et sæt af alternative muligheder i forhold til det der faktisk sker. Hvordan forholdet mellem de to lige nødvendige plottimensioner kan opføres, er en vigtig del af opførelsens fortolkning af den nutid den sker i. Der er jo flere muligheder: Handlingens absurde meningsløshed? En sidestillet sort/hvid modsætning mellem handlinger? Et netværk af uafgørlige handlemuligheder? Et multikulturelt værdiunivers? En vifte af samtidige handlingsmuligheder der ikke gør selv nødvendige handlinger til de eneste mulige?⁴ Under alle omstændigheder peger et plot altid i flere retninger på én gang uden afsluttende nødvendighed.

»Men hvad skulle han ellers gøre?«

Ikke alle tekster er lige gode til at diskutere hvordan man kan se på opførelsesmuligheder i en tekst ud fra det sidste syn på plot. *Købmanden i Venedig* (ca. 1598) er eminent til formålet. Det finder Karen Blixen ud af med sin somaliske hushovmester Farah i »Farah og Købmanden i Venedig« fra *Den afrikanske Farm* (1937: 281-283). Hun har fået et brev der fortæller om en opførelse af komedien i København, og hun bliver så grebet af sin erindring om Shakespeares stykke at hun *må* fortælle nogen om det. Og det bliver så til Farah, muslim og somalier. Virkelig én der kan se på stykket udefra.

Blixen har sikkert fortalt ham om handling og personer, i hvert fald om låntagning og åger i renæssancens Europa. Bassanio med tom pung og fuldt hjerte låner penge af sin bedste ven, Antonio, for at fri til den rige Portia. Hun bor på Belmont, et paradys for mennesker og

eroter uden for Venedig. Antonio venter penge lige om hjørnet fra sine skibe og tyr til jøden Shylock for et midlertidigt lån. Jøden vil ingen garanti have, bare ret til at skære et pund kød ud af Antonios krop, sådan cirka vægten af et fuldt hjerte. Den slags ting forgår ikke på Belmont, men i Venedigs verden af åger, lov, orden og forretninger. Frieriet går fint og ender med ægteskab, men Antonios penge er ikke kommet i havn. Jøden vil ikke have Bassanios penge fra Portia i stedet, men sit skålpund kød som der står i kontrakten. Den kloge Portia sætter en falsk rettergang op foran Venedigs øverste dommer, dogen, og præciserer at Shylock kun må tage et eneste pund kød, hverken mere eller mindre. Og kun kød, blod kan vi ikke bruge. Og det er jo ikke muligt. Så dogen dømmer Shylock fra tro, hus og hjem. Han bliver stedløs, mens Antonios penge når at runde molen inden tæppefald, og alle andre end Shylock falder på plads i forhold til hinanden.⁵

Blixens tone over for Farah er lidt nedladende. Hun »forklarede ham Gangen i Komedien.« Den komplicerede affære med penge, ægteskab og dyre lån er »lige paa Grænsen af Lov og Ret, en Fryd for en Somaliers Hjerte«. Portia får Farahs øjne op: »Jeg tænkte mig, han forestillede sig hende som en Kvinde af sin egen Stamme, Fathima, maalbevidst, underfundig og forførisk. Med alle Sejl sat til for at besejre Mændene.« Og Blixen opsummerer: »Farvede Folk tager ikke Parti i en Fortælling. [...] Somalierne, der i det virkelige Liv har udpræget Sans for Værdier, og Talent for moralsk Forargelse, tager sig en Ferie fra disse Ting i deres Digtning«. Det er tydeligt hun ikke regner med at han forstår en dybere mening, blot oplever spontant på lokale forudsætninger og uden videre æder hvad hun siger.

Mon ikke Blixen har fulgt den simple dobbelte plotstruktur, der binder to delforløb sammen? Der er en kærlighedshistorie der fører Portia og Bassanio (og en del andre) sammen allerede i tredje akt. Der er desuden en forretningshistorie om Antonios låneforretning hos Shylock der slutter i retten i fjerde akt. De to handlingsspor er forbundet gennem Bassanios og Antonios venskab som muliggør både kærlighedshistorien og pengehistorien og, især, gør det muligt at afslutte dem samtidigt i et lukket kredsløb, der blot sender Shylock ud af synsfeltet. Femte og sidste akt forener de to historier i en af Shakespeares bittersøde komedieslutninger: Shylocks penge, der er franarret ham i retten, fordeles mellem de unge, mens ægteskaberne mellem Portia og Bassanio og mellem Gratiano og Nerissa sættes på prøve, også dét ved smarte tricks der får mændene til at give deres vielsesringe fra sig, og som gør den ægteskabelige lykke en anelse anstrengt. Den harmoniske verden bevares, men således at man husker at den er skrøbelig.

Hvert af de to handlingsspor har en enkel struktur. Kærlighedshistorien fra forelskelse over et frieri i den eventyragtige scene med valget mellem de tre skrin af guld, sølv og bly og videre til det heldige udfald af Bassanios gæsteri og hans og Portias efterfølgende bryllup. Så kommer en udfordring af trofastheden ved at Bassanio giver Portias ring væk, og derpå kommer endelig en afsluttende, lidt forblæst forsoning i sidste akt. Pengehistorien, på sin side, forløber fra låneanmodning og -betingelser over det faktiske lån og videre til den manglende evne til at betale. Forløbet kulminerer ved en retslig indgriben, ved list og forklædning, så Shylocks ågerformue tilfalder en hel del unge elskende i slutningen, uden vi er helt sikre på at de har fortjent dem, eller at Shylocks har fortjent ikke kun at tabe sine penge, men også helt

at blive udstødt af både det jødiske og venetianske samfund. Men uden venskabsforholdet mellem Antonio og Bassanio kunne de to spor ikke løbe sammen og heller ikke rundes af i en afslutning med en dirrende balance.

Farah optræder nu som gæsten med de skarpe øjne i Blixens europæiske univers. Han stiller spørgsmål til plottet Blixen hverken kan stille eller besvare, men som er lige så relevante reaktioner på Shakespeare som den standardfortolkning hun vil brede ud for ham. Farahs analytiske forståelse fejler ikke noget. Han slår ned på det samme som alle der ser dramaet foruroliges af: jødens rolle. Shylock har ret, men får det ikke, snydes slet og ret. Men da hans fordring er urimelig og hinsides alle normer, har han ret og uret på samme tid. Det kors for både tanke og plot tager Farah uimponeret op.

Farah vil ikke acceptere den forklaring på Shylocks forsvinden ud af dramaet som er betingelsen for at plottet får den afrundende afslutning i femte akt. Så Blixens indledende korte bemærkning om at hun forklarede Farah det hele, er slet og ret løgn. Hans reaktioner viser at hun faktisk ikke har forklaret ham noget som helst, men sat alternative tanker i gang hos ham. Han er ikke blot en prototype på hvad alle somaliere tænker og føler.

Farah spørger i stedet aggressivt: Hvorfor hjalp ingen jøden? Hvor var hans venner? Hvorfor gav han op, han kunne have brugt en hvidglødende kniv der blokerede for blodet? Hvorfor tog han ikke bare små stykker kød undervejs og vejede dem? Farah regner ikke med svar. Ikke så sært, for Blixen reagerer blot afværgende: »Men hvad skulle han ellers gøre?« Spørgsmålet er retorisk for hun kan ikke se nogen kunne handle anderledes end de faktisk gør. Efter at have foreslået en række alternative handlingsmuligheder konkluderer Farah på egen hånd: »Han kunne have gjort den Mand megen Skade«. Blixens afsluttende svar er da heller intet svar. »Men i Historien opgav Jøden det«, nemlig i det standardplot hendes fantasi rækker til at forestille sig. Farahs skarpe øjne ser mere og har sat hende til vægs, som Shylock sætter tilskueren til vægs med sin uopløselige blanding af ret og uret.

Hvad Farah gør, er ikke først og fremmest at komme med en masse forslag til hvad jøden som enkeltperson kunne gøre. Han antyder i stedet et andet principielt syn på hvad der udgør et plot. Det er en permanent konfrontation mellem det der sker, det er ikke sker men ligeså godt kunne være sket, eller måske aldrig kunne ske på dramaets betingelser men stadig tilhører et relevant handlingsunivers. Han demonstrerer hvorledes teksten kan lægge op til en gensidighed mellem både at se udefra på plottet og se sig selv udefra, som får en opførelse til at leve. På den måde bryder han ud af den rolle som Blixen har anbragt ham i, netop på grund af de spørgsmål dramaet kalder på i forhold til hans baggrund, den baggrund Blixen blot opfatter som et naivt ekko af de dele af *hendes* plot som minder om somaliernes persontyper og tankegang. Selv når handlingens selvfølghelighed er overvældende, bevarer Farah evnen til hele tiden at se hvad personerne ellers skulle gøre.

Tre åbninger af plotstrukturen

At Shakespeares dramaer er fulde af dobbeltspil, forklædninger, kønsskifte, snyd og bedrag, flertydige billeder og ordspil, er ikke nyt. Disse træk er en del af karaktertegningen og definerer værdi- og identitetsproblemerne i Shakespeares store renæssanceunivers, spændt ud

mellem en middelalder han er ved at forlade, og en endnu ukendt moderne verden der er på vej. Det er en overgangsverden, og den kan derfor ikke undgå at operere med fordoblinger på mange niveauer. Den situation har været grundlag for de nyfortolkninger som har reaktualiseret Shakespeares dramaer i generation efter generation der har søgt efter modeller for at forstå historiens nye overgangssituationer og deres problemer og dynamikker.

Men disse fordoblinger har sjældent været forankret i plottet, eller rettere: Plottet er sjældent blevet set på den måde. Når jeg taler om en bittersød eller en skrøbelig slutning, er det ikke plottet der opfattes som skrøbeligt, men personernes standhaftighed og moralske vederhæftighed og stabiliteten i det værdiunivers de lever i. Et andet syn på plotstrukturen er helt afgørende for at forstå den åbenhed i *Købmanden i Venedig* som har gjort at det har kunnet opføres igen og igen som andet end en fejring af *the great bard*.

Plottet er porøst neden under de klare handlingsforløb, kærlighedshistorien og pengehistorien. Dramaets første og sidste replik er en indramning af hele komedien der netop forbinder tvivl og dobbeltheder med handlingsforløb, ikke kun med karakterer og værdier. Den ramme holder os fast på at det der sker slet ikke lader sig forstå, uden det bliver set ud fra hvad der ikke sker. Fra den synsvinkel har plotstrukturen tre karakteristiske åbninger:

1. *Reduceret forklaringskraft*: Den allerførste replik siges af Antonio, købmanden i Venedig: »Jeg ved ikke hvorfor jeg er så bedrøvet« (I, i, 1)⁶ – En typisk bemærkning fra en af renæssancens mange melankolikere. Inden Bassanio ankommer, forsøger Antonios købmandskolleger at komme med to årsagsforklaringer. Bedrøvelsen skyldes fejlslagne forretninger eller afvist kærlighed. Deres tankegang er klar: en sindstilstand må være en reaktion på handlinger; negative følelser på negative handlinger. Men nej – ingen handlinger, gode eller dårlige, kan forklare noget som helst, siger Antonio: »Verden er en scene« og han spiller blot den bedrøveliges rolle (I, i, 77-79).⁷ Sådan én skal der være.

Derpå kommer Bassanio ind og ruller sit problem ud: Han mangler penge – bare midlertidigt naturligvis – for at fri til Portia. De to parallelle og sammenflettede handlingsforløb i komediens forløbsstruktur tager deres begyndelse her med venskabet mellem Antonio og Bassanio som dynamisk bindeled. Men vi ved fra de forudgående replikker om Antonios melankoli at handlinger som konkrete årsager til personernes handlings- og reaktionsmønstre aldrig er udtømmende forklaringer. Plotstrukturen skal ikke give sammenhæng, men udstille sin *begrænsede forklaringskraft*.

2. *Alternative muligheder*: Dramaets allersidste replik holder fast i dette perspektiv. Efter at både Bassanio og Gratiano har givet deres vielsesringe bort – trods ubrydelig løfter om det modsatte, viser det sig at de har givet dem bort til deres koner i forklædninger – Portia og hendes kammerpige Nerissa i rollerne som sagfører og medhjælper, 'doctor' og 'clerk', der sørger for at Shylock dømmes i retten. De får ringene som belønning, efter at de insisterende har krævet dem fra deres to ægtemænd der ikke genkender dem. Hvad der sker i Belmont er ikke umiddelbart genkendeligt i Venedig og omvendt – derfor de to handlingsforløb. De supplerer ikke bare hinanden i én samlet handling der afsluttes i femte akt. De opløser og relativiserer i stedet hinanden. Selve den handling at give og modtage ringene, *kunne* i princippet ikke have noget alternativt modstykke, eftersom mændene i Belmont har lovet aldrig

at skille sig af med dem. Men de gjorde det altså alligevel i Venedig, blot presset var hårdt nok. Den absolutte kærlighed pilles ned af piedestalen, og Venedigs lov og orden viser sin afmagt ved at skulle bruge falske sagførere, endda fra Belmont, for at sætte sig igennem, og de forklædte advokater bruger derudover deres falske autoritet til at sætte de to lovformelige giftermål på spil.

Men mændene tilgives til allersidst med påmindelser om deres afmagt og kærlighedens risikable ubestandighed. Portia opfordrer derpå alle til at gå ind i slottet, og »vi vil give et troværdigt svar på alting« (V, i, 299).⁸ Gratiano forstår ironien i det sidste ord – »troværdigt' er ikke en dækkende betegnelse for list, forklædninger og bortførelser. I komediens lette tonefald og i en blandet juridisk-erotisk sprogbrug opsummerer han derpå hele situationen i forholdet til dens handlingskonsekvenser: »Sådan skal det være – Det første forhør/ som min Nerissa skal aflægge ed på, er/ om hun hellere vil vente endnu en nat/ eller gå i seng nu (hvor der kun er to timer til daggry):/ Men var det allerede dag, ville jeg ønske den var mørk/ så jeg kom i seng med sagførerens assistent./ I al den tid jeg lever, vil jeg ikke bekymre mig om andet/med samme omhu som at sikre Nerissas ring« (V, I, 300-307).⁹

Med Shakespeares evne til seksualiseret dobbeltspil på betydningen af de ringe der udveksles, er hovedkonklusionen her at handlinger *altid* skal forstås i forhold til deres mulige modsætning, og at afgørelsen af hvilken handling der faktisk indtræffer, kræver konstant årvågenhed. Det at gøre noget bestemt – faktisk komme i seng med sin kone – er et valg mellem flere muligheder. Men derpå kræver det konstant og aktiv bekymring for at undgå at den lige så sandsynlige, men modsatrettede handling indtræffer: Han skal 'bekymre sig' for at Nerissa 'ring', dvs. hendes køn, faktisk kun er hans. Og det kan være en vanskelig, måske håbløs opgave. Han har jo selv lige givet den væk. Den svarer til den umulige handling at gøre dag til nat, som han siger. Handlinger er altid flettet sammen med det der ikke finder sted, men lige så godt kunne have gjort det, en terrorbalance i plotstrukturen der aldrig afgøres én gang for alle. Plottet skal ikke give entydig sammenhæng, men udstille handlingers *nødvendige alternativstruktur*.

3. *Åbenhed*: Farahs reaktion på Blixens forklaringer viser at han lige præcis ser plottet på de to måder. Men han tilføjer en tredje da han straks sætter Shylock i centrum – uden at vide det mindste om jødernes historie og ømtålelige placering gennem århundreder i vestlig kultur. Shylock er blot en mand der gør noget ejendommeligt, som folk jo gør, og er offer for andres mere magtfulde handlinger. Men ret beset er hans centrale placering i handlingen ikke indlysende fra starten. Han er jo kun en formidler ligesom tjenestepigen Nerissa. Men fra første øjeblik han optræder, åbner hans snu og tøvende replikker, der mere gentager hvad de andre siger end lyser af beslutsomhed, for at handlingen nu kan gå i alle retninger. Hvorpå den går i den mest usandsynlige af alle da han sætter sine lånebetingelser: Får Shylock ikke sine penge tilbage efter tre måneder fra Antonio, har han ret til »ét pund kød/ af dit lyse kød, skåret af og taget/ hvor som helst på din krop det passer mig« (I, iii, 145-147).¹⁰ Hvem kunne dog have forudset eller begrundet dén handlingsmulighed? Med den ubestemmelighed der derudover ligger i hvor lunsen skal skæres,¹¹ får låneforretningen helt nye dimensioner ud over Bassanios for så vidt banale frierfærd – liv og død, kærlighed, had og hævn, drab,

mishandling og måske kastration, magt og afmagt i Venedigs pengeverden, en undergrund af grusomhed og vilkårlighed i Belmonts kærlighedsverden og en rystelse i forholdet mellem ret og uret, rimelighed og urimelighed i Venedig.

Et helt nyt sæt af uforudsigelige handlinger, både mulige og nødvendige, åbner sig for alle personer og rulles ud i den plotstruktur der nu udvikler sig. Og baggrunden er lige så uforklarlig som Antonios melankoli eller Jagos had i *Othello*. Hvad Shylock skulle få ud af sine udlånsbetingelser, svarer han ikke på. Og Shylocks vej ud af komedien åbner en afgrund af uafgjorte handlingsmuligheder, større end når Nora smækker med døren og vi undrer os over hvad hun gør efter tæppefald. Efter nederlaget i retssalen vælter det ind over Shylock med hvad han skal gøre – afstå sine penge, afsværge sin tro og underskrive forskellige dokumenter. Og hans sidste replik lyder: »Jeg beder jer om at give mig lov til gå herfra./ Jeg føler mig dårlig, – send kontrakten efter mig,/ og jeg skal nok underskrive den« (IV, i, 391-393).¹²

Derpå aner vi imidlertid ikke hvad der sker med ham, men vi kan ikke lade være med at spørge: selvmord, ny start på forretningerne, eksil fra Venedig, forsoning med den flygtede datter eller med Antonio, giver sejrherrene ham noget tilbage, vil de andre jøder hjælpe? Det eneste vi ved, er at Shylock er personen der holder gang i enhver uforudsigelighed og åbner plotstrukturen, både da han går og da han helt fejlkalkulerer de andres modforholdsregler til hans lovmedholdelige krav om et skålpund kød. Plotstrukturen skal ikke give sammenhæng, men udstille sin radikale *åbenhed*.

Handlinger der ikke sker

For at se plotstrukturen i forhold til handlingers svigtende evne til at forklare hvad der sker, dens sammenfletning med alternative handlinger og dens uforudsigelighed, vil jeg tage udgangspunkt i nogle vigtige handlinger der *ikke* finder sted. Jeg vil hævde at det er dem der afgørende bestemmer hvad der faktisk sker. Alle episke og dramatiske værker peger naturligvis på masser af handlinger der ikke finder sted. Men de er ikke nødvendigvis betydningsfulde, eller de er vanskelige at gøre betydningsfulde.

Komedien reflekterer selv over betydningen af handlinger der ikke sker. Shylocks foruroligende spørgsmål er ét tilfælde: »Hvilken dom skulle jeg frygte når jeg ikke har gjort noget galt?« (IV, i, 89).¹³ Det suppleres af hans hurtige ordveksling med Bassanio, der siger til Shylock: »Dræber alle mennesker de ting de ikke elsker?« – »Hader alle mennesker de ting de ikke dræber?«, lyder Shylocks rappe modspørgsmål (IV, I, 66-67)¹⁴. Også Portia spekulerer over at handlinger ser helt anderledes ud når de ses i ikke-handlingens spejl: »Hvis det var lige så let at udføre som at vide hvad det ville være godt at gøre, ville kapeller være katedraler og fattigfolks hytter være fyrstepaladser« (I, ii, 12-13).¹⁵ Forholdet mellem handling og ikke-handling vender alting på hovedet, når udgangspunktet er ikke-handlingen.

I *Købmanden i Venedig* er der især tre specifikke ikke-handlinger der styrer hele plotstrukturen – relativterer dens overordnede forklaringskraft, peger på dens alternative muligheder og åbner den på vid gab. De tre ikke-handlinger er:

1. Ingen tilgivelse:

Shylock: [Antonio] hader vores hellige [jødiske] samfund, og han skælder ud/ (selv der hvor købmænd mødes oftest)/ på mig, mine forretninger og min velfortjente fortjeneste/ som han kalder renter: Forbandet være min stamme/ hvis jeg tilgav ham! (I, iii, 45-49).¹⁶

2. Intet valg:

Portia: Åh nej, det ord 'vælge'! Jeg må hverken vælge den jeg kan lide, eller afvise den jeg ikke kan lide; sådan er en levende datters vilje underlagt en død fars vilje [eller testamente] (I, ii, 21-23).¹⁷

3. Ingen praktisk handling:

Portia: Tag hvad du har krav på, tag dit pund kød,/ men når du tager det med kniven og der kommer/ en eneste dråbe kristent blod, vil alt hvad du ejer/ (ifølge Venedigs love) tilfalde staten Venedig. [...]

Shylock: Jeg tager imod dit tilbud, – indfri mit krav tre gange/ og lad den kristne gå (IV, i, 301-305).¹⁸

De tre citater henviser under ét til tre vigtige dimensioner af al handling – intention, lov og praktisk kunnen. Den første drejer sig om en intention om ikke at *ville* udføre en bestemt handling, nemlig talehandlingen at tilgive; den anden til et lovbundet påbud om ikke at *måtte* udføre en bestemt handling, nemlig at vælge den ægtefælle Portia selv vil have; den tredje til en praktisk forhindring for at *kunne* udføre en bestemt handling, nemlig at tage et pund kød og kun et pund kød. De tre ikke-handlinger implicerer komediens kraftcentre, Shylock og Portia, der er helt afgørende for hvad der faktisk sker i Venedig og Belmont – komediens to lokaliteter med principielt modsatrettede værdier og handlinger. Endvidere giver de tre ikke-handlinger perspektiv til de to vigtigste handlingssfærer: penge, handel, lov og ret overfor kærlighed og venskab.

De tre ikke-handlinger er også vigtige på grund af deres absolutte karakter, fordi de er bundet til religion og Venedigs love. Shylock sværger ved sin tro, og de to øvrige er knyttet til de love hvor om Portia siger: »Der findes ingen magt i Venedig/ der kan ændre en etableret lov« (IV, i, 214-215).¹⁹ Overgangen fra ikke-handling til handling er ikke kun et spørgsmål bevægelse fra mulighed til virkelighed, men definerer forskellen mellem integration og udelukkelse, identitet og selvudslettelse, liv og død. For så vidt minder de om den refleksion Thomas Aquinas har om Guds almagt i *Summa contra gentiles* (ca. 1265), et sæt argumenter der skal overbevise de vantro om kristendommens overlegenhed. Selv om Gud er alvidende, almægtig og algod, er også han betinget af handlinger han principielt ikke kan udføre. Han kan ikke udføre onde handlinger, og han kan ikke omgøre ting der allerede sket. I modsat fald skulle han jo vedgå at hans handlinger i første omgang ikke var som de skulle være. Så ingen handlinger, andet end tilgivelse, kan forholde sig til ondskab eller det der burde have været anderledes. Det er derfor ikke kun Shylocks hurtige afvisning af tilgivelse i første akt der er vigtig, men især Portias lange monolog i retssalen om tilgivelse som en vej ud af rets-sagen for Shylock, en tilgivelse der vil gøre domfældelse overflødig. Men hvad Portia ikke

ved, er at Shylock jo har sværget at det er udelukket. Og derfor går retten sin gang, betinget af denne ikke-handling.

Hvilken effekt har ikke-handlinger for plotstrukturen som helhed? De har tre virkninger der er nødvendige for plottets udvikling, så man samtidig kan se at de faktiske handlinger ikke er tilstrækkelige for at forstå endside holde sammen på plotstrukturen. Når Shylock står i retssalen med kniven hvæset foran Antonios blottede bryst for at skære et pund kød ud ved hjertet, transformeres den forgæves handling til en anden handling: Han beder om en kontant udbetaling. Men da en anden ikke-handling, den manglende tilgivelse, kommer på tværs, sker der en ny transformation af handlingen: Han fradømmes tro og ejendom. Det er ikke-handlingens første virkning: *handlingsstransformation*. Den anden virkning i samme scene er *relokalisering*. Shylock forlader retssalen som en slagen mand ud i Venedigs gader, og Portia, Nerissa, Bassanio og resten af personerne tager til Belmont og fejrer rigdom og kærlighed.

I Portias tilfælde ser det lidt anderledes ud. Hun kan ikke vælge sin ægtemand fordi faderens testamente har bestemt at friere skal have mulighed for at gætte på om hendes portræt er gemt i et skrin af guld, sølv eller bly. På hvert skrin står en gåde som frierne skal løse for at finde det rette skrin. Det gør Bassanio. Det valg Portia ikke selv må træffe, er transformeret til andres valg baseret på lige dele held og klogskab. Men derudover sker der noget mere. Der sker en *handlingsdifferentiering* i en række parallelle sidehandlinger der formerer sig ud af Portias handlingslammelse: en række supplerende kærlighedshistorier, jødens tjener der skifter job, nye bekendtskaber. Disse og andre aktiviteter er kun løst forbundet og uden streng nødvendighed. Men de sker. Det er just pointen. Handlinger der ikke indtræffer, får andre handlinger til at formere sig i et åbent fletværk.

Gennem disse tre virkninger får plotstrukturen sin relativerede forklaringskraft, sin alternativstruktur og sin åbenhed. Handlinger der ikke sker, bestemmer at der sker noget andet, hvad disse andre handlinger er, og hvor tæt en konsistens en plotstruktur overhovedet kan bære.

Gensidighedens grænser

Men ikke-handlingerne sætter også personer og værdier i nyt perspektiv. De skaber overlapninger, forbindelser og især gensidige afhængigheder der indlemmer personerne i en plotstruktur der er større end deres bevidsthed og kontrol, uanset hvor meget de soler sig i hvad de har gjort, og hvilke klare planer og hvilken magt de har til at bestemme handlingsgangen. Længe før Portia kender noget til Shylock, Antonio og hele Venedigs købmandsverden, taler hun til den forelskede Bassanio som en regnelærer: »Hvor farlige er dine øjne, / de har set mig og delt mig, / den ene halvdel af mig er din, den anden halvdel er din, – / nej, min egen skulle jeg sige: men hvis den er min, er den også din, – / og derfor er jeg helt igennem din; åh, disse opsætsige tider / sætter hegn mellem ejere og deres rettigheder!« (III, ii, 15-19).²⁰ Hun hører ikke og ved ikke at hun i erotisk betydning kommer til at beskrive Shylocks økonomiske og juridiske problem – 'sætter hegn mellem ejere og deres rettigheder.' Desuden bruger hun gentagne gange økonomiske metaforer for sin kærlighed, fx: »Den

samlede sum af mig/er den samlede sum af noget« (III, ii, 157-58)²¹ og garnerer replikken med udtryk som 'konto' og 'brutto' Den metaforik er hun ikke ene om.

Og længe før Shylock aner at han vil tabe, ved vi at projektet med et pund kød kan slå tilbage på ham selv. Da datteren Jessica løber bort med en kristen fra Bassanios omgangskreds, Lorenzo, råber han: »mit eget kød og blod gør oprør« (III, i, 31), og det gentager han »Jeg siger min datter er mit kød og blod« (III, i, 33).²² Han er selv et offer der mister en luns kød, alt imens han tror han sidder med trumferne. I kød og blod er der ikke penge som i Venedig, men den lidenskab der er Belmonts domæne. Det er Shylocks fejlkalkule.

Det vrimler med eksempler på at kærlighed og handel blandes og bliver gensidigt afhængige. Havde Shylock ikke sværget aldrig at ville tilgive, og havde Bassanio ikke skullet låne for at leve op til konsekvenserne af at Portia ikke må vælge selv, var disse sammenblandinger ikke blevet omsat i handling. Vi præsenteres tidligt for denne fælles øko-erotiske betydningsfære der rammer forholdet mellem handlinger og ikke-handlinger ind. Bassanio siger således tidligt: »dig Antonio/ skylder jeg mest i penge og kærlighed,/ og med din kærlighed som sikkerhed/ kan jeg tage presset af alle mine planer/ om at indfri al den gæld jeg skylder« (I, i, 12f).²³

Både kærligheden og købmandsskabet har *gensidighed* som kerne. Lån svarer til afdrag, forbrydelse svarer til straf, handel bygger på udveksling, og kærlighed og venskab bygger på gensidige følelser. »At give og at modtage« (III, ii, 140)²⁴ er både kodeordet når Bassanios løser gåden og vælger det rette skrin, blyskrinet med Portias billede, og den formel der udgør grundlaget for Shylock retmæssige krav på et skålpund kød som skrevet står i kontrakten. Det er denne gensidigheds begrænsninger og overskridelser som forholdet mellem handlinger og ikke-handlinger gennemspiller.

Den fælles gensidighed har tre dimensioner. Der er for det første *balancen* – man får hvad man investerer. De stolte bejlere der gætter på de forkerte skrin, investerer ikke deres kærlighed, mens deres selvglæde. Shylocks kontrakt med Antonio beror på gensidige forpligtelser. For det andet ligger der en *risiko* i gensidigheden. Antonios skibe kan gå tabt, man kan miste sine investeringer, og selv kærligheden kan sættes på spil, som da Bassanio og Gratiano skiller sig af med deres ringe, det tegn på gensidighed de har lovet aldrig at give væk. Foran skrinene siger Portia til en frier: »Nu skal du tage chancen« (II, i, 38).²⁵ Endelig, for det tredje, er der *overskridelsen* – 'excess', 'exceed' er et ofte genkommende ord i komedien. Da Portia står og venter på om Bassanio løser gåden på skrinet, maner hun sig selv til besindighed: »Åh, min kærlighed, vær besindig, behersk din ekstase« (III; ii, 111).²⁶ Antonio definerer sig selv i forhold til Shylock der tager renter for udlån: »Jeg hverken låner ud eller låner selv/ ved at overdrive hvad jeg tager eller giver« (I, iii, 56-57).²⁷ Overskridelse bærer straffen i sig selv.

Den traditionelle plotstruktur bygger primært på balancen – handlinger der giver forklaring til andre handlinger og reaktioner, og som runder alt af til slut, samtidig med at ikke-handlinger og løse ender blot bliver gjort uvæsentlige og kan lades ude af betragtning. Shylock går ud i byen, og hvem behøver at kere sig om hvad det sker ham for at forstå komedien? Og Antonios skibe, udsat for havets risikable luner, ender til sidst i havn, så

balancen i hans økonomi genoprettes. Fra den synsvinkel skal risiko minimeres og fjernes, og overskridelser skal undgås.

Men den plotstruktur der integrerer ikke-handlinger som et grundelement, giver risiko og overskridelse en central betydning og balancen en anden fortolkning. Risikoen åbner for andre handlinger, og det samme gør overskridelsen. Da den stædige Shylock vil stå på sin ret og ikke vil tilgive i retsscenen, siger Portia: »Du skal få mere retfærdighed end du ønsker« (IV, i, 312).²⁸ Med sin list tvinger hun loven ud i sin overdrivelse som juristeri, og dermed udstiller hun Shylock som et lovens grænsetilfælde, men ikke som en retfærdigt dømt.

Selve tilgivelsen som Shylock har afsværget, og som Portia opfordrer ham til, er i sig selv også en overskridelse. Den overskrider lovens nødvendighed, fordi tilgivelse kræver at den der tilgives har forbrudt sig. Men den kunne have gjort Shylock til en god udlåner igen, med balance i økonomien hvis han havde forladt retssalen med den tilbudte erstatning. Tilgivelsen retablerer også en truet kærlighed, selv om Portia lige så lidt som Shylock sørger for det af sig selv. Da hun og Nerissa skal fortælle om deres luskede måde at få ringene narret fra deres mænd på, kan ingen af dem bare give sig. Da Bassanio knælende siger »tilgiv mig« (V, i, 240) fordi ringen er væk, trækker Portia pinen ud, indtil Antonio siger: »Jeg har én gang lånt min krop til gavn for hans velstand/ [...] Jeg tør godt binde mig igen.« (V, i, 249-251).²⁹ Her er én der er trofast *in excess*, og Portia giver efter og tilgiver Bassanio, måske også fordi en ny risiko åbnes – Antonio og Bassanios venskab har klare homoseksuelle overtoner, en dimension som både kvindernes forklædning som mænd i retssalen og renæssancens opførelsestradition spiller lystigt på med de mange seksuelle betydningslag.³⁰ Så Portia tilgiver sin mand og holder på ham. Den genetablerede balance er nødvendig, men aldrig helt stabil. Den åbner for et usikkert univers af ikke bare alternative handlinger som utroskab, men et helt sæt af nye handlinger der betinger balancen fordi de ikke finder sted, men klinger med som handlingernes overtoner.

Denne relation mellem handlinger og ikke-handlinger udstiller et paradoks: Balancen kræver risiko og overskridelse for at kunne fungere som balance. Retssagen viser at det gælder i Venedig. Sidste akt på Belmont, der ofte giver fortolkningsvanskeligheder, viser at det også sker i kærlighedens domæne. Når de to par, Bassanio og Portia, Gratiano og Nerissa, bekræfter deres kærlighed ved at give hinanden en ring, har de jo åbnet for risikoen for at den tabes. Ellers var der ingen grund til at sværge på at det ikke skulle ske. Havde de to kvinder ikke udfordret den risiko ved i forklædning at bede om ringene, og var mændene ikke faldet i fælden og havde givet ringene væk til netop de to kvinder, så ville sluts scenens forsoning være uden kraft.

Den balance der ikke tabes og genvindes ved at man risikerer noget og dermed går over stregen, er svag. Men når den er retableret på de betingelser, er den også for altid udsat og risikabel, som Gratiano spøgefuldt reflekterer over i komediens slutreplik. Heraf følger nødvendigheden af dobbeltroller, forklædninger, ordspil osv. Balancen skal hele tiden sættes på spil for at have gyldighed. Den er betinget af de handlinger den udelukker og som ikke finder sted, uanset om det er penge eller kærlighed, uanset om det sker i Venedig eller Belmont. Dette paradoks er alle personer fælles om, ligegyldigt hvor de lever, med hvem de lever, og

hvad de gør. Eller, især, ikke gør. 'Hvad skulle de ellers gøre?' er ikke et retorisk spørgsmål, som hos Blixen, men det reelle udgangspunkt for at forstå hvad de faktisk gør, sådan som Farah har blik for med gæstens skarpe øjne.

Litteratur

- Blixen, Karen: *Den afrikanske Farm* (København: Gyldendal, København, 1964/1937).
- Coyle, Martin (ed.): *The Merchant of Venice* (Casebook Series). (St. Martin's Press, New York, 1998).
- Garber, Marjorie: *Shakespeare After All* (Anchor Books, New York, 2004).
- Kiernan, Pauline: *Filthy Shakespeare. Shakespeare's Most Outrageous Sexual Puns* (Quercus, London, 2006).
- Larsen, Svend Erik: *Tekster uden grænser. Litteratur og globalisering* (Aarhus Universitetsforlag, Århus, 2007).
- Larsen, Svend Erik: »Fletværk. Fortællinger i en globaliseret kultur«, in: Mads Anders Baggesgaard, Ida Krøgholt og Lotte Philipsen (red.): *Hvad er verdenskunst?* (Klim, Århus, 2008) (i trykken).
- Shakespeare, William: *The Merchant of Venice* (The Arden Shakespeare/ John Russell Brown, red.) (Routledge, London, 1985/1955/1598). (Opførelser: Trevor Nunn, instr., 2000 (Melodrome Distribution, dvd, 2003); Michael Redford, instr. 2004 (MGM Home Entertainment, dvd, 2005).
- Shakespeare, William (1990/1982/1601). *Hamlet* (The Arden Shakespeare/ Harold Jenkins, red.) (Routledge, London, 1985/1955/1598).
- Smith, Rob (2002). *The Merchant of Venice*. (Cambridge Student Guide). (Cambridge University Press. Cambridge, 2002).
- Weisberg, Richard (1992). *Poethics and Other Strategies of Law and Literature*. (Columbia University Press, New York, 1992).
- Wilders, John (red.): *The Merchant of Venice* (New Casebooks). (The Macmillan Press, London, 1969).

Noter

- 1—Kilderne til *Købmanden i Venedig* er primært Ser Giovanni: *Il Pecorone*, en novelle fra det 14. århundrede, og et par samtidige tekster, se appendixer i Shakespeare 1985, s. 140-174. – Alle oversættelser i teksten er mine.
- 2—»To take him in the purging of his soul,/ When he is fit and season'd for his passage?/ No!«
- 3—»Pray can I not.«
- 4—I forbindelse med narrative tekster har jeg kaldt de to slags plotstruktur for *stafetfortælling* og *fletfortælling*. Stafetfortællingen følger den aristoteliske logik hvor sidehandlinger underordnes et fælles afsluttende perspektiv, uanset hvor kringlede de er. Fletfortællinger er som åbne fletværk der peger i mange retninger på én gang. De er en aktuel fortolkningsnøgle til plotstrukturer, også i klassiske tekster, i en kultur som vores der er præget af globaliseringen, hvor handling er karakteriseret af permanente valgsituationer, som gør at alle handlinger kunne have været anderledes og ikke er underlagt en historisk eller metafysisk nødvendighed. Se Larsen 2007, s. 199-220 og Larsen 2008.
- 5—En god gennemgang, med vægt på karakterer og værdiunivers, men mindre på plot, er Garber

2004, s. 282-312.

- 6—»I know not why I am so sad?«
- 7—»The world is a stage.«
- 8—»we will answer all things faithfully.«
- 9—»Let it be so, – the first inter'gatory/ That my Nerissa shall be sworn on, is/ Whether till the next night she had rather stay/ Or go to bed now (being two hours to day):/ But were the day come, I should wish it dark/ Till I were couching with the doctor's clerk./ Well while I live, I'll fear no other thing/ So sore, as keeping safe Nerissa's ring.«
- 10—»an equal pound/ Of your fair flesh, to be cut off and taken/ In what part of your body pleaseth me.«
- 11—I et af Shakespeares mulige forlæg, *The Orator* fra 1596, fremhæves muligheden af at det er Antonios samlede ældre dele der fjernes, ca. et pund kød. Se Shakespeare 1985, s. 170 og også James Shapiro: »Shakespeare and the Jew« in: Coyle (red.) 1998, s. 73-91. Det er først i retsscenen det præciseres at kødet skal skæres ved hjertet uden nærmere begrundelse, slet ikke i den kontrakt vi hører om i første akt.
- 12—»I pray you give me leave to go from hence,/ I am not well, – send the deed after me,/ And I will sign it.«
- 13—»What judgment shall I dread doing no wrong?«
- 14—»Do all men kill the things they do not love?«– »Hates all man the thing he would not kill?«
- 15—»If to do were as easy as to know what were good to do, chapels were churches and poor men's cottages princes' palaces.«
- 16—Antonio »hates our sacred nation, and he rails/ (Even there where merchants most do congregate)/ On me, my bargains, and my well-won thrift,/ Which he calls interest: cursed be my tribe/ If I forgive him!«
- 17—»O me the word »choose«! I may neither choose who I would, nor refuse who I dislike, so is the will of a living a daughter curb'd be the will of a dead father.«
- 18—Portia: »Take then thy bond, take thou thy pound of flesh,/ But in the cutting it, if thou dost shed/ One drop of Christian blood, they lands and goods/ Are (by the laws of Venice) confiscate to the state of Venice. [...].
Shylock: I take this offer then, – pay the bond thrice/ And let the Christian go.«
- 19—»There is no power in Venice/ Can alter a decree established.« (Se også Richard Weisbergs relativt upågtede analyse af komedien betoner stærkt lov-aspektet og ser på plotstrukturen med dette aspekt som indfaldsvinkel, Weisberg 1992, s. 93-104.)
- 20—»Beshrew your eyes,/ They have o'erlook'd me and divided me,/ one half of me is yours, the other half yours, –/ Mine own I would say: but if mine then yours, –/ and so all yours; O these naughty times/ Put bars between the owners and their rights!«
- 21—»The full sum of me/ Is the sum of something.«
- 22—»my own flesh and blood to rebel!« og »I say my daughter is my flesh and my blood.«
- 23—»to you Antonio/ I owe the most in money and in love,/ And from your love I have a warranty/
To unburthen all my plots and purposes/ How to get clear of all the debts I owe.«
- 24—»To give and to receive.«

25—»You must take your chance.«

26—»O love be moderate, allay thy extasy.«

27—»I neither lend nor borrow/ By taking or by giving of excess.«

28—»Thou shalt have justice more than thous desir'st.«

29—»I once did lend my body for his wealth,/ [...] I dare be bound again.«

30—Om Shakespeares seksuelle symbolik, se Kiernan 2006.

Svend Erik Larsen (f. 1946), dr.phil., professor i litteraturhistorie ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Har senest skrevet *Tekster uden grænser. Litteratur og globalisering*. Aarhus Universitetsforlag (2007) og er medforfatter til *Théâtre. Modes d'approches*. Klincksieck (1987), engelsk: *Approaching Theatre*. Indiana University Press (1991).

Babel

Crash-dramaturgi

Erik Exe Christoffersen

Der findes en del aktuelle film, hvis dramaturgi ikke udspringer af en dramatisk konflikt som den klassiske Hollywoodfilm, men som simpelthen begynder med et tilfældigt bilsammenstød. Efterfølgende udvikler der sig en række interaktioner og udvekslinger mellem parter, som ellers ikke normalt *crasher* hinanden. Sammenstødet skaber en rystelse, som transformerer dagligdagens normative handle- og tænkemåder og skaber adgang til eller synliggør andre handlingstråde. Disse er ikke psykologisk eller eksistentielt motiveret, men selvstændigt emergerende forårsaget af sammenstødet undtagelsestilstand. Sammenstødet skaber en performativ begivenhed på såvel præsentationshandlingens (plottets) plan som på det fortalte (fiktionens) plan.

Crash-dramaturgi er forbundet med globaliseringens kultur og kan reformuleres i den velkendte kaosteoretiske anekdote om sommerfuglen der basker med vingerne et sted i Japan og forårsager katastrofe og oversvømmelse i det Caribiske hav. Måske skal man understrege, at der ikke er tale om en ontologi eller om, at verdens natur er beskrevet med denne anekdote, men om en forestilling, som understreger det uforudsigelige men ikke umulige. Omvendt forekommer der også forudsigelige og planlagt hændelsesreaktioner på et globalt plan. Her har vi blot fokuseret på uheldet, misforståelsen og det ikke-planlagte som udgangspunktet for en selvgenererende performativ begivenhed.¹ Det er selvfølgelig ikke blot naturkatastrofer, som er selvgenererende. Det aktuelle finanscrash er måske det allerbedste eksempel på performative uforudsigelige påvirkninger og interaktioner, som peger på nødvendigheden af dramaturgi, som kan fremstille og tænke disse komplekse forhold.

Det er disse tendenser, som skal belyses gennem filmen *Babel* (2006, varighed 137 min.) af instruktøren Alejandro González Inárritu. Filmen, som er en remediering af Babelmytens sprogkaos, viser fire forskellige historier som foregår næsten samtidig i Japan, Mexico, Marokko og USA. Ganske kort fortalt har et par drenge i en øde egn af Marokko fået et nyt gevær som de ubetænksomt prøver af ved at skyde efter en turistbus. De rammer faktisk en amerikansk kvindes, som bliver hårdt såret. Hun bliver sammen med sin mand transporteret til en lille landsby, hvor de venter på videre transport. Først efter nogle dage bliver de hentet af en helikopter og bragt på hospital. Herfra ringer manden til deres barnepige i USA, som bliver nødsaget til at passe børnene længere end forventet. Barnepigen tager de to børn med til datterens bryllup i Mexico, men på tilbagevejen bliver børnene væk på grund af en række misforståelser med grænsepolitiet. De bliver fundet af politiet, mens hun bliver anklaget for at være illegal indvandrer. I Marokko forfølges drengene og deres far af politiet, som tror der er tale om terrorisme, og den ene dreng bliver skudt. Det bliver imidlertid opklaret af det japanske politi, at geværet faktisk er en gave fra en japansk familie, som imidlertid er i krise, fordi moderen har begået selvmord.

Denne historie hænger naturligvis sammen og der er en vis spænding i afdækningen af denne. Men det er ikke selve denne sammenhæng som er det egentlige i filmen. Det er derimod kæden af tilfældige begivenheder, som er i fokus. Som så mange andre af samtidens kunst- og medieformer er *Babel* optaget af at »fange« en global realitet, og spørgsmålet er hvordan globaliserede tilfældige sammenhænge og misforståelser fremstilles i plottet. Min pointe er, at filmen sammenstiller fire selvstændige fortællinger, men lader dem støde sammen, så der skabes en oplevelse af kontingens og en fornemmelse for, at det også kunne være anderledes. Plottet hverken forklarer eller retfærdiggør udviklingerne i de enkelte handlinger, det bliver blot muligt at se eller iagttage en globaliseret relation og dermed et spil mellem den enkelte og den globale kontekst. Dramaturgisk er der tale om en parataktisk sammenstilling af de fire fortællinger, og måden dette er gjort på skaber en bevidst rystelse eller forvirring hos tilskuerne. Overgangene er ofte slørede og rækkefølgen er ikke kausal hvilket betyder, at tilskueren deler fiktionens mangler på overblik og fornemmelse for kaos. Det betyder at præsentationshandlingens performativitet, den intenderede uorden, er et afgørende led i dramaturgien. Først langt hen i filmen begynder man at forstå, hvad der sker og hvor, og der dannes et overblik, som ikke er identisk med fiktionens horisont og forståelse. Tilskuerne sammensætter så at sige et samlet perspektiv. Dette er ikke guddommeligt eller på anden måde absolut, men et medialt iscenesat globalt perspektiv som forbinder en lokal, horisontal og centralperspektivisk iagttagelsesmåde og et blik udefra, som om tilskueren så ned på verden med en vertikal iagttagelsesmåde. Der er denne dramaturgi, som det er min hensigt at se nærmere på, fordi den forekommer som et væsentligt supplement til en moderne fortællekunst ved at mediere mellem såkaldt mainstreams kausale fortællekunst og kunstfilms refleksive tilskuerhenvendelse².

Globaliseringens performative æstetik

Globalisering har skabt en række forestillinger om verdens sammenhængende men kontingente helhed og en dramaturgi, der reflekter denne i forskellige medier som en kompleks konstruktion af versioner betinget af medialiseringen. Man kunne ligefrem hævde at det er mediedramaturgien som et kompleks af forskellige iagttagelseshandlinger, der interagerer, gentager eller remedierer, som skaber globaliseringen som en forestilling. Inden jeg går videre med *Babel*, skal vi se et par eksempler på en globalt medieret dramaturgi.

Den amerikanske film af Pete Travis *Vantage point* (2008), som kunne oversættes til: et sted hvorfra man har et godt overblik, hvilket er ganske ironisk, idet filmen handler om mangel på overblik, er et aktuelt eksempel på denne remediering. Ved et topmøde i Spanien falder to skud mod den amerikanske præsident. Episoden følges gennem en *live*-reportage fra pladsen, og vi ser det med reporterens øjne. Filmen genspiller nu de 8 – 10 minutter i forskellige versioner med forskellige hovedpersoners iagttagelseshorisonter. Agenten, terroristen, en medsammensvoren, præsidenten, en videofilmende turist osv. Det viser sig at præsidenten er en *stand in*, og den rigtige præsident er uskadt. Det ved terroristerne imidlertid også, og han kidnappes, mens agenten dog finder ud af forløbets faktiske logik og redder den rigtige præsident. Altså en kombination af en række iscenesættelseshandlinger og afsløringer af et komplot. Det er selve gentagelsen af episoden, som skaber et meta-plan

således, at filmen ikke blot har et traditionelt komplot-plot men også en medial pointe. Der skabes et metaplan, dvs. en fortællerposition som så at sige er hævet over begivenheden og kan selektere mellem forskellige iagttagelsesmåder. Det skaber flere iagttagelsespositioner inde i begivenhederne og en position uden for begivenhederne, som en reflektiv betragtning over filmens remedialisering, som en del af den globale kommunikation. Den bagvedliggende konspiration får på det dramaturgiske plan plottet til at hænge sammen og til slut gå op i en højere enhed i modsætning til *Babel*, hvor fortællingerne bevarer en selvstændighed og uafsluttedhed og hvor der ikke er en bagvedliggende »plan«.

Ligesom globaliseringen har også kunsten både heterogeniserende og homogeniserende tendenser, tilfældige og uoverskuelige konsekvenser, den skaber modstande, fornærmelser, udelukkelse, kanoniseringer og forskellige globale og kosmopolitiske anskuelsespositioner. Den globale kommunikation er en mulighed gennem diverse medier fra mobil til internet, samtidig er den på grund af lokale forstyrrelser og mediernes egenlogik ofte kontingent og belastet af misforståelser og afbrydelser. Grænserne er ustabile og globaliseringen skaber en række forrykkelser i etablerede strukturer og forestillinger, der til stadighed etablerer nye synsmåder på relationen mellem »os og dem«, det velkendte og det fremmede.

Spørgsmålet er hvad globaliseringen betyder for dramaturgien? Min pointe er ikke, at der udvikles helt nye dramaturgiske strategier, så som kaosdramaturgi eller postdramaturgi, men at der foregår en kombination af forskellige dramaturgier, hvor præsentationshandlingen skaber sin egen sanselige effekt og bliver en central synliggjort ramme for det fortalte.

Crash-dramaturgien er en tradition som måske begynder med David Cronenbergs *Crash* (1996), en filmatisering af J.G. Ballards roman af samme navn (*Crash*, 1973). I begge dyrkes bilulykken med en seksuel fascination og man leger med tanken om at *reenacte* »berømte« uheld som fx hovedpersonens drøm om at dø i et *carcrash* med filmstjernen Elisabeth Taylor. Det interessante er i denne sammenhæng sammenkoblingen af remedialiseringen eller genopførelsen og det tilfældige sammenstød. Alejandro González Inárritu film *Amoures Peros* (2001) og *21 Gram* (2003) begynder også med bilulykker, der medfører en række interaktioner. Det samme gælder den Oscarvindende *Crash* (2004), iscenesat af Paul Haggis, hvor der ligeledes forekommer *crash* mellem biler og mellem mennesker. På det dramaturgiske plan skabes der sammenstød mellem scener og situationer. Fremstillingen følger ikke en kausal lineær udvikling, men kæder begivenheder sammen på yderst overraskende måder. Sammenkædningen virker ofte tilfældig, men der opstår pludselig alligevel uforudsete sammenhænge, og begivenhederne ordner sig under en vertikal konstruktion. Under alle omstændigheder er det ikke en dramaturgi, som skaber en enhedslighed og helhed på begivenhedens niveau. Det er en dramaturgi, som befinder sig på et iagttagelsesniveau over begivenhederne, og som søger at skabe en form for kompleks logik på dette anden ordens iagttagelsesniveau. Hen mod *Crash*s slutning bliver dette tydeligt også i filmens optik, hvor kameraet har en vertikal optik. Der er ikke tale om en alvidende fortælleposition, men en dramaturgisk metakonstruktion, hvor betragteren ser begivenhederne oppefra og udefra. Det er denne understregning af mediets tilsyneladende autonomi og emergens, som er »usynlig« i den klassiske dramaturgi, der så at sige naturaliserer og subjektiverer sin egen fortællemanér.

Crash skaber særlige sammenstød mellem forskellige etniske kulturer, de misforstår hinanden, ydmyger hinanden men hjælper også i afgørende situationer hinanden. Filmen hæver sig både med den vertikale optik og tematik op på et generelt niveau og fremstiller kulturernes sammenstød i en global verden. Det er en tematik, som yderligere uddybes i *Babel*, hvor den historiske kontekst er det nye århundredes terrorproblematik. Begge film søger at fremstille terrorens grundproblematik i kulturernes mangel på forståelse, en villet misforståelse og deraf tilfældige sammenstød som et moderne vilkår, der også kommer til udtryk i dramaturgien.

Crash-æstetik finder vi også i film som Susanne Biers dogmefilm *Elsker dig for evigt* (2002), Ole Bornedals *Kærlighed på film* (2007) og en særlig variant i Triers/Leths *De fem benspænd* (2003). I sidstnævnte er sammenstødet en central del af produktionens dramaturgi som en form for obstruktion eller benspænd og en del af processens kreativitet. Leth bliver stillet den opgave at lave et remake eller en remediering af sin film *Det perfekte menneske* (1969) ud fra konkrete begrænsninger eller dogmer. Det betyder fx at optagelsesmåden, stedet, det filmiske rum, skuespillerne og i et enkelt tilfælde selve mediet forandres, idet filmen skal remedieres som tegnefilm. I den endelige film er de fem forskellige versioner af den samme film sidestillet og kædet sammen med en løbende diskussion mellem Leth og Trier om obstruktionernes karakter og kreative produktivitet.

I Bornedals film fordobles konfrontationen mellem det forudsigelige og det uforudsigelige. På fortælleplaner fører en bilulykke til, at Jonas, som ellers er gift med Mette, bliver forelsket i den mystiske Julie, som han opsøger på hospitalet efter ulykken. Mere eller mindre tilfældigt kommer han til at give sig ud for at være (den utilregnelige) Sebastian, som Julie har været kæreste med i Vietnam, og som hun er flygtet fra. Det tilfældige sammenstød får tragiske, men nødvendige konsekvenser for alle filmens personer. Jonas nye dobbeltliv skaber en række scener og fantasier om at overskride det dagligdags og normale. Filmens fortælle-måde er gennemført »filmisk« og teatral i kraft af ekstrem lyssætning, brug af *slow* og *fast* billeder, ofte groteske iscenesættelser af samtaler med overraskende underlægningsmusik, brug af vertikale *points of view*, citater af *film noir*-konventioner, *voice-over* som fremhæver det filmiske i historien. Alle disse elementer fremhæver medieringen og den filmiske kunstighed, på samme måde som autenticitetslængslen fremhæves på fortælleplanet. Der er således indarbejdet en tilsyneladende paradoksalitet mellem det tilfældige sammenstøds realitet og den filmiske distance. Det er oplagt, at Bornedals film har et metaforisk eller allegorisk niveau. Inden sammenstødet har Jonas i en drømmescene projiceret sig ind i forskellige naturfilm fra spændende steder i verden. Sammenstødet kan betragtes som en rystelse af forskellen mellem drøm/film og virkelighed. Selve sammenstødet viser Julie, som i en lang slowmotion-sekvens sidder i bilen og rystes, mens glassplinter svæver omkring hende. Det er, som om en skærm opløses, og Jonas bliver suget ind i hendes »mystiske« verden. Han bliver »forført« til at forlade den velkendte dagligdag og bliver langsomt absorberet i en filmisk verden, som er farlig og teatral, men som trods alt opleves mere reel end den, han kom fra. Han begynder at spille en anden i denne verden og ser pludselig sig selv som en anden. Denne konstruktion kan ses som en form for allegori på filmkunsten mulighed for at skabe interaktion. Filmen bliver

»farlig,« fordi den åbner for en anden virkelighed, idet skærmen nedbrydes, og tilskueren suges ind i filmdrømmenes verden. Filmen demonstrerer en transformativ kraft.

Remediering af dramaturgien

Den klassiske dramaturgi er en formgivning eller iscenesættelse af en handling, som gøres iagttagelig for tilskueren. Begreber som knude, krise, vendepunkt, genkendelse, klimaks, forløsning, fejlgreb eller katharsis antyder en dynamik og spænding knyttet til fortællingens forløb med begyndelse, midte og slutning og uden overflødige sidehandlinger eller fortællerkommentarer og hvor det centrale omslag fra lykke til ulykke er forbundet med den almene norm (gudernes orden), som er princippet bag konflikten. I den klassiske dramaturgi er formen (i egen selvforståelse) en sand og troværdig repræsentation af virkeligheden, som skjuler sin repræsentationelle karakter ved at usynliggøre fortælleforholdet, idet plottet tilsyneladende præsenterer sig selv. Den klassiske dramaturgi er fokuseret på repræsentationens gengivelse af verden i centralperspektivisk fastholdt rum og en lineær tid, som betyder at tilskueren etablerer en identifikation med handling og karakter, »glemmer« mediet og får en umiddelbar adgang til »realiteten« som virker sammenhængende og stabil i forhold til handling, tid og rum. Fortælleforholdet er skjult, og tilskueren befinder sig så at sige på fiktionskarakterernes fokaliseringsniveau.

Remediering er hos Bolter og Grusin (1999) et træk i de nye digitale medier, som peger på at disse ikke blot repræsenterer, men også skaber en form for palimpsest eller intertekst hvor tilskuerne ikke blot ser igennem mediet, men også at medierne gengiver, oversætter, overfører og versionerer hinanden. Remediering peger på mediets og præsentationshandlingens realitet og skaber sit eget synlige fortællemonster som adskiller præsentationshandlingen og det fortalte, som det fx sker i ovenstående eksempler. Bolter og Grusin kalder den transparente medialisering *immediacy* og den selv fremhævende *hypermediacy*. Det svarer til maleriets udvikling fra det centralperspektiviske illusionsrum til konstruktionen af fladen, hvor malerstrøg og penselaftryk er en del af værkrealiteten³. Fokus flytter sig fra fiktionshandlingen til præsentationshandlingens performativitet. Disse to hovedlinier har i kunstfremstillingen været modsætninger mellem fx det realistiske billede og kubisme. Den ene peger på en bagvedliggende realitet og den anden på mediets realitet. Pointen er, at *Babel* tilsyneladende formår at kombinere disse forskellige virkelighedsbestræbelser.

Babel remedierer den klassiske dramaturgi, hvis forventningshorisont på mange måder fungerer som en slags baggrund for plottets mange afbrydelser og overraskende spring, som i mindre grad fastlægger tid og rum, og hvor personerne forekommer ufærdige. I kraft af denne filmiske konstruktion involveres tilskuerens aktive vurdering, og forskellige iagttagelsesmåder bringes i spil.

Traileren til *Babel* viser crash-dramaturgien i meget kort og fortættet form. Den benytter en såkaldt *split-screen* med i alt seks billedfelter. Disse aktiveres et efter et og gentages i en sløjfe efter nogle minutter. Det er en parataktisk dramaturgi, hvor små korte sekvenser fra filmens forskellige lokaliteter aktiveres uden at der er nogen egentlig begyndelse eller slutning. Det hele virker meget kaotisk forvirrende og usammenhængende, men man for-

nemmer, at der er en sammenhæng, som understøttes af fortællerstemmen, der refererer essensen af Babelsmyten: Menneskene talte et fællessprog, alt var muligt, og man ville bygge Babelstårnet, som nåede op til Gud. Men Gud besluttede sig for at gribe ind og skabte et kaos, hvor menneskene talte forskellige sprog, hvilket medførte uendelige misforståelser og tårnets sammenbrud.

Traileren viser samtidige handlinger efter det gudskabte kaos. Den globaliserede virkelighed lader sig ikke fremstille i én fortælling eller af ét fortællersubjekt, men samtidig antyder traileren muligheden af en vis sammenhæng gennem remedieringen som skaber en form for angst og paranoia som globaliseret stemning. Den svarer til den kompleksitet af både sammenhæng og usammenhæng, man finder i næsten enhver moderne nyhedsudsendelse.

Den formelle side af trailerens handlingssekvenser skaber indtrykket af et meget realitetsnært, næsten dokumentarisk virkelighedsbillede. Der er tale om uselektede virkelighedsbilleder med en u-medieret, transparent og nærmest dokumentarisk billedstil, hvilket svarer til Bolter og Grusins begreb om *immediacy* eller umiddelbarhed. Samtidig skaber helheden en fornemmelse af *et dynamisk mediebillede*, hvor de enkelte billeder aktiveres et ad gangen i stil med et klik på computerskærmen eller dvd'en. Man kan nærmest vælge handlingstråde efter behov, og dynamikken understreges med musik og den underliggende speak. Mediefladen fremhæves med *hypermediacy* eller det remedierede komplekse *game*. Traileren skaber et spil mellem en autenticitetskonstruktion og medieisenesættelse, hvilket understøttes af, at der veksles mellem helt ukendte tilsyneladende autentiske medvirkende og superstjerner som Brad Pitt og Cate Blanchett.

Som vi skal se, benytter filmen sig både af en klassisk narrativ fortælle måde knyttet til en medleven i forhold til personernes konflikter og den kaotiske situation, som kendetegner alle fortællingernes personer, og af en medieformaliseret selv fremhævende fortælle måde knyttet til fortællingernes tilsyneladende mangel på kausalitet. Gennem en overraskende klipning og især i kraft af musikken skabes en forventning til handlingens kausalitet, som ofte slet ikke indløses. Det er eksplicitte brud med den narrative filmdramaturgi, som indirekte peger på filmens medialitet som næsten dokumentar-tv. Denne dobbelthed i dramaturgien betyder, at tilskueren både kan opleve de pågældende krisituationer »indefra« med en såkaldt »indre fokalisation« og se det »udefra« i et globalt og vertikalt perspektiv, en såkaldt alvidende fortælleposition eller ydre fokalisation (olympisk perspektiv). Selvom tilskueren i filmens første halvdel deler personernes manglende overblik, udvikles der mod slutningen en fornemmelse for fortællingernes logik og sammenhæng både i forhold til tilfældighedernes spil og i forhold til årsagsforhold. Tilskuerne får det overblik, som personerne mangler for at forstå deres livsforløb. Samtidig giver fornemmelsen af simultane handlinger forskellige steder i verden en slags *reality-* og *real time-*effekt.

Analyse

Babel er en globaliseret flettefortælling⁴, hvor de enkelte handlingstråde er lineære, men flettet sammen således, at man først sent forstår en sammenhæng. De fire versioner af et tidsforløb er set fra forskellige personers fokalisation, som både skaber medlevelse og sympati og en refleksiv

distance i form af et manglende overblik både for personerne og tilskuerne. Samtidig skaber filmen også en sammenhængskraft gennem tematiske og visuelle gentagelser og tableauer. I forlængelse af titlen *Babel* genbeskrives det sproglige kaos, sprogforvirringen og dermed følgende misforståelser, tilfældigheder og begrænsninger, som altså både rammer personerne og tilskuerne til filmen.

I Marokko er to brødre, Yussef og Ahmed fårehyrder og har fået et gevær, som faderen har købt af en nabo, til at holde vilddyr på afstand. De kappes om at være bedst til at skyde, og Yussef sigter på en bus som kører langt væk på en vej. Kuglen går gennem vinduet og rammer en amerikansk kvinde, som med sin mand er på turistrejse. Brødrene hører om attentatet i radioen og tror, de har dræbt en amerikaner. De bliver senere sammen med faderen forfulgt af politiet, som tror de er terrorister. Under flugten bliver Ahmed skudt, mens Yussef sårer en politimand for endelig at ødelægge geværet og overgive sig. Konsekvenserne for familien fremstilles ikke. De er alle spillet af lokale amatører eller ukendte skuespillere.

Ægteparret Susan og Richard Jones (Cate Blanchett og Brat Pitt) er på rejse for at skabe en forandring i deres forhold. De har problemer i ægteskabet og er i krise på grund af tabet af et mindre barn. Hun bliver såret og er i fare for at forbløde. De køres til en landsby, hvor det er vanskeligt at få telefonisk forbindelse til omverdenen, og der findes ingen ambulance. Ægteparret er i chok, men en dyrlæge får dog skabt ro og syet såret, så hun ikke forbløder. Busspassagererne kører videre af frygt for terrortruslen, så ægteparret oplever sig forladte. Heldigvis er der en ældgammel kone, som overraskende tilbyder Susan at ryge på noget, som får hende til at slappe af, og en lokal, som tilfældigvis var med i bussen, sidder som en trofast vagt og passer på ægteparret. Efter få dage bliver de hentet af en helikopter, og hun bliver bragt på hospitalet, hvorfra hun senere udskrives, som det fremgår af et tv-indslag vist i Japan.

Ægteparret får passet deres børn hjemme i USA af den mexicanske barnepige Amelia. Hun bliver nødsaget til at passe dem længere end beregnet og må tage dem med til Mexico til sønnens bryllup. De kører med en nevø og har det sjovt til bryllupsfesten. Da de ud på natten kører hjem, er nevøen beruset, og de stoppes af et mistænksomt grænsepolitiet. Nevøen panikker, flygter og sætter Amelia og børnene af i grænselandets ørken, ligesom forældrene er sat af bussen i den marokkanske ørken. Barnepigen prøver at finde hjælp og forlader de grædende børn, men da hun bliver fundet af US-politiet, kan man ikke finde børnene, og hun anholdes som illegal mexicaner. Desuden viser det sig, at hun har været i USA uden arbejdstilladelse. Børnene bliver dog fundet, men hun bliver sendt tilbage til Mexico.

Den sidste fortælling drejer sig om en ung pige, Chieko, der i Japan lever alene med sin far efter moderens selvmord. Chieko er døv og har store vanskeligheder med at kommunikere. Chieko lever et grænseløst ungdomsliv med veninder og fyre, drugs og letsindig seksualitet, som dog ikke føre til den intimitet og forståelse hun længes. Pigen er i konflikt med alle og føler sig misforstået, samtidig forsøger hun at forføre fyre, en tandlæge og en politimand men mislykkes. Chieko tror, politiet undersøger morens selvmord, men faktisk er han ved at undersøge historien om det gevær, som er brugt i Marokko. Faren har i forbindelse med en jagt foræret geværet bort. Chieko blotter sig for den unge politimand, som dog ikke udnytter

hende og er trøstende og forstående. Far og datter når til slut en vis forløsning i forhold til deres fælles sorg og behov for hinanden.

Skuddet

Skuddet mod bussen er den tilfældige handling og startskud, som sammenkæder filmens fortællinger på det narrative og på det dramaturgiske plan. Det fremprovokerer nye relationer og sammenhænge og er et forskellssættende indgreb, som medfører en række nye handlinger. Skuddet er på et metaforisk plan et indgreb, som kunne minde om fx Lucio Fontanas *Concepts spatiale* (1960). Fontana skaber en flænge i et lærred, der »forstyrre« fladen eller skærmen (vinduet i bussen) og forårsager en ny konstruktion af verden. *Crashet* eller skuddets perforering af ruden er, som jeg ser det, et udtryk for længslen efter at berøre og »ryste« skærmen for at etablere en anden form for nærhed med virkeligheden. Dermed forlades den centralperspektiviske fremstilling til fordel for en performativ og interaktiv, og som jeg skal vende tilbage til, er *Babel* fuld af haptiske (berørings) billeder⁵, der meget præcist slører en ren perspektivisk iagttagelse.

Dramaturgiske strukturer

Fortællingerne er indrammet af en hjem-ud-hjem-struktur. Det amerikanske ægtepar er rejst ud for at finde sig selv og genskabe deres forhold, efter at deres nyfødte barn døde. Begge er tilsyneladende fastlåst i en form for skyld både i forhold til barnet og i forhold til hinanden. I det fremmede åbner de for tilfældighedens katastrofe. Fremmedheden og vildfarelsen findes ikke kun i den fysiske ørken, men også i hjemmet. Både det amerikanske, japanske og marokkanske hjem er præget af for personerne uforståelige kræfter, som forekommer som uretfærdige nedslag af skæbnen. Og som ikke mindst vanskeliggør forholdet mellem børnene og deres forældre.

»Ude« i ørkenen spørger Susan: »Hvad gør vi her?« Men spørgsmålet gælder også de andre historier, hvor der ikke længere er et klart skel mellem hjemme og ude. Det centrale er, at man under alle omstændigheder mangler overblik. Politiets forsøg på at opretholde lov og orden er tilfældig, og de befinder sig i relativt umulige situationer uden forudsætning for at træffe retfærdige afgørelser. Loven er både formelt og reelt uden overblik ligesom tilskueren. Katastrofen er altid en mulighed, men det er umuligt at sige, hvornår og hvordan katastrofen eller »problemet« viser sig. Fælles for historierne er grænseproblematikken og dermed forbundne prøvelser. Hvad enten der er tale om ideologiske eller nationale grænser, er personerne i et grænseland uden kommunikativ forståelighed. Samtidig er der også en seksualitetstematik i de fire fortællinger. De unge længes efter seksuel kontakt eller intim relation, det samme gør ægteparret i deres krise og barnepigen til sønnens bryllup, og der er en uforløst emotionel relation mellem forældre og børn. På forskellig vis er disse elementer lag i en globaliseret fortælling om både mangel på sammenhængskraft, uoverskuelighed, miskommunikation og behovet for intim nærhed og forståelse.

Dramatisk form og undtagelsestilstand

Det amerikanske par overvinder deres traume og når en genforening. Det er en retrospektiv fortælling med et markant omslag og en spænding mellem nutid og fortid. Det samme gælder fortællingen om den japanske familie, hvor forhistorien er traumatiseret og tabuiseret, og krisen er udløst af, at de ikke kan tale om, hvorfor moderen begik selvmord, og ikke kan dele tabet af moderen og ikke mindst skyldfølelsen. Men også her overvindes krisen, og der opnås en katharsis som en genforening mellem far og datter.

Hvor disse to fortællinger er klart dramatiske, er de to andre mere tilstandsbeskrivende, grænsende til det absurde. Barnepigen drages tilfældigt ind i en grænsestrid, hvor hun forveksles med illegale indvandrere. På lignende måde er de to marokkanske drenge egentlig bare ude på tidsfordriv, da de skyder mod bussen, men deres handlinger bliver uretfærdigt set i terrorens lys. I disse to fortællinger er det handlende moment minimalt, selvom det medfører dramatiske konsekvenser. Der er nærmere tale om en tilstand, hvor personerne bliver handlet med og er objekter for kræfter, de ikke har kontrol over. De to første historier rummer en spænding mellem sjuzet og plot, mens de to sidste ikke har nogen forhistorie eller konflikt og kun fremstiller en katastrofisk situation, hvor personerne har dummet sig og derved givet anledning til omgivelsernes globaliserede reaktion. I den sammenhæng er det naturligvis ikke tilfældigt, at det er de fattigste og i princippet retsløse, som så at sige efterlades i den globale ørken.

Den performative præsentationshandling ekspliciteres gennem montagen. Sammenfletningen og overgangene mellem fortællingerne udstiller fortællerinstansen. Ofte er der i selve montageovergangen fokuseret på helt abstrakte mønstre eller billeder, som kan være hvor som helst uden perspektivisk dybde. Det betyder, at overgangene er slørede eller uforudsigelige og først et stykke inde i næste scene forstår man, at vi nu befinder os i en anden verdensdel. Det gælder også i forhold til filmens lydside, som er ganske iørefaldende, fordi lyden fungerer på meget forskellige måder. Reallydene er ofte ledsaget af musik, som selvstændiggør sig næsten som en slags musikvideo med »tilfældige« klipp som henviser til en stemning, fx til det mexicanske bryllup. Desuden er musikken, som især følger den døve japanske pige, subjektivt fortællende. Undertiden forsvinder lyden, og tilskueren ser og hører på hendes vilkår. Lyden bliver et selvstændigt fortælleniveau, som igen peger på og synliggør fortælleinstansen.

Tid

Babel springer bevidst mellem tre forskellige tidsstrukturer, som er medvirkende til at komplicere tilskuerens overblik og skabe en mangel på samme.

Forhistorien rækker tilbage til ægteparrets tab af deres barn, det japanske selvmord og foræringen af geværet og frem til nutidens konsekvenser for de forskellige personer.

Den fremstillede tid er fem-seks dage fra det tilfældige skud mod bussen til et tv-indslag, hvor Susan udskrives fra hospitalet, som den japanske politimand ser i en bar. Men der er ikke tale om en lineær kronologisk fremstilling.

Endelig er der præsentationens tid, som er præget af plottets montage, den springende og sammenvævede fremstilling, som er indrammet af en telefonsamtale mellem den amerikanske

far og søn, som er adskilt i tid, rum og handling. Montagen er bevidst forstyrret i forhold til tidsforløbet. 1. scene med de to drenge i Marokko slutter med, at de løber for at gemme sig efter skuddet. Der klippes til 2. scene, hvor en mindre dreng med samme jakkefarve som Yusef løber i samme retning, således at det tager lidt tid, før man forstår, det er en dreng i USA, som leger skjul. I et telefonopkald høres Richard bede barnepigen passe børnene, fordi Susan er blevet indlagt på hospitalet. Der er et tidsspring mellem de to scener på fem dage, og vi aner ikke, hvad han taler om på dette tidspunkt. I slutningen ses den samme scene fra faderens sted og viser hans kropslige reaktion og gråd, som drengen ikke hører. 3. scene springer tilbage og viser ægteparret frem til skuddet. 4. scene foregår i Japan, men uden at indikere noget om tiden i forhold til de foregående scener og først til slut viser det sig at vi tidsmæssigt befinder os omkring tidspunktet for Susans udskrivning. Montagens overgange skaber et falsk indtryk af kontinuitet og afslører først til slut de tidsmæssige spring.

Sammenhængskraften skabes altså hverken af tid og rum, men gennem spejlinger, gentagelser, analogier, klip ofte i nærbilleder og tætte beskæringer, som fører forrige scenes situation videre til næste scene og forandrer situationen fuldstændig. Fx omfavnes Chieko af den hjælpsomme politimand, og der klippes til et lignende tableau mellem faderen og den sårede søn i Marokko, ligesom Amelia omfavnes af sin søn i Mexico efter sin »frivillige udvisning« fra USA. Der er en række scener omkring oversættelsesproblemer, men der er også en række scener, som springes over: fx fundet af de amerikanske børn, operationen af Susan, politisagen mod de marokkanske børn etc. som kunne være vist. Der er flere gentagelser: Fx tager Susan og Chieko trusserne af, men i meget forskellige situationer. Der er hjælpende helikoptere på vej i Mexico og Marokko. Naturligvis spejler ørkenerne hinanden og bliver metaforer for vildfarelse.

Fortællepositionen

Fortællingen er ikke absolut, der er ingen nødvendighed, og der skabes en fornemmelse af, at det lige så godt kunne have været anderledes: Amelia efterlades i Mexico, mens den amerikanske familie forenes, Chieko forenes med faderen, fordi en politimand har empati, mens drengene i Marokko tilsyneladende såres og fanges som terrorister. Det som alligevel ligner en global regel er, at det er 3. verdensindbyggerne, som rammes hårdest af tilfældighedernes uorden.

Babel viser denne kompleksitet gennem en sideordning, som skaber tilskuerens analytiske distance og selvrefleksivitet. Den parataktiske dramaturgi betyder, at tilskuerne både ser de enkelte forløb som autonome og i relation til hinanden. Som filmen skrider frem, akkumuleres en flerhed af synsvinkler på samme tidsforløb. Der er tale om et *vertikalt* blik, som hverken er centralperspektivisk, antropocentrisk, alvidende eller guddommeligt, men konstrueret, dvs. man kan tale om en kompleks iagttagelseskompetence som ser verden udefra eller oppefra i en bevægelig foranderlig optik uden én sandhed. Et kosmopolitisk blik som viser mangel på sammenhængskraft, modsætninger, splittelser, men også muligheden for et fællesskab baseret på nogle fundamentale menneskelige behov.

Filmen balancerer mellem det tragiske og det komiske, og personerne befinder sig i en

permanent metamorfose mellem liv og død. Filmen rummer en kausalitet på den måde, at der faktisk findes en sammenhæng mellem disse begivenheder, hvor den ene episode udløser den anden, men denne kausalitet lader sig ikke overskue. Det vil sige filmen er ikke absurd, den er heller ikke episk, men viser en sekularisering og globaliseret frisætning, der både rummer tilfældighed og nådesløs konsekvens, og der er ikke tale om retfærdighed i handlingerne, som påvirker hinanden.

De enkelte fortællinger er lokalt set begrænset af personernes horisont. Det skaber både det uoverskuelige og begrænsede udsyn, hvor man naturligvis ikke ser det, som foregår samtidig i en anden verdensdel, med mindre man har adgang til medier som internet, telefon, mobil, tv eller radio. Samtidig konstruerer filmen en anden form for vertikalt udsyn. Dette er betinget af betragterens evne til at skabe betydninger og forbindelser, mere eller mindre skjulte symbolske og metaforiske betydninger. Fx »ørkenen« som metafor for verden, eller symbolikken i »barnet« der skyder moderen, moderens selvmord eller gavegivningens symbolik mellem den japanske jæger og den marokkanske guide. Dertil naturligvis de mange sprogforvirringer og mistolknin-ger, som fx terrordiskursen, som rammesætter begivenheden fejlagtigt.

Den vertikale optik er knyttet til fortællemådens mange afbrydelser og spring, der skaber filmens konstruktion, som får tilskueren til at se sig selv se en remediering og genbeskrivelse af myten om Babel, hvor der er fokus på den globale tilstand og opløsningen af de sociale normer og regler efter Guds interaktion. Altså det sekulære vilkår, som betyder, at positionen, hvorfra der fortælles (eller miskommunikeres), også er en del af den globaliserede og medialiserede verden.

Afrunding

En vigtig effekt af filmen kunne være dens konstruktion af et globalt perspektiv, som medfører en vis relation til den »anden« og ikke mindst andre kulturer, hvor man er underlagt samme vilkår, selvom man ikke »ser« det samme - og hvad det måtte medføre af nødvendige og tilfældige handlemuligheder og refleksioner. Når jeg benytter begrebet *remediering* hænger det sammen med en performativ struktur, som er selvbevidst i forhold til forskellige versioner, gentagelser og begrænsninger. Indlevels- og distanceskabende effekter bringes i en form for samspil, og der eksperimenteres med dobbeltheden af det dramatiske og interaktive. Dramaturgisk opsummerer *Babel* en form for kosmopolitisk kompleks iagttagelse af globaliseringens indre og ydre modsætninger.

1. Filmen er både et lukket og åbent værk. Filmens plot er både diskontinuert og kausalt, lineært og ikke-lineært. Konflikt og kausalitet (nødvendighed, det absolutte) og handling sidestilles med emergens og kontingens (tilfældighed, sammenstød).
2. Filmen kombinerer enhedslighed og helhed med det dialogiske og polyfone, den aristoteliske dramaturgi og flettedramaturgien.
3. Filmen er både organisk i sin dramaturgi uden en eksplicit fortæller og episk og performativ (uorganisk) i sin montage, som baserer sig på afbrydelser og forstyrrelser i kraft af uigennemskuelige spring. Monteringen af ikke-sammenhængende fortællinger synliggør

præsentationshandlingen.

4. Filmens dramaturgi er både horisontal, i den forstand at der bredes en verden ud, men den er også vertikal, idet den hele tiden understreger, at denne »udbredelse« er en selekteret præsentationshandling, som forstyrrer tilskuerne og peger på kompleksitetens vilkår i den globale verden, hvor koderne ofte er lokale og uforståelige.
5. Filmen skaber en dobbelthed mellem immediacy og hypermediacy, umiddelbar medietransparens, som karakteriserer realismekoderne, og den mediebevindte eksplicitte og teatrale iscenesættelse.

Babel eksponerer formelt og tematisk træk af det senmodernes identitetsproblematikker. En vaklende usikkerhed, som betyder, at identitet er en foranderlig og usikker størrelse, som er afhængig af at blive fortalt, set og rekonstrueret som en sammenhængende meningsfuld helhed, for så igen at blive revet ned og dementeret i næste nu af en ny optik. Den bliver et billede på modernitetens tvetydighed og usammenhængende virkeligheder, som er samtidige og kun støder sammen tilfældigt eller i heldige sammentræf. Der kan ikke udpeges et sandhedscentrum, én nødvendighed eller sammenhængskraft. *Babel* rummer sammenstød på et horisontalt plan inden for fiktionen og på et vertikalt plan i relation til tilskueren. Dette gør det muligt på et æstetisk plan, at konstruere nogle sammenhænge, som ellers ikke ville være synlige, selvom de på mange måde er forudsætningen for at kunne tænke og agere i en globaliseret verden. Crash-dramaturgi har træk tilfælles med den performative æstetik, men uden de ontologiske og normative bestemmelser som præger fx Fischer-Lichte, 2008. Det globale perspektiv vedrører både fortællingerne og fortællemanøvrerne, og skaber sammenhæng og usammenhæng mellem forskellige handlinger på kloden. Crash-dramaturgien er en form for tænkning, som er nødvendig for at forstå interaktion og feed-back loops som model eller medie for globale begivenheder og bevægelser. Den aktuelle finanskriserummet rummer en sådan uforudsigelig dynamik, som skaber en vekselvirkning mellem det globale aktiemarked og den enkelte borger i en lokal egn et sted i Vestjylland eller hvor som helst. For at forstå denne negative spiral og først og fremmest for at kunne handle er det nødvendigt, at se samspillet »udefra« fra en idealposition, som vel kun findes som æstetisk position. Analytikere (Møller, 2008) har påpeget, at ikke en, men syv forskellige potentielle kriser påvirker hinanden: finans, klima, fødevarer, sundhed, fattigdom, ressourcer og sikkerhed kan skabe kriser som forstærker hinanden og må så at sige løses i sammenhæng. Men denne helhedstænkning er i en vis forstand umulig, fordi alle historierne, som *Babel* viser, ikke kan ses ét sted fra. Desto mere nødvendigt er det naturligvis at forskellige medier som film og teater peger på nødvendigheden af den dramaturgiske utopi som *Babel* også viser, selv om det lyder lidt banalt: nødvendigheden af medmenneskelig kommunikation på tværs af etniske og kulturelle forskelle.

Litteratur

- Bolter, Jay David og Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. Mit-Press, Cambridge, London 1999
- Bolter, Jay David: »Digital essentialism and the Mediation of the Real«. In Philipsen, Heidi & Qvortrup, Lars (eds.): *Moving Media Studies – Remediation Revisited*. Samfundslitteratur Press, 2007.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen* (2004). Engelsk oversættelse: 2008.
- Kyndrup, Morten: *Riften og sløret*. Aarhus Universitetsforlag, 1998.
- Kyndrup, Morten: »Foræringens dobbelte overgreb. Symbolske udvekslinger og parataktisk æstetik i »Dogville««, in: *Produktive paradokser*. Redigeret af Lis Møller og Mads Rosendahl Thomsen. Aarhus Universitetsforlag 2006.
- Kyndrup, Morten: *Den æstetiske relation*. Gyldendal 2008.
- Larsen, Svend Erik: *Tekster uden grænser*, Aarhus Universitetsforlag 2007.
- Møller, Bjarke: *Systemfejl. Globale kriser forstærker hinanden*. Politiken 25. okt. 2008
- Thomsen, Bodil Marie: *Real-time interface – om tidlig simultanitet, rumlig transmission og haptiske billeder*. Skriftserie. Center for Digital Æstetik-forskning nr. 10, 2005. Aarhus Universitet

Noter

- 1—Crash kan både referer til sammenbrud i computer, finanskrisen og aktiefald samt bil-sammenstød og sammenstød af kroppe.
- 2—Man kunne her pege på traditionen fra fx Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994). Se Morten Kyndrup, 1998.
- 3—Se fx Pablo Picassos remediering af Diego Velázquez billeder, hvor centralperspektivet opløses og erstattes af en montering af flader som støder sammen Francis Bacon har ligeledes overmalet Velázquez' portrætter og skabt en bevægelighed også i overfladen.
- 4—Med Svend Erik Larsens (2007) formulering.
- 5—Se Bodil Marie Thomsen, 2005.

Erik Exe Christoffersen (f. 1951): lektor ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Har senest udgivet *Teaterhandlinger* (Forlaget Klim 2007).

Suverænitet, selvkritik og et fictionfix

Delegerede vidnesbyrd fra PSi #14 konferencen *Interregnum*

Af Cecilie Ullerup Schmidt og Gry Worre Hallberg

Performances, udstillinger, koncerter, workshops, foredrag af internationale stjerneforskere, artist talks og et udbud på over 200 papers var på den anseelige dagsorden, da Performance Studies international med Rune Gade og Gunhild Borggren som arrangører erklærede Københavns Universitet i undtagelsestilstand fra d. 20. til 24. august 2008. Konferencen var betitlet *Interregnum*, hvilket omtrentligt kan oversættes til undtagelsestilstand – tiden mellem to konger, to suveræner. Således glædede leder af Institut for Kunst og Kulturvidenskab Marianne Ping Huang sig i sin åbningstale over konferencens brede spektrum af *terrains vagues* mellem kulturer, institutioner og discipliner; mellem kunstnere, forskere og intellektuelle. Hun opfordrede de konferencedeltagende til at forbeholde sig retten til at befinde sig i undtagelsestilstanden og til her at »uphold a minor power to stay in-between, to re-question without hasty answering and to re-open unpleasant doubts.« På den måde blev *Interregnum* et åbnet med en forskningspolitisk agenda, der opmuntrede til at stille spørgsmål og til at insistere på det uafgørlige frem for at levere bekvemme svar. I det følgende vil vi via en række nedslag i konferencens overvældende program forsøge at demonstrere dens spændvidde, og hvordan den så at sige bragte skellene mellem teori, kritik og praksis til at vakle.

Delegeret autenticitet peger på kunstnerens suverænitet

I de tidlige performances i 1960'erne og 70'erne satte kunstneren sin egen krop på spil. Marina Abramovic forblødte, indtil tilskuerne kom hende til undsætning. Joseph Beuys lod i selskab med en prærieulv sin krop være genstand for erfaringen af et tabt, amerikansk kollektiv. Og Gina Pane lod sine fødder skamfere, men hun kravlede op ad en stige med barberblade på trinnene. I det nye årtusinde er performance blevet outsourcet, proklamerede kunstkritikeren Claire Bishop i sin forelæsning i panelet *Outsourced Performance?* At performance er *live* og *samtidig* med sit publikum sælger stadig godt på de store Art Fairs, forsikrede hun, men derudover er samtidsperformance blevet kunstnerens »luxury game«. For når en vare *outsources*, maksimeres indtægten! Og det er et trick, som særligt den vestlige kunstner har opdaget. Autenticiteten inkarneres ikke af længere af kunstneren selv, men derimod af dem, hun har outsourcet performance til – hvilket fx kan være en gruppe arbejdsløse, en flok prostituerede eller et fodboldhold af anden etnisk oprindelse. På den måde synes spørgsmålet om autenticitet at være blevet forskudt fra kunstnerens egen identitet til gruppeidentiteten – autenticiteten er med andre ord blevet *relocated*. Dette er også tilfældet, hvad angår spørgsmålet om, hvorvidt kunstværkets anliggende i så fald er kunstnerisk eller personligt og om, hvorvidt værket kan betegnes som fiktivt eller reelt. I forbindelse

hermed fremførte Bishop en kritik af kunstneren som et postuleret »geni«, hvis rolle kun bliver endnu tydeligere i kurateringen af autenticiteten. For ifølge Bishop ligger signaturen stadig hos kunstneren, og selvom værker påstår at være co-producerede med »virkelige mennesker«, så står disse menneskers navne ikke på plakaten, i kataloget eller i performancehistoriens bøger. Derfor går det ikke, når dramapædagoger eller velmenende kunsthistorikere som eksempelvis Bishops yndlingsaversion Nicolas Bourriaud¹ foreslår, at samarbejderne med »autentiske«, ikke-professionelle mennesker skulle have et demokratisk potentiale.

I den efterfølgende diskussion blev Bishop kritiseret for at advokere for en lineært fremadskridende og teleologisk historieskrivning, eftersom hun på baggrund af sin tese om nutidens outsourcing-trend inden for billedkunst og performance affejede live-art kunstnere som Ron Athey og Franko B som »outdated«. Ligeledes blev hun kritiseret for at forholde sig arrogant over for det forhold, at de deltagende/ delegeredes erfaring, vel også er en del af værkets effekt. Claire Bishop smilede og gav alle ret. Ærligt talt: ignorance og arrogance er en del af strategien, når man opstiller en tese. Personligt var jeg begejstret over Bishop's overdrevne og skråsikre magtkapringer, der var langt fra pædagogiske forlig og kompromistilstande. Her sættes nemlig spørgsmålstegn ved videnskabskvinden(s) selv og hendes »virkelige« standpunkt. Bishop spillede nar og djævlens advokat – hun bevægede sig bogstaveligt talt i undtagelsestilstanden. Hun var alt andet end troværdig i sin argumentation, og det skabte en produktiv oprevethed hos konferencens deltagere. Når en performance delegeres til andre ansigter, peger den stadig på det initiativ, der forsøger at maskere sig: kunstneren. Når Bishop argumenterede suverænt og selvsikkert, demaskerede hun sin egen trang til postulater og måske hele akademias længsel efter en sikker og velmenende vidensproduktion. Og tilhørenes forhåbning om en forbilledlig, »godartet« videnskab med utopier og åbne, sympatiske konklusioner skuffedes.

Ideologi, (an)svar og en joker

Fredagens hovedtaler på PSi var tysk teatervidenskabs store navn, Erika Fischer-Lichte, der på kyklopisk vis analyserede Ong Ken Sens multikulturelle iscenesættelse af *King Lear* (1999). Hun garanterede, at forestillingen på grund af tilskuere og performerers ko-præsens altid skaber en grænseerfaring og åbner for »a third space« (Homi Bhaba). Alene besætningen af rollerne – en blanding af thai dansere, japanske skuespillere og kinesiske operettesangere – skabte tilstanden af »in betweenness« *par excellence*. Og det er godt, mente Fischer-Lichte. I modsætning til Claire Bishop, der er lige så skråsikker som den noget ældre, tyske teoretiker, vurderede Fischer-Lichte sit analyseeksempel ud fra et ideologisk eller i hvert fald idealistisk parameter om, hvad god kunst gør: den skaber – og det alene i sin form, fortolkning af indhold gælder ikke – grænseerfaringer. Kunstens transformatoriske potentiale får os til at forstå den globale, multikulturelle samtid, vi lever i. I den efterfølgende diskussion blev der stukket til Fischer-Lichtes ideologiske tilgang og hendes manglende præcision i analysen. Fischer-Lichte smilede varmt og sagde: »I believe in the arts«. Et svar, der både viser hendes begejstring for sit felt og samtidig lukker det for enhver kritik: hvad kan man angribe, når argumentet bygger på tro?

Man kunne kritisere *Interregnum's* arrangører, Rune Gade og Gunhild Borggren, for at have inviteret en så velkendt skikkelse som Fischer-Lichte, hvis foredrag mildest talt ikke er sjældne og hvis standpunkter de fleste kender fra leksikale værker som fx *Semiotik des Theaters* (1983) og *Ästhetik des Performativen* (2004). Desuden kunne man spørge, med hvor stor ret en forsker, der i så udpræget grad repræsenterer *teatervidenskab*, som Fischer-Lichte gør, skal optræde som keynote speaker på en *Performance Studies* konference. Heldigvis havde Rune Gade imidlertid også sammensat et panel af forskere fra Finland, England, Singapore og Australien, der satte en for mig hidtil uset standard for og tilgang til performance studierne.

Sessionen bar titlen *Pause for thought: making critical judgments* og involverede fire talere. Efter hvert paper, en ca. 15 minutters næranalyse, overtog en anden taler ordet med en højst 5 minutters filosofisk ekskurs om et begreb: »on vulnerability«, »on responsibility«, »on judicial exception« og »on value«. Med direkte reference til Fischer-Lichtes foredrag »ekskurserede« australske Helen Grehan om ansvar. Hun talte om talerens ansvar overfor sine tilhørere. I en tidsalder, hvor mobile mennesker filmer enhver lovovertredelse eller ethvert fysisk overgreb og streamer det på nettet for at sætte volden til skue, må vi også revurdere rettigheder og ansvar under samtalens præmisser. Når Fischer-Lichte umuliggør en respons i sin retorik, optager vi hende ikke på mobilen og citerer hende på nettet. Hendes retoriske og forskningsøkonomiske magt er en form for ikke-fysisk vold: »Does Fischer-Lichte's economical power effect our silence? Why do we loose the need and use of utterance?« spurgte Grehan. Det må være vores ansvar at opfinde svar og vidnesbyrd, foreslog hun, men tvivlede også selv på hvordan. Alt for ofte undskylder vi vores argument med »maybe it's just me«, men hvis vi påstår noget, kan vi ikke vide os sikre på, om vi opleves som produktive eller totalitære. Og Grehan indkredsede her et helt centralt spørgsmål på *Interregnum*: spørgsmålet om retorikkens farer og potentialer, når vi bevæger os i undtagelsestilstanden.

Udover at panelet fungerede produktivt for eftertanken og dynamisk i øjeblikket, blev også utraditionelle værker analyseret. I sin ekskurs om juridisk undtagelse anvendte Paul Rae fra Singapore Jokeren i *The Dark Knight* (nyeste Batman film) som eksempel. Jokeren lever som statsløs udenfor loven, sporløs, men han er ikke en flygtning. Han er kriminel. Jokeren kalkulerer med undtagelsestilstanden: han performer bevidst det nøgne liv. I modsætningen til flygtningen har han som kriminel rettigheder og er dermed anerkendt. Rae sprugte med Jokeren som figur, hvordan den juridiske dømmekraft fungerer, når selv undtagelsestilstanden er blevet en del af spekulationen?

Det internationale panel for eftertanke og kritisk dømmekraft bevægede sig på modig og dynamisk vis mellem elegant nærlæsning, selvkritik og refleksioner om videnskabens ansvar for at lytte og respondere. For både *materialet*, spørgsmålet om *hvordan* der forskes og feltet, *hvor* der forskes, skal der forskes fundamentalt i. Særligt aktuelt er det nu, hvor performance studierne fra efteråret 2008 også er rykket ind på Københavns Universitet med Afdeling for teatervidenskabs navneforandring til Afdeling for teater- og performancestudier.

I need my shot of fiction!

»I need my shot of fiction!«, svarede SIGNA-performer Emil mig, imens han ivrigt og desperat gestikulerede, at han dopedede sig med en nål, da der blev spurgt til, om han også skulle være med som performer i SIGNAs næste performanceinstallation. Der var i dette tilfælde tale om *The 11th Knife*, der spillede non-stop på KUAs campus-område d. 20-23 august i forbindelse med PSi-konferencen, under titlen og temaet *Interregnum* – en »in between«-tilstand, som deltagelse i SIGNAs performanceinstallationer i den grad repræsenterer. Emil er imidlertid ikke den eneste, der viste sig at være tiltrukket af SIGNAs fiktive universer. Til PSi-konferencens blok med SIGNA-indlæg og til *Artist Talk* med Signa Sørensen var rummene fyldt til randen, og begejstrede og berørte bemærkninger ytrede; »... I was in touch with my most intimate feelings.«, »This art work has made me a little different. Thank you!«, »I can't leave – I'm drawn.«, »I'm totally in love, I have to do this!«, »How can I be a part of this again and again«, »I want more«. Udtalelser, der alle kom fra publikummer, der havde oplevet SIGNA for første gang. På kort tid var de fascineret i en grad, så mange af dem blev i installationen i timevis af flere omgange, eller flyttede helt ind og i samme åndedrag opgav resten af den ellers overdådige konference. Hvorfor? Måske findes en del af svaret netop i den »in between«-tilstand, som interregnummet peger på, og som SIGNA, som antydet, repræsenterer. »45% theater, 55% parallel univers«². Performere og publikum er deltagende eller samboende i en fiktiv verden, hvor de potentielt lever, elsker, sørger, raser og keder sig med hinanden. Qua fiktionens love gælder andre præmisser end dem, deltagerne til daglig er forankret i, og paralleluniverset etablerer et alternativt værens- og mulighedsrum. I den stærkt iscenesatte ramme kan man, i det mindste for en tid, frigøre sig fra det, man er til daglig. Rummet er imidlertid et fluks, der ikke varer evigt. Ti dage non-stop er pt. det længste en SIGNA-forestilling har kørt. På PSi kunne man fortabe sig i et spil i tre dage. Derefter er det tilbage i det hverdagsrum, som deltageren kommer fra. Men når de først er »hooked«, kommer de ofte tilbage. SIGNA blev for mig at se en illustration på PSi's undtagelsestilstand som tematik og viste, hvordan vi har brug for interregnummer, hvor nedsænkningen i en anden værenstilstand sætter hverdagsvirkeligheden på standby for en stund. At en kunstteoretiker som Claire Bishop så mener, at det stadig kun er kunstgeniets karismatiske stråleglans der rammer hende og ikke amatørens matte, men engagerede aura, må tages med et gran salt i denne sammenhæng, for selvfølgelig skal folk have mulighed for at få »their shot of fiction!«.

Noter

1—Se Bishop, Claire: »Antagonism and Relational Aesthetics« in *October* 110, 2004.

2—www.signa.dk, d. 23.10.08.

Cecilie Ullerup Schmidt, f. 1982, iscenesætter, performer og skriver i feltet mellem teori og praksis.

Gry Worre Hallberg, f. 1976, specialeskrivende på Teatervidenskab og SIGNA-performer.

Dramatiske refleksioner

Af Thomas D. Kragebæk og Thomas Rosendal Nielsen

B: Jeg vinkler gerne en historie, så den fremstår så absolut forfærdelig som overhovedet mulig, eller frygtelig eller forpulet, eller hvad som helst, hvis det kan få nogen op af lænestolen. Og skulle der så sidde nogle tilbage med moralske kvababelser over at jeg lægger lidt fuglesang på, eller instruerer ham jeg udspørger – så forvent ikke at jeg bryder grædende sammen. (fra *Den arabiske solsort*, Thomas Markmann, 2008)

Forlaget DRAMA udgiver hvert år 35-40 dramaer af både etablerede og debuterende danske dramatikere. Vi har kigget på 37 af de stykker, der er udgivet siden 2006. 17 af disse dramaer reklamerer med et engagement i aktuelle samfundsmæssige problemstillinger. Derfor har vi valgt at tage bolden op fra en række tidligere diskussioner i Peripeti (se fx Janicke Branths reportage fra seminaret: *Hvilken virkelighed? Hvis virkelighed*, Aarhus Teater 2007, i Peripeti nr. 8, 2007), hvor det fremgår, at dansk teater og dramatik siden årtusindskiftet har forsøgt at etablere sig som et sted, hvorfra man kan diskutere og kommentere »virkelighedens« samtid- og samfundsaktuelle problemstillinger på en særlig måde. Spørgsmålet er selvfølgelig: på hvilken måde? Til at styre blikket og ordne iagttagelserne har vi derfor valgt at læse dramaerne ved at opstille en systematik bestående af fire engagementstyper. Den første type bestemmer vi som *den politiske satire*, der udpeger og tager stilling

til et dagsaktuelt problem og dermed direkte positionerer sig som samfundsdebattør, ofte ved at fremstille en ironisk kommentar til modstanderen eller problemet. Den anden type kalder vi det *samfundskritiske tesedrama*, der anstiller en beskrivelse af verden, samfundet og menneskers handlemåder, hvis logik medfører nogle bestemte konsekvenser. Tesen kan skæres ind til en logisk slutning: Når verden er sådan, og man handler sådan, så går det sådan. Dramaet stiller et hvad-nu-hvis spørgsmål, og ofte impliceres der et bestemt svar. Som samfundskritik opstiller dramaet tesen i en historisk situation i modsætning til det, vi kunne kalde det eksistentielle tesedrama, hvor tesen postulerer sig som en almen og ahistorisk livspræmis. Den tredje type kalder vi *det forstyrrende drama*, der forsøger at ryste præmisserne for debatten; som i stedet for at udpege årsager og virkninger forsøger at anbringe en kile i vores forståelse af virkeligheden. Selvom der refereres til en specifik historisk situation, er det i mindre grad problemerne selv, end det er deres vilkår, som er omdrejningspunktet. Forstyrrelsen er derfor ofte nærmere en modernitetskritik, end det er en specifik samfundskritik. Den fjerde type kalder vi *det performative drama*. Her taler vi om dramaer, der anlægger deres æstetiske strategi på dét, at de som kunstneriske handlinger selv er en del af den virkelighed, de beskriver, og der ved tilstræber de at manifestere en bevægelse snarere end en beskrivelse. Systematikken

har selvfølgelig en teorihistorie og nogle epistemologiske begrundelser, men de skal her vige pladsen for diskussionen af dramaerne. Vi vil nøjes med at sige, at pointen med det følgende ikke er at verificere modellen eller de teorier, den bygger på, eller for den sags skyld at fremstille en entydig klassificering af dramaerne, men blot at tematisere og synliggøre nogle forskelle og ligheder i de udvalgte tekster.

Den politiske satire

Af de 17 dramaer havde tre dominante træk i retningen af den *politiske satire*, der anlægger et ironisk (an)greb på en specifik dagsaktuel problemstilling. Flemming Jensens *Dronningen af Malmø* (2008) langer ud efter 24-årsreglen. Den socialdemokratiske statsminister er i lommen på skibsrederen, som har brug for et møde mellem den arabiske og den danske konge for at besegle en forretningsaftale. Kongen ligger i koma, men statsministeren har i samråd med sin spindoktor, kongefamilien og hoffet besluttet at trække stikket ud, så kronprinsen kan overtage. Kronprinsen viser sig dog at være en besværlig samarbejdspartner: han har forlovet sig med en nigeriansk katolik, og i protest mod 24-årsreglen har han besluttet sig for at latterliggøre regeringen ved at overholde rigets love og flytte til Malmø med den kommende dronning. Intrigerne udfolder sig således i en duel mellem den romantiske kærlighed og det korrupte politiske system. Jensen bruger lang tid på at etablere præmissen. Første halvdel af stykket er spredt fægtning, mens der i anden halvdel bliver kortere mellem riposterne. Prisen er, at vi aldrig rigtigt får foldet emnet og intrigerne så langt ud, som de kunne bære. Satiren er dog ganske underholdende: hvis man er uenig i præmis-

sen, kan man nyde den med et bedrevidende smil, og hvis man er enig, kan man godte sig med en selvtrefærdig latter. Jan Sonnergaards *Liv og død på Olfert Fischer* (2006) synes båret af en voldsom aggression mod sin specifikke samfundsmæssige kontekst. Teksten er for sort/hvid til at virke forstyrrende og for ilter til rigtigt at fremstille en tese. Olfert Fischer refererer ikke umiddelbart til den danske korvet, vi kender fra golfkrigene, men til en beværtning opkaldt efter søhelten af samme navn: stedet, hvor alle tidens forskellige typer mødes – eller rettere støder sammen. I personregisteret er figurernes navne efterfulgt af parenteserne (vinder), (taber), (offer), (terrorist), m.m., og dramaet tegner et bittert portræt af et samfund, hvor sand menneskelighed er blevet fortrængt af utålelige egoister og uduelige tabere, som er de usle produkter af kapitalismen, managementkulturen, højredrejet journalistik og andre moderne, danske onder. Vi får her et moraliserende gys i form af en bitter mikstur af foragt og skam over det billede af vores samtid og dets mennesker, som Sonnergaard tegner for os. En mere munter alvor kan vi finde i Kasper Hoffs *De små marginaller* (2007), som meget specifikt tematiserer noget så upoetisk som marginalisering på arbejdsmarkedet. »Hanne med ryggen« beder sin tidligere chef, Carsten, om at få sit arbejde tilbage, da hun ikke kan få førtidspension. Carsten siger nej. Kort efter får han selv en hjerneblødning på golfbanen og må hele turen igennem: revalidering, mister jobbet, aktivering, konen går fra ham, vennerne svigter, og til sidst dør han siddende for sig selv i et træ. Præsten belærer ham i begravelsestalen: Carsten var ikke omstillingsparat; det var hans egen skyld. Som kommentar følger vi sideløbende nogle myrer og et par

døgnfluer, der filosoferer over det eksistentielle i at arbejde. Hoffs komedie er hurtig, præcis og befriende uhøjtidelig. Den serverer en ganske enkel iagttagelse med et grin: at menneskeværdighed og arbejdsevne er uløseligt forbundne størrelser i vores samfund.

Tesedramaet

Dramaerne, vi kategoriserer som samfundskritiske tesedramaer, udgør med ti dramaer klart den mest omfangsrige kategori, og pladsen her tillader os derfor ikke at kommentere dem alle, men blot at fremhæve eksempler for at antyde kategoriens spændvidde. De samfundskritiske tesedramaer er kendetegnet ved, at de har en vilje i forhold til vores samtid og benytter sig af tesens eller måske nærmere antitesens dynamik ved at anvende forskellige rationelt styrede strategier til at iscenesætte spørgsmålet hvad-nu-hvis? Derved udforsker og udfordrer de den samtid, vi lever i. Udtrykket i den opstillede kategori er dog forskelligt fra f.eks. Ibsens eller Sartres tesestykker, idet dramaerne ikke så ensidigt prioriterer diskursen i fiktionen som vejen til rationelle løsninger. Flere af dramaerne opprioriterer i stedet de følelsesmæssige og komiske appelformers vægtning i den overordnede betydningsdannelse.

Det ses bl.a. i Jakob Weis' dramaer, *Der hvor flyene styrter* (2008) og *Håndbog i overlevelse* (2007), hvor førstnævnte drama f.eks. præsenterer os for en akronologisk montage af episoder før, under og efter et flystyrt. Her møder vi de popsmarte, starfuckerne samt de lidt kejtede og kiksede. Vi ser dem udvikle sig i forskellige retninger, da det langsomt går op fra dem, at de ikke er de overlevende efter et flystyrt, men netop de omkomne. Til sidst ser vi dem i det mærkelige parallelunivers »der hvor flyene styrter«

blive delt op i de absolut indholdsløse og i de, der i det mindste prøver at gøre nytte og holde fast i en stabil eller tilnærmelsesvis kontinuert identitetskonstruktion, der ikke blot er et todimensionelt produkt af tidens luner. Første gruppe må tage til takke med at få besøg af John Denver, mens sidstnævnte får den utvivlsomme ære at blive inviteret til tirsdags-jam med nedstyrte musikere som Otis Redding, Patsy Cline, Stevie Ray og Buddy H. Weis sætter tendenser i samtiden i relief ved at forstørre dem op i et absurd format, hvorved de kommer til at fremstå komiske, tenderende det meningsløse. Ved at overeksponere det, der i Jakob Weiss univers fremstår som negative samtidstendenser, peger han stille mod alternativerne: hvis alt, vi dyrker, er image og overflade, frarøves verden enhver dybde og mening – så hellere være et halvkikset fjols end en slave af at tilpasse sin egen selvfremsstilling til tidens glansbilledagtige idealer.

Ann Sofie Oxenvad viser med dramaet *Legenden om de tre ringe* (2008), at det samfundskritiske tesedramas forpligtelse på vores samtid ikke nødvendigvis begrænser dramaernes handlinger til at skulle udspille sig i vores samtid. *Legenden om de tre ringe* – et kirkespil, der præsenterer os for skabelsen af de tre søsterreligioner jødedommen, kristendommen og Islam, deres tidlige koeksistens og senere mangfoldige konflikter – kan således fremhæves som et glimrende eksempel på, hvordan en problematik, der præger vores samtid, kan tilgås gennem et mytisk eller historisk perspektiv. Tesen i stykket præsenterer sig som en undren over, at tre religioner, der deler samme ophav og har mange fælles værdier, skal hænge sig i forskellene og bruge dem som argument for at bekrige hinanden – historisk såvel som i dag.

Det implicite spørgsmål forekommer at være, »hvad-nu-hvis« vi tager udgangspunkt i fællestrækkene i stedet og tolererer forskellighederne frem for at søge at bekæmpe og udligne dem? Oxenvads drama synes gennem sin fremstilling af problematikken at pege tilbage mod og favorisere en mytisk human enhed; et transcendentalt reservoir af fælles humanistiske grundidealer, der gennemsyner fundamentet for alle tre religioner og skaber et fælles udgangspunkt. Dette forekommer i Oxenvads fremstilling så meget mere vægtigt, end de forskelligheder, som religionernes partikulære udviklinger – eller i det givne perspektiv måske nærmere »forviklinger« – har resulteret i.

Et andet eksempel på en anvendelse af det mytiske til at kommentere samtiden er Terje Nordbergs *Havets moder* (2007), der dog i højere grad end Oxenvads stykke ekspliciterer, hvordan problemet, der kommenteres, bør løses. *Havets moder* benytter sig af parablens form ved at bruge et gammelt grønlandsk sagn til at vise nødvendigheden af, at mennesket tager ansvar for miljø og natur. Sagnet fører publikum til en mytisk fortid, hvor mennesket af grådighed har bragt naturen i ubalance og nu må lære naturens præmisser at kende for at kunne stå til ansvar for at genoprette naturens balance og tage hensyn til den i fremtiden – og hvis ikke det lykkes, skal det få digre konsekvenser for både natur og mennesker. Konsekvenser, der i øvrigt løbende ekspliciteres scenisk som en løftet pegefinger til publikum. Ligheden mellem situationen i sagnet og den i samfundet verserende debat om miljøets forfatning er svær at overse, og sagnets løsningsmodel foreligger som et eksplicit forslag til forestillingens publikum.

Lotte Arnsbergs *Tvang – en kærlighedshi-*

storie (2008) viser en anden af tesedramaets former ved nærmest at være en nutidig parafase af Ibsens *Et dukkehjem*, hvilket bevirker, at *Tvang* kommer tættere på at være et egentligt tesedrama i mere klassisk forstand. Det fokuserer på Klaus og Sannes forhold, hvor de på en gang som mand og kvinde er kæresten, arbejdsgiver og arbejder, alfons og luder, magt og afmagt. At forholdet er dysfunktionelt, stiller dramatikerens ikke store spørgsmål ved, og da Sannes søster, der kommer på pludseligt visit fra udlandet, forstyrrer illusionen i det lille hjem og får Sanne til at reflektere over sit forholds beskaffenhed, krakelerer den indbildte idyl og magtkonstellationen vendes: »*Han synker sammen. Hun går. Vi hører døren smække*«. Stykket bygger på dialektikkens kausallogik og bevæger sig fra en i dramatikerens perspektiv åbenlyst fejlagtig starttelse – at Sanne og Klaus' forhold er så lykkeligt, som de bilder sig ind – over antitesen – præsenteret gennem søsterens eksterne perspektiv på forholdet – til syntesen – Sanne myndiggør sig selv, bliver et handlende individ og skridder. Man må antage, at kvindernes stemmeret samt ret til at forvalte eget liv og formue fra Arnsbergs perspektiv ikke har været nok til at bringe ligestilling mellem kønnene; at underliggende kønsbetingede kulturelle magtnormer stadig i dagens samfund må bekriges i selvstændiggørelsens og ligeværdets navn.

En gennemgående præmis for kategorien af samfundskritiske tesedramaer, som vi har opstillet den, er, at de har et didaktisk anliggende i forhold til deres publikum og omverden. Nogle af dramaerne har en eksplicit og udtalt vilje til at påvirke den omgivende verden i en bestemt retning, en vilje til at overbevise sit publikum om, at

de må gribe til en bestemt løsningsmodel for at »redde verden«. Dette var f.eks. tilfældet i Terje Nordbergs *Havets Moder*, men endnu mere tydeligt står det frem i Hans Erik Hansens *Lad os alle blomstre* (2008), hvor både stykkets mål og tematik synes at være af pædagogisk art. *Lad os alle blomstre* tager udgangspunkt i en folkeskoleklasse med interne problemer: Laura har et ovovet profilbillede på Arto, Lars, hvis forældre lige er blevet skilt, mobber hende sammen med Søren, der har det svært i skolen, Liv er for voksen, Julie selvstændig, Klaus lever for fodbold, Sonja har meldt sig ud af fællesskabet... Derudover er stykket spækket med helikopterforældre, forældre, der har penge, men ikke tid, forældre, der har en veludviklet tørst, og en lærergruppe, hvis medlemmer henholdsvis er forstokkede, progressive, beskyttende og brobyggende. Dramaet leveres med to løsninger: den gode, hvor et fællesprojekt (at bygge en bro) samler flokken, skaber forståelse og venskaber blandt både elever, lærere og forældre, og der bliver plads til, at »alle kan blomstre«. Og så den knap så gode, hvor den fysiske bro nok bliver bygget, men intet væsentligt ændres i de sociale konstellationer. Stykket er så problem- og løsningsorienteret, at dramatikken bliver reduceret til sin absolutte og nærmest skematiske grundfunktionalitet, som det f.eks. ses i rollebeskrivelserne: »Lykke – forkælet materielt, udsultet følelsesmæssigt, Lars – hidsig. Nedladende over for piger. Mor og far er lige blevet skilt, Eva Vind – den nye klasselærer. Ildsjæl, som er glad for sit job. Interesserer sig meget for elevernes ve og vel,« osv. Rollerne er altså i højere grad funktioner, der »behændigt« inddrager samtidige problematikker fra folkeskolen, end troværdige karakterer, og stykket præsenterer i det

hele taget et meget klart værdihierarki. Der er den gode løsning, og der er den mindre gode løsning, der er det, der fra forfatterens perspektiv er rigtigt, og det, der er forkert. *Lad os alle blomstre* er således en yderpol ved at være præget af en udtalt didaktisk villen i forhold til sit publikum, hvor andre af dramatikkerne går mere beskedent til værks og nøjes med at præsentere en opfattet problematik uden nødvendigvis at give en entydig løsning, hvis overhovedet nogen. De nøjes i stedet med at stille et spørgsmål i forventningen om, at publikum som reaktion vil reflektere og, hvis de finder spørgsmålet relevant og problematikken presserende, vil danne sig en holdning, der betinger deres fremtidige måde at forholde sig til omverdenen. En strategi, der som rendyrket form er grundlaget for den næste kategori af dramaer.

Det forstyrrende drama

Tre af udgivelserne vil vi omtale under kategorien *det forstyrrende drama*, der i stedet for at levere en direkte kommentar eller en rationel tese forsøger at irritere vores måde at tænke problemerne på for dermed at ryste vores forestillinger om selve vilkårene for samfundet. Aleksa Okanovic sætter i *Diamond/Dust/Shoes* (2007) en fakkel til det spidsborgerlige familieliv. Helena inviterer en ung fremmed mand ind i familiens lejlighed, måske for at forføre ham. Han forlover sig med hende, men knepper både hendes søster og hendes moder, mens faderen går passivt rundt og filosoferer: »Nu er karnevalet forbi og tilbage er mennesket i al sin ordinære kedsommelighed. Ikke som et indtog af muligheder, men som en evig uopfyldt længsel,« er hans dom over familielivet. Okanovic lader karnevalet rase og rasere,

mens figurerne leder efter diamantstøvet i deres trivialiserede hverdag.

I Jens Arentzens *Tre Skuespil* (2006) aner vi nogle af de samme motiver i en problematisering af vilkårene for det moderne menneskes identitetsprojekter. *Forstanderinden* på et hjem for fysisk og psykisk handicappede bliver bragt ud af fatning, da hendes stabile og ordentlige medarbejder Poul bliver afløst af den ustyrlige og virile Ziggy. Der kommer på flere måder liv i kludene på institutionen, men livet er skrøbeligt, når man lader pligterne og rutinerne fare og pludselig risikerer, at drømmene og længslerne går til grunde på ens egen utilstrækkelighed. *In Land of Control* viser os endnu et selvrealiseringsprojekt, der slår fejl. En dansk soldat tror, han har meldt sig til en professionel lejesoldaterorganisation for at få klare rammer omkring sit liv, men efter at hans første mission mislykkes, viser majoren sig at være en svindler, som har forsøgt at bruge ham til et privat hævntogt. Soldaten dræber »majoren« og søger videre til fremmedlegionen. Håbet om en konsekvent, udvendigt sikret orden, der kan stabilisere selvet og verden, skuffes. Modernitetens evindelige identitetskriser kan åbenbart ikke løses ved hjælp af fascistoide genveje. *Partivare Centralen* er mere et levende billede end en historie. To gamle søskende fortsætter deres stille liv og deres gamle rutiner i en nedlagt og faldefærdig legetøjsfabrik, hvor ingen andre kommer – når ikke lige det er en sikkerhedsvagt, der leder efter et sted at masturbere. En allegori på verden, der ekkoer efterkrigstidens sorte komedier. Arntzens tekster veksler mellem psykologiske forklaringer og kringledede destabiliseringer, mellem poetisk kaos og irriterende støj, men til tider bliver støjen desværre mere larmende end forstyrrende.

Thomas Markmanns *Den arabiske solsort – en næsten virkelig fortælling* (2008) demonstrerer vanskeligheden i at fastholde en moralsk relation til mennesket i en medieret virkelighed, hvor følsomhed, autenticitet og alvor er blevet effekter. Markmann lader to journalister forsøge at berette historien om en forretningsmand, der bliver fængslet og tortureret i Saudi Arabien, men jo mere de forsøger at skære historien ind til en politisk eller emotionel essens, jo mere synes virkeligheden at forsvinde mellem fingrene på dem, og tilbage står deres personlige forsøg på at opdrage eller tilfredsstillende lytteren. De to journalister skifter mellem en distance-rende og en indlevende dramaturgi til at fortælle historien, men begge strategier afslører sig som kyniske konstruktioner, fordi begge dele er drejede efter journalistens forventede effekt på modtageren, men samtidigt foregiver at være nøgterne beretninger. Markmann sår tvivl om præmisserne for den autenticitetssøgende og opdragende nyhedsformidling, men rejser tvivlen indenfor en moralsk horisont: for hvordan er en ikke-kynisk rekonstruktion mulig, når en uformidlet adgang til virkeligheden ikke er det?

Det performative drama

Den sidste tekst, vi vil omtale, Carsten Kressners *Den danske tragedie* (2006), er et muligt svar på netop dette spørgsmål. Vi placerer den under kategorien *den performative tekst*, fordi den ikke bare dokumenterer, men i lige så høj grad selv udgør en slags arkæologisk levn fra en bestemt historisk begivenhed. Teksten er sammensat af materiale skabt af skuespillerlever fra teaterskolen Ophelia i København efter mordet på den italienske turist Antonio Currá på Nørrebro i august 2003. Tekstens hovedpersoner er skuespil-



lereleverne selv, som har fulgt både retssagen mod gerningsmændene, pressedækningen og talt med de lokale på Nørrebro og med familien Currá under forløbet. Tekstens særlige performativitet ligger i dens selvrefleksivitet. Den er en rekonstruktion af sin egen tilblivelseshistorie: eleverne beretter om, hvordan de i deres research efterhånden bliver mere og mere viklede ind i de begivenheder, de vil fortælle om. Dels på et individuelt psykologisk plan, dels som medaktører i »dramaet om dramaet«, nemlig som dem, der kan fortælle en alternativ historie om Nørrebro – delvist også til Nørrebro. En historie efter andre spillerregler end dem, der gælder i en retssag og i pressens trivielle vinklinger, hvor skyldsspørgsmålet søges afgjort på en entydig måde. Teksten udspringer af og er henvendt til en helt specifik kontekst, som den hører hjemme i, som nu er væk, men teksten overlevede. Med dramatiserens egne ord: »Formmæssigt er det et forsøg på at finde teatrets og skuespillernes svar på dokumen-

tarfilmens og nyhedsudsendelsernes historiefortælling og genindsætte scenen som det sted, hvorfra mennesker taler til mennesker om tidens centrale begivenheder.« (Carsten Kressner i forordet til *Den danske tragedie*, Drama 2006)

De ovenstående præsentationer danner ikke belæg for at konkludere noget mere overordnet omkring tendenser i aktuel dansk dramatik. Vi har forsøgt at iagttage engagementet i dramaerne ud fra et spørgsmål om, hvordan de *reflekterer* samtiden (og ikke hvordan de repræsenterer den). Vi håber dermed at have antydnet nogle forskelle i den måde, hvorpå dramatiske refleksioner kan tage del i samfundets refleksive reproduktion.

Thomas D. Kragebæk er cand. mag. i dramaturgi og **Thomas Rosendal Nielsen** (f. 1981) er ph.d.-stipendiat ved Institut for Æstetiske Fag.

Remediering og dramaturgi

Triers Univers, Gob Squad, Granhøj, Lollike og Biering

Af Erik Exe Christoffersen

Vi skal i det følgende se på nogle teoretiske fremstillinger og eksempler på remedialisering, som jeg håber, kan understreger vigtigheden af, at forholde sig til overførselen mellem medialiteter og de nye hybride medier. Remediering er i vores senmoderne iscenesættelseskultur en form for sofistikeret karaoke, som fremhæver kopiens egenverdi. De nye digitale medier gentager og remedierer de gamle medier, ligesom historier spredes og versioneres i forskellige medier, hvilket skaber et samspil mellem medierne. Der findes en overførsel fra fx film til teater som *Olsenbanden* og *Matador* og omvendt overføres teatrets rollespil og teatral publikumshenvendelse til fx tv-mediet eller dogmeagtige film som fx Lars von Triers *Dogville*. Det udvikles også nye hybrider som *teaterkoncert* som remedierer teater, koncert og musikvideo, *nycircus* som remedierer teater, performance og cirkus eller *reenactment* som er en geniscenesættelse af historiske, kulturelle eller teatral begivenheder der vinder indpas i kunstmuseet, hvor *events* genopføres eller rekonstrueres på baggrund af diverse dokumentariske materiale ligesom musikken opføres med basis i partituret eller teatret med basis i den dramatiske tekst. Et eksempel er den danske performer Lilibeth Cuenca Rasmussen, som lavede 11 *reenactments* af fx Yves Kein, Yoko Ono og Orlan i 2007. Lignende findes også i teatrets med The Wooster Groups *Hamlet* (2007), en reenactment af en Hamletfilm fra 1964 med Richard Burton, eller deres forestilling *Poor*

Theatre (2005) med bl.a. en remediering af Jerzy Grotowskis videooptagede forestillinger *Akropolis* fra 60erne. Der kan også henvises til danske Erik Polds iscenesættelse *Mastercopy* (2008), som genspiller en række forskellige værker af Warhol, filmen *Casablanca* og The Wooster Group.

Remediering skaber en fornyelse af alle medier, i og med at digitaliseringen slår igennem og udvider eller forandrer ældre medier som fotografiet eller teatret. Både film og teater er i så henseende i rivende udvikling, og det medfører selvrefleksion og redefinering. Det betyder, at medie-essentialismen og ontologitænkningen opgives. Selv teatermediet, som kan defineres som scenisk nærvær i tid og rum foran et publikum, afontologiseres og opføres som versioner uden bagvedliggende originaler. Digitaliseringens globaliseringsmuligheder skaber rum for udveksling og iscenesættelse på tværs af tid og rum og dermed en remediering af teatermediet, og samtidig skaber teatrets mediale realitet nye former for interaktion mellem det analoge og digitale. Medieudviklingen skaber et netværk af versioner, hvor én ikke er mere sand og nærmere virkeligheden end andre.

Remediering forekommer at være i overensstemmelse med Richard Rortys centrale begreb *genbeskrivelse*. Denne postulerer ikke en overordnet sandhed, men alene en funktionel brugbarhed, hvis effekt ligger i den kreative konstruktion eller versionering. Man kan tale om en form for kreativ oversættelse

som vi kender i musikken: »Kylling med softice og pølser« eller Bob Dylans uendelige versioneringer af egen musik. Filmisk er det klassiske eksempel Brian de Palmas rekonstruktion af Eisensteins berømte trappescene fra *Panserkrydseren Potemkin* (1929) overført til et gangsteropgør på en banegård i 30ernes Chicago i filmen *The Untouchables* (1987).

Et aktuelt eksempel på remediering er Tue Biering og Jeppe Kristensens forestilling *Pretty Woman A/S*, 2008, som fremvises i tre containere på Halmtorvet i København. Forestillingen er en remediering af filmen *Pretty Woman* med Richard Gere og Julia Roberts. Teaterstykket følger manuskriptet slavisk, men rollen som prostitueret spilles af en virkelig gadeprostitueret, som engageres før hver forestilling på gaden. Performeren kender altså ikke teksten på forhånd og iscenesættes gennem en øresnegl både i forhold til replikker og bevægelser. Den prostituerede betales svarende til »gadeprisen«, og hvis der ikke melder sig nogen til rollen på det aftalte sted aflyses forestillingen.

Tilskuerne ser ind på forestillingen gennem en ramme med glas. Samtidig filmes skuespillerne, og det hele vises på tv-skærme foran tilskuerne. Stykket opføres således både som film og som teater, og der er et performativt realplan og et *recorded* plan. Det skaber en interaktion mellem den originale film, som de fleste formodentlig har set, det teatrale spil og dets filmede version. Det er denne fordobling, som betyder, at både teatret og filmen remedieres, og det skaber en medieforstyrrelse af tilskuernes syn på fiktionen og virkeligheden og grænserne mellem disse. Samtidig skaber værket en radikal kontingens, hvor udfaldet er betinget af en række tilfældigheder og muligheder: Den aktuelle performers »performative

kvaliteter«, interaktionen mellem de forskellige medier og tilskuernes optik og engagement. *Pretty Woman A/S* skaber en særlig version af samspillet mellem det iscenesatte og det tilsyneladende autentiske og mellem skuespil og ikke-skuespil eller prostitution. Selve opførelsen er ikke kun repræsentation af en virkelighed, men en remedieret handling, der skaber interaktion. Denne interaktion foregår på mange forskellige planer. Under selve forestillingen, i forhold til det omkringliggende miljø og ikke mindst i forhold til medieverden og den kulturelle offentlighed, hvor forestillingen har skabt betydelig debat. Politikere har kaldt forestillingen »social pornografi« mens andre har forsvaret projektet både etisk og æstetik, nogle har kritiseret, at Kunstrådet har støttet forestillingen med 987.500, og Kunstrådets Scenekunstudvalg har til gengæld forsvaret forestillingen som et spændende eksperiment der »bevæger sig udenfor det etablerede teaters rammer og møder kvinderne i deres eget miljø« (www.kunst.dk/kunstradet/). Anmelderen Per Theil har i *Politiken* 30. oktober påpeget behovet for en modreaktion til *virkelighedsteatret* og et forsvar for den professionelle skuespiller og teatret som noget *kunstigt*. Som Christian Lollike skriver i *Politiken* 8. november er »medieomtalen en del af værket ligesom processen er det«. Selve konceptet er blevet beskyldt for at være bedrag. De prostituerede er i virkeligheden ukendte svenske skuespillere, hævder Lars Wredstrøm i dagbladet *Børsen* (3. november, 2008), men instruktørerne holder fast i konceptet og hævder, at den omtale svensker, som spillede rollen til premieren, faktisk er prostitueret, men dog har spillet rollen før (Tue Biering i *Politiken* den 8. november, 2008). Instruktøren overvejer sammen med

den omtalte performer, Anna, en klage til Pressenævnet. Remedieringen i medierne har således sin egen interaktive dramaturgi, som tilsyneladende er uden nogen egentlig slutning, fordi historien er blevet til et netværk af handlinger, der påvirker hinanden uden et centrum.

Remediering revisited

Moving Media Studies - Remediation revisited (Samfundslitteratur press 2007) er en antologi redigeret af Heidi Philipsen og Lars Qvortrup som en refleksion over Richard Bolter og Jay Grusin: *Remediation – Understanding New Media* (1999), hvis udgangspunkt og analyse drejer sig om, hvorledes tilskuernes begær efter umiddelbarhed, autenticitet og realitetshunger indfris og stimuleres af medierne. Dertil kommer en diskussion af forholdet mellem de nye digitale medier som mobil, video og internet og de »gamle« analoge medie som fx scenekunst.

I en grundlagsartikel »Medium, Mediation, Remediation, Immediation – How Do We Observe Communication?« diskuterer Lars Qvortrup medier og medialisering i en Niklas Luhmannsk kommunikationsteoretisk optik. Hvad er et medium? Spørger Lars Qvortrup. Hvordan kan kommunikationen analyseres? Hvordan påvirker medierne hinanden? Hvad er det for en virkelighed medierne rekonstruerer? Hvordan skaber medierne et netværk af mediale relationer, som opløser det enkelte værks grænser? Hvordan iscenesætter medierne virkeligheden og gør den tilgængelig og synlig på en bestemt måde, som er udtryk for en selektion og reduktion, hvor dele af virkeligheden så at sige forbliver i mørket og ufo-kuseret? Qvortrup skelner mellem et trans-

portparadigme, hvor idealet er at mediet så uforstyrret som muligt transporterer mening fra sender til modtager. I et andet såkaldt kompleksitetsparadigme er målet ikke at vise verden, men at *in-forme* realiteten, der som sådan er uden form og derfor utilgængelig. Først gennem medialisering bliver verden synlig i kraft af en iagttagelsesform. Qvortrup og Luhmann forrykker indhold og form distinktionen (væsen og fremtrædelse) med form og medie. Det er denne medialisering, som skaber en given iagttagelseoperation, der er forskellig fra andre kompleksitetsreduktioner. I modsætning til transportparadigmet er der en bevidst forstyrrelse eller obstruktion af den »normale« fremstillingsmåde, som påpeger en kontingens, altså at det kunne være fremstillet på en anden måde, i og med der er tale om en valgt selektion.

Den bærende modsætning er således ikke mellem fiktion og virkelighed eller mellem æstetik og substans, men mellem forskellige mediale formgivninginger. Det er indbyrdes mediale forskelle og ikke modsætningen mellem form og indhold, autenticitet og iscenesættelse, der er afgørende. Sagt med andre ord er der ikke en bagvedliggende instans eller indhold men kun mediets fremstilling.

Bolter og Grusin skelner mellem to hovedstrategier. Den første er *immediacy* som benytter sig af transparens. Tilskuerne ser gennem mediet som om det slet ikke var der, og lever sig ind i den fremstillede virkelighed. Der skabes herigennem en umiddelbar nærhed med den fiktionelle verden og dens karakterer, og tilskuerne kan reagere emotionelt, som om fiktionen var virkelig. Den anden strategi er *hypermediacy*, som skaber en bevidsthed om mediet. Medieskærmen

er opak og uigennemtrængelig som en mur, der gør opmærksom på sig selv. Hvis man skal overføre de to strategier til teatret kan vi tale om supernaturalisme og den 4. vægskonventioner i stil med Ibsens dramatik overfor en såkaldt *verfremdungsstrategi* som Brecht forfægtede. Tilskuerne bringes til at reflektere over det fremstillede plot. I antologien reviderer Bolter meget fornuftigt denne modstilling. Begge strategier søger nemlig at fange »virkeligheden«, ligesom de benytter *immediacy* enten som strategi for at »glemme« mediet eller som strategi for at erfarer mediets realitet.

I »Remediation in Trier Trilogies – An Analysis of Another Kind of Creating Immediacy« foretager Heidi Philipsen en række analyser af Lars von Triers film, fx *Dogville* (2003) som netop fastholder en medierefleksion og fokus på mediet i kraft af de nok så omtalte kridtstreger, kameravinkler, kapiteloverskrifter, lyde fra døre som ikke er der etc. samtidig med at filmen skaber en følelsesmæssig tæthed med specielt Grace spillet af Nicole Kidmann. Philipsen fremhæver, at filmen både medierer fiktionsuniverset og produktions- og optageforholdene. Disse rammer er helt centrale for Trier, som det også fremgår af det såkaldte *Dogme 96*, og er en del af filmens kreative strategi, som Trier på mange måder inddrager tilskuerne i. Dertil kommer, som Philipsen argumenterer, at filmen genbruger teatrets formler, som både konstruerer nærhed og distance. En lignende pointe fremhæver Pia D. Hartz i »The Different Returned Gaze of Cinema – Getting Closer to the Real«, hvor hun analyserer det direkte henvendte blik, hvor skuespilleren ser ind i kameraet.

Triers univers

Henrik Poulsen gennemgår i *Lars Von Triers univers* (Gyldendal 2007) samtlige af Triers filmprojekter frem til og med *Direktøren for det hele* (2006) ud fra remedieringsbegrebet og viser fx hvordan Trier arbejder meget bevidst med at remediere genrer som fx musicalen med *Dancer in the Dark* (2000). Dertil kommer en remediering af selve filmsproget gennem arbejdsdogmer og dermed en remediering af optagesituationen som i *Idioterne* (1998) eller *De fem benspænd* (2003). Endelig kunne man med Henrik Poulsen sige, at Trier benytter flere medier som dagbøger, manifester osv. til at kommunikere sit projekt. Poulsen giver en god oversigt ikke mindst til videre studier. Bogen arbejder selv med forskellige medier, idet den er forbundet både med en dvd og en hjemmeside (trier.gyldendal.dk), hvor brugeren kan arbejde tematisk og tværmedialt. I forbindelse med filmklip kan man således undersøge og få forklaring på filmanalytiske grundbegreber, opsøge dokumentation i form af storyboard, manus, dagbogsnotater, og endelig kan man søge forskellige intertekstuelle og faglige (sociologi, mediehistorie, religion, psykologi, musik, drama etc) perspektiveringer. Således er der også tale om et forsøg på at remediere kunst- og film-pædagogik.

Gob Squad

Man kan skelne mellem den performative scenekunsts forgængelige og interaktive opførelse og den fikserede kunsts, som filmens og billedets, fastfrosne præsentation. Mange teoretikere har dyrket denne forskel som fx Erik Fischer Lichte med henblik på en potensering af betydningen af den såkaldte performative vending, hvor netop begiven-

hedsfeltet er i fokus. Dette betyder så også en overpotensering og en ontologisering af teatermediet og det performative, som overser at også filmen besidder en performativitet i form af præsentationshandlingen.

Gob Squad er en hybrid mellem teater og film/video, som skaber en relation mellem nærvær og fravær og present og optaget tid. Gruppen har siden 1994 været en slags kollektiv uden en enkelt instruktør og har *devised* en række forestillinger mellem performance og videoinstallation som opføres, således at den konkrete forestilling tillempes det lokale sted.¹

I Gob Squads *Super night shot* (2003) opfordres tilskuerne ved ankomsten til teatret til at tage godt i mod performerne. De kommer løbende med kameraer og kun iført undertøj mens de hyldes med tilråb og konfetti. I teatersalen ser tilskuerne fire videooptagelser: Fire performere synkroniserer deres ure og optager med hver sit kamera en time forskellige steder i byen og med hver sin rolle som *helt, caster, assistent og producent*. Deres »mission« er at møde byen og bekæmpe anonymiteten. De filmer hver især i forskellige former for interaktion, og plottet drejer sig om, at de skal finde en som vil kysse helten, maskeret som kanin. Det lykkes til slut, hvor de fire mødes og kører sammen tilbage til teatret. De fire videoprojektioner er delvist synkroniseret, således at alle fx på et tidspunkt drejer kameraerne rundt, på et andet tidspunkt slår de en paraply op og danser, og senere tager de synkront masker på. Alle filmene ender med, at performerne kommer til teatret og modtages af publikum, som således ser sig selv, som de så ud for en time siden. Efter fremvisningen, som er tilføjet lyd og musik, modtager performerne applaus sammen med den tilfæl-

dige frivillige kaninkysser. Forestillingen er således et videoforløb, som er indrammet af *live*-optræden. Det interaktive ligger i optagelsessituationen, hvor performerne filmer sig selv, mens de interagerer med forskellige tilfældige »tilskuere«, men også til en vis grad i præsentationens møde med tilskuerne, som understreger, at det viste lige er sket.. Forestillingen skaber et interessant spil med den recordede time og den følgende times præsentation og opførelse. Vigtigt er naturligvis de to mødepunkter, hvor performer og tilskuerne møde i et fælles »her og nu«.

Forestillingen *Room Service (Help Me Make It Through The Night)* (2003) er en fem timer lang videoinstallation. Tilskuerne sidder i en mødesal på Hotel Radisson i Århus. I enden af lokalet er opstillet fire fjernsyn på en forhøjning som viser fire performere i hver sit hotelværelse, som optager sig selv med et mobilt videokamera. De har også hver en telefon, som gør det muligt at kontakte publikum, men ikke hinanden, dog har de et medhør som betyder, at lyden som mixes *live* bliver en fælles struktur. Der er tale om en slags reality-video, i stil med *Big Brothers* peepshows som skab en *immediacy* og umiddelbarheds-effekt samtidig med *hypermediacy* i kraft af selve den teatrale opstilling.

Performerne er i et transistorisk grænserum for rejsende og er både sig selv og i en form for rolle. Sekulariserede, men også overvågede og udspionerede af tilskuerne. Dobbelttheden af det frigjorte og det fængslende (reglen er, at de ikke må forlade værelset, men gerne få besøg) er så at sige kilden til deres håb og lidelser. Performererne ser direkte ind i kameraet og henvender sig til tilskuerne (selvom de naturligvis ikke kan se dem). De holder skiftevis kameraet

helt tæt og placerer det på stativ, så der er længere afstand og et mere rummeligt billede, de bringer det med rundt i værelset, og i visse passager skabes næsten en slags dans med kameraet. Kameraføringen er udpræget videoagtig i stil med håndholdte til tider rystede billeder, som minder om remedieringer på *You Tube*. Vi følger fire aktiviteter som dog undervejs synkroniseres med fx fælles karaoke, hvor de skiftevis synger og mimer spil til klaver, trommer, violin.

I begyndelsen af forestillingen undersøger de hotelværelset, improviserer med inventaret, forestiller sig tidligere gæster i rummet eller pakker skjorter ud. Senere kontaktes tilskuerne og inviteres til at spille »sandhed og konsekvens«. Det fører fx til en dans simultant med en tilskuer og en kvindelig performer og senere inviteres tilskueren op til en dans på værelset med klare regler. Han får maske, jakke og handsker på og spiller rollen som hendes første kæreste. Det foregår i mørke, og kontrakten er, at han ikke må tale, og han skal forlade rummet efter dansen. Senere brænder hun billedet af kæresten, som en slags opgør med fortiden. Mod slutningen ringer hun igen til tilskuerne og efterlyser en, som vil blive for altid. Hun vil lade telefonen ringe 10 gange, men en tilskuer tilbyder sig og kommer op og bliver bundet til en stol, hvor hun sidder til forestillingen er slut. En anden vil gerne lære at indgå nye bekendtskaber og bekender sin ensomhed og længsel efter at tage på ferie med børnene til en strand med sol. En performer taler tilfældigvis med en skuespiller, som han senere forsøger at skrive et stykke til, som han dog selv spiller og forestiller sig at han får en Oscar for. En bliver inspireret til at skabe en fest, han får tilskuerne til at rejse sig og danse og senere inviterer han 15

tilskuere op i sin seng. Det går over gevind og han smider dem ud. En finder sig til rette og vil blive der på hotellet for altid. Rollerne er forskellige, men de er ikke særlige afgrænsede og i hvert fald ikke typiserede.

Mediet er transparent, og man føler en meget stor tæthed til performerne, som skifter mellem at være »sig selv« og spille diverse roller og maskeringer. Samtidig er medialiseringen åbenbar og eksplicit og understreger det performative, selve videooptagelsen som understreges af kameraet som fx ses i spejlbilleder eller mørkesceners særlige grønne mediering. Videomediet bliver brugt på en radikal anden måde end i film ved at integrere teatrets medialitet med videoinstallation. Det skubber til grænsen mellem det iscenesatte og det reelle og skaber det, man kan kalde grænseerfaring eller erfaring af uddifferentiering. Jeg ser det som et udtryk for længslen efter at »ryste« skærmen og forlade en centralperspektivisk scene med afskillelse mellem performer og tilskuer til fordel for en interaktiv sansning og berøring.

Forestillingen er en udstilling af fire personer lukket inde i et rum overvåget eller transformeret af videomediet. Det er en form for kunstnerisk selv fremstilling i stil med Tracey Emin eller Joseph Beuys. I forbindelse med »sandhed og konsekvens« kunne man forestille sig en række interessante spørgsmål: Hvor langt ville de fx gå i forhold til tilskuernes forslag til reelle handlinger? Hvor klar eller uklar er grænsen mellem det forberedte og det improviserede? Hvor er grænsen mellem skuepiller og rolle?

Forestillingen blander på den måde forskellige sensoriske og kropslige (fx dansen) relationer med et artistisk niveau (fx i deres brug af håndholdte kamera, i timingen og rytmen mellem de fire fjernsyn) med et sym-

bolsk niveau (ensomheden på hotelværelset uden hjemlig forankring). Som oftest er der tale om en form for medietransparens, men fx i de afsluttende sekvenser, hvor performerne er ved at lægge sig til at sove, benytter alle kameraer natteblikket, således at man får et grønt og meget kornet nærbillede af performerne. Her bliver der pludselig tale om en opak billedfrise som fungerer i forhold til underlægningsmusikken.

Der er altså forskellige grader af interaktivitet og en næsten drømmeagtig overskridelse af mediet. Hvor ofte har man ikke siddet i biografen og drømt om at gå ind i filmens plot? Gob Squad har tilskueren og relationen i fokus. Det gælder også i deres nye forestilling *Kitchen (You've Never Had It So Good)* 2008, som er en remediering af Andy Warhols film af samme titel. De fire performere udskiftes i løbet af forestillingen med tilskuere som så guides gennem hovedmikrofoner af skuespillerne uden for scenen til at udføre de givne roller. En instruktion og *sidecoaching*, som skaber en form for *reenactment* på stedet, en remedialisering i kraft af den »mediale« forsinkelse.

Det er ikke således at fx teatermediet forsvinder, men remedieringen betyder at teatrets ontologi må revideres. Teatermedier er ikke udelukkende defineret ved samtidighed, nærvær og opførelsens unikhed. Teatermediet lader sig kombinere med teknikker, som betyder at der kan skabes fx nærbilleder, optiske bedrag, dobbeltbilleder, og der kan tilkobles ikke-nærværende scener og performere.

Granhøj Dans

Den nye forestilling har som vanligt en lidt underligt titel *W [doubleyou] – Undertow* havde premiere på AROS i Festugen 2008

og spilles i efteråret i dansekompaniets nye hjem i Århus, det gamle missionshus Klosterport 6. Granhøj er kendt for den såkaldte obstruktionsteknik, som et centalt led i den skabende proces, hvor danserne får pålagt forskellige typer af begrænsninger eller forhindringer, som udvikler et uforudsigeligt udtryk. Oprindeligt var det begrænsninger af det fysiske dansepartitur skabt af en partner eller af instruktøren, men langsomt har teknikken udvidet sig til et tværæstetisk greb i rummet, i forhold til stemmen eller til tilskuerne. Teknikken har undertiden været så gennemgribende, at man umiddelbart har tænkt: det er jo slet ikke dans, i og med at dansen er begrænset. Og den aktuelle forestilling er da også blevet opført på et museum og ligner nærmere en kunstinstallation end en danseforestilling. Der er således ikke et koreografisk danseforløb endsige en narrativ udvikling. Derimod er der en selvstændigt usædvanligt smukt musikalsk og vokalt forløb.

Tilskuerne får en velkomstdrink serveret i et lille reagensglas, de føres ind i salen af hvidklædte mænd. I det mørke rum er der et kæmpe hvidt »telt«, som hænger fra loftet og i dets midte står en sangerinde. Klædet løftes og de 18 tilskuere guides ind under klædet, hvor de lægger sig på gulvet med hovedet udad. Klædet sænkes over tilskuerne, som befinder sig under en kæmpe kvindes skørt. På en skærm ses et par nøgne ben og et skridt som langsomt farves rødt. Efter nogle minutter hæves skørtet atter og tilskuerne guides videre af hvidklædte mænd. I grupper på seks arrangeres tilskuerne under tre forskellige podieopstillinger. I alle tre »scener« ligger tilskuerne på gulvet i en sekskantet stjerne med hovederne i centrum og ser op på et podiegulv et par meter over dem. I

tilfældig orden ledes tilskuerne fra billede til billede ligesom på et museum og ledsaget af musik og sang, der skaber en form for forløb, som dog altså ikke er direkte forbundet med »billederne«.

De tre »scener«, som hver varer omkring 8 - 10 minutter, er forskellige, men altså ens på den måde, at tilskuerne ser nedfra og op gennem et gennemsigtigt glas, som muligvis forstørret det viste, der dukker frem af mørket. I det første »billede« ses et kvindeansigt som toner frem fra mørket og nærmer sig glasset. På et tidspunkt trykkes læberne, kinden eller næsen mod glasset. Senere placeres et glasfad, og til slut virker det, som om kvinden urinerer i fadet. Det andet billedet er en mandlig krop, som trykkes mod glasset på forskellig vis. Ud af munden kommer hvide golfkugler og senere skruer. Det tredje billede er en kvindekrop, som fragmenteres i mod glasset. Snart er det en hånd, en fod, et lår eller en ende, snart er det et større udsnit, og billedet afsluttes med, at en rød farve breder sig over glasset.

Fælles for scenerne er, at de virker som billeder eller mærkelig små filmforløb, hvor menneskelige fragmenter toner frem uden nogen som helst form for kontekst, blot belyst i forhold til en helt sort baggrund og derfor uden særlig perspektivisk dybde. Selvom de er set nedefra virker det faktisk lige så ofte, som om vi ser ned på dem som var de under en transparent isflade. I det hele taget er dimensionerne op og ned ganske forvirret, ligesom man heller ikke har en klar fornemmelse af, om der er flere end en optrædende i de enkelte billeder. Og hvordan kroppene lader sig tone frem. Processen kan minde lidt om fremkaldelsen af papirbilleder i fikservæsker i et mørkekammer. Æstetisk minder billederne om Rembrandt

eller Caravaggios billeder hvor ansigter er oplyst i mørket, og hvor der ofte er fokus på selve synskonstruktionen. Når det får karakter af installation er det naturligt, fordi tilskuerne befinder sig i liggende position, hvor deres synsvinkel og rumlige orientering er obstrueret.

Dansen er remedieret i forhold til billedet, filmen og koncerten. Efter forestillingen lukkes tilskuerne ud, og der er ingen fremkaldelse eller applaus, hvilket igen understreger det museale men også rituelle og performative præg der ligger i måden tilskuerne tavst guides fra position til position.

MollyCam og Brad Pitt

Christian Lollikes drama *Dom over skrig* (Drama 2004) blev opført i 2004 på Teatret Katapult og blev i den forbindelse genstand for medieopmærksomhed på grund af emnet gruppevoldtægt. Dramaet er nu blevet genskrevet af Lollike og remedieret som filmen *MollyCam* (2008) af instruktøren Aage Raisen-Nordentoft. Mollys videodagbog kan også følges på nettet, som om hun var en faktisk person. Og i den forstand er det en remediering, der »spredt« sig i forskellige formater og medier. Filmens tema er stadig gruppevoldtægt, men synsvinklen er forskudt i forhold til spørgsmål om mediering og selvmediering. Molly optager sin virkelighed med videokamera for at fastholde den. Selve voldtægten er forbundet med remediering, og Mollys kamerafascination betyder, at episoden er iscenesat med hende som »villig« performer. Spørgsmålet er, om situationen overskrider »spillet«. Sådan opfatter hun det tilsyneladende selv. Hun bad dem stoppe, men uden held og har derfor meldt kæresten for voldtægt. Tematisk har vi fat i mediernes dobbelthed mellem frihed til at iscenesætte

sig selv og mediets overvågning, som stimulerer til en radikaliserings af legen. Mediet bliver pludselig subjektet, og brugeren offer eller objekt. Imidlertid er filmens pointe, at den efterforskende politimand benytter samme rekonstruktionsmetode. Han vil remediere situationen for at få Molly til at huske i detaljer, hvad der skete, men også han fanges af iscenesættelsen og har vanskeligt ved at skelne mellem remedieringen og hans eget begær efter pigen. Hans indlevelse i forhold til pigen, får ham til at glemme al professionalisme og i øvrigt svigter han sin egen kone og mister sin egen virkelighed. Christian Lollike har tidligere arbejdet med remediering fx af Triers *Dogville*, ligesom han har iscenesat Triers *Breaking the waves* på tysk teater.

Remedieringen er også et dominerende træk i *Kosmisk frygt eller Den dag Brad Pitt fik Paranoia* (2008). Stykket forestiller Brads store lejlighed med samtalekøkken og sofaarrangement, men forandrer sig også til filmstudie, have, skov eller filmproducentens kontor. Først og fremmest er det også en teaterkulisser, og det er et forhold som forstærkes ved at publikum ledes ind bagfra gennem den nybyggede scenekonstruktion, hvor vi altså også ser bagsiden mens skuespillerne ude af rolle leger med et videokamera. Stykket igennem springer skuespillerne ud og ind af roller og iscenesættelser fra Brad og hans kone og venner til en syret kæmpekannin. Hovedplottet drejer sig om, at Brad vil lave en film om klimaproblemer. Det er virkelig noget som optager ham, som det også fremgår af titlen. Undervejs forhandles fiktionkontrakten og karakterdannelser forbindes med videomediet, som bruges løbende til at remediere teatermediet: ved at fokusere gennem nærbilleder, skabe udsnit af den tea-

trale handling eller ved at skabe en ny virkelighedskontekst, hvor Brad angiveligt indspiller en film om klodens klimaforværring. Derved kompliceres det sceniske nærvær med en fordobling og placering af teatrets her og nu. Det bliver muligt at remediere det klassiske dramatiske rum, som ligesom det centralperspektiviske billede etablerer en tilskuerposition som er adskilt fra den rumlige repræsentation. I kraft af kameraet bliver det muligt at skabe en sanselig relation til tilskueren, som ikke ser verden som sådan på billedet, men ser sig selv sansende en kompleks iagttagelse af verden fra flere forskellige synsvinkler. Vi præsenteres da også for hele tre forskellige udgaver af Brad Pitt, og *Kosmisk frygt eller Den dag Brad Pitt fik Paranoia* skaber en heterogent sammensat montering af forskellige iagttagelsesmåder, som ikke giver verden, men møder tilskuernes subjektiverede sansning og skaber interaktion på forskellige planer. Mellem film og teater og mellem realitet og fiktion. Det er en dramaturgi, som måske også kunne pege på det Hans-Theis Lehmann har kaldt det postdramatiske teater. Under alle omstændigheder er der tale om parataktiske dramaturgier, som foregår samtidig i forskelle medier og supplerer hinandens iagttagelsesmåder.

Dramaturgier

Begrebet remediering peger utvetydigt på det forhold, at en dramaturgi ikke uden videre afspejler virkeligheden, men i sig selv er en mediering af én måde at tænke eller forholde sig til denne, som repræsenterer et valg. Det er en af de centrale pointer i Michael Evans bog *Innføring i dramaturgi* (Cappelen Akademiske Forlag, 2006). Han bruger ikke ovenstående begreber om remediering i sin fremstilling af ligheder mellem fortæl-

leformer i teater, film og tv, men taler om standard-dramaturgien og den alternative såkaldte *flette-dramaturgi*. Han får på glimrende vis synliggjort disse traditioner, men lander i en lidt uproductiv dikotomi mellem mainstream og avantgarde eller såkaldt kunstfilm. Specielt i de sidste afsnit viser Evans nogle interessante analoge udviklinger og remedieringer mellem teater og film, som peger på forskellige ikke-lineære kompositionsformer. Det kan være sammensætninger eller gennemspilningen af det samme forløb set fra forskellige synsvinkler som i Akira Kurosawas *Rashomon* (1950) som gentages af Per Fly i tvserien *Forestillinger* (2007). Det kan være parataktisk dramaturgi som i David Lynch som ofte benytter en række sidestillede handlingstråde eller epanastrofen, hvor dramaturgien er baseret på et formelt skema som kan beskrives ab - bc - cd -de- ea. Som eksempler på flettedramaturgi gennemgår Evans Robert Altmans film *Short cuts* (1993) og Astrid Saalbachs *Morgen og aften* (1993). Flettegrebet viser sig som en vigtig dramaturgi til fremstilling af modernitetens erfaring af manglende sammenhæng, kontingens og vilkårlighed. Som Evans påpeger skaber det et metafiktionselt lag, som kommunikerer med tilskuerne på tværs af plot og karakterfremstilling. Evans slutter af med at pege på dramaturgi som et retorisk valg og min afsluttende pointe er, at remedieringen ofte udstiller det retoriske og dermed i sig selv understreger det kontingente valg. Det bliver derfor centralt at understrege, som Evans gør det, at der kan vælges mellem forskellige dramaturgier, som hver især kan skabe forskellige effekter, og som ikke på forhånd udelukker hinanden af ideologiske grunde. Og enkelte værker eller mediale produkter kan både være mainstream og avantgarde på

samme tid, ligesom værkets performative, referentielle, rumskabende eller interaktive dramaturgier virker samtidig med flere forskellige effekter i forhold til tilskueren.

Litteratur

- Bolter, Richard og Jay Grusin: *Remediation – Understanding New Media*. The MIT Press, Cambridge, 1999.
- Evans, Michael: *Innføring i dramaturgi*. Cappelen Akademiske Forlag, 2006.
- Kosmisk frygt eller Den dag Brad Pitt fik Paranoia*. Aarhus Teater september 2008. Tekst Christian Lollike. Instruktion Tue Biering.
- MollyCam* (2008) af instruktør Aage Rais-Nordentoft.
- Philipsen, Heidi og Lars Qvortrup (red.). *Moving Media Studies - Remediation revisited*. Samfundslitteratur press 2007.
- Poulsen, Henrik: *Lars Von Triers univers*. Gyldendal 2007.
- Pretty Woman AIS*, Iscenesat af Tue Biering og Jeppe Kristensen i containere på Halmtorvet. November 2008.
- Super night shot* og *Room Service (Help Me Make It Through The Night)*, Gob Squad, Aarhus Festuge 2008.
- W [doubleyou] – Undertow*. Granhøj Dans 2008.

Noter

- 1—Devising stammer bl.a. fra Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Giessen, hvorfra flere i Gob Squad er uddannet.

Erik Exe Christoffersen (f. 1951): lektor ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Har senest udgivet *Teaterhandlinger* (Forlaget Klim 2007).

English Summaries

Hans-Thies Lehmann: At tænke teater, turde tage chancer og ikke stole på formler – et blik på dramaturgiens aktuelle position og uddannelsens muligheder

The German professor of Theatre Studies argues for the necessity of educating dramaturgs with an open mind towards contemporary art and culture. Likewise he emphasizes the need for having the courage to experiment with new forms of expression and working methods.

Enquete: Dramaturger om dramaturgi

Ten Danish dramaturgs from different theatrical fields tell about their daily work and experiences, and their visions for the changing role of the dramaturg in contemporary theatre.

Frans Baunsgaard: Den dramaturgiske coach. Om kunstnerisk proces, bevidsthed og coaching

The essay deals with dramaturgical coaching of artistic processes.

Barbara Simonsen: Aha! Dramaturgen i Laboratoriet

A description of the dramaturgical production process in »The Laboratory« at Entré Scenen in Århus.

Pil Hansen: Funktionsforvirring søges – en diskussion af dramaturgiske navigationsfelter

An example of practice based research in the field between developmental and production dramaturgy in Canada and Denmark.

Bent Holm: Grænseland uden grænser. Et blik på Erling Jepsens dramatik

A dramaturgical analysis of Danish playwright Erling Jepsen's dramatic work.

Kim Skjoldager-Nielsen: Dramaturgi, performance, interaktion

A discussion of dramaturgical tools in non-textbased performance theater in a theoretical framework based on Luhmann's systems theory.

Svend Erik Larsen: »Hvad skulle han ellers gøre?« Plotstruktur i *Købmanden i Venedig*

An analysis of the structure of the plot in *The Merchant of Venice*.

Erik Exe Christoffersen: Babel – crash-dramaturgi

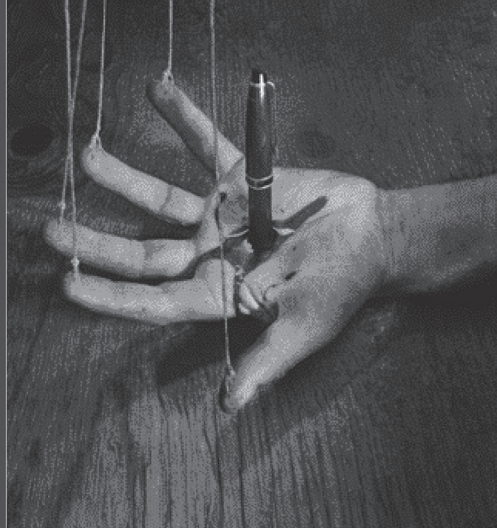
A discussion of coincidence and remediation as dramaturgical strategies in contemporary theater and film.

Tore Vagn Lied: Fra tekstdramaturgi til musikkdramaturgi: Erfaringer og implikasjoner fra arbejdet med Bertolt Brecht og Hans Eislers *Die Massnahme*

Experiences with text and music dramaturgy in Brecht and Eislers *Die Massnahme*.

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier
3 - 2005



Tema: Ny dansk dramatik

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier
4 - 2005



DOGMER OG DRAMATURGI

Tidligere udgivelser

Peripeti nr. 1 – 2004

Jon Fosse

Tekster af Jørn Langsted, Mads Thygesen, Solrunn Iversen og Niels Lehmann.

Peripeti nr. 2 – 2004

Why a Theatre Laboratory?

Tekster af Erik Exe Christoffersen, Janne Risum, Eugenio Barba, Franco Ruffini, Béatrice Picon-Vallin, Patrice Pavis, Leszek Kolankiewics, Zbigniew Osinski, Georges Banu, Ferdinando Taviani.

Peripeti nr. 4 – 2005

Ny dansk dramatik

Tekster af Mads Thygesen, Majse Garde Bergmann, Janek Szatkowski, Marlene Ballebye, Erik Exe Christoffersen og Annelis Kuhlmann

Peripeti nr. 5 – 2005

Dogmer og dramaturgi

Teksten af Lisbeth Overgaard Nielsen, Erik Exe Christoffersen, Tom Rahbek, Jens Christian Lauenstein Led, Niels Lehmann, Bodil Marie Thomsen, Lene Tortzen Bager, Janek Szatkowski

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier
5 - 2006



Henrik Ibsen

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier
6 - 2006



PERFORMATIVITET

Peripeti nr. 5 -2006

Henrik Ibsen

Hundredåret for Henrik Ibsens død markeres med mindst 190 opførelser i 44 forskellige lande i alle verdensdele. I maj 2006 arrangerede Aarhus Universitet, Københavns Universitet og Syddansk Universitet en nordisk Ibsenkonference med fokus på mødet mellem forskning og scene. Konferencen »Ibsens Teater – scenisk og litterært« blev en dialog mellem litteratur- og teaterforskere, dramaturger og scenekunstnere. Gennem en række foredrag, paneldebatter og diskussioner blev Ibsens dramatik diskuteret i lyset af sceniske fortolkninger. Peripeti nr. 5 præsenterer konferencens foredrag i artikelform.

Peripeti nr. 6 - 2006

Performativitet

Der tales i disse år fra mange sider om det performative som en vending væk fra »Kultur som tegn« mod »Kultur som handling«, et skift fra at tale om strukturer for i stedet at fokusere på værkets processuelle, interaktive og transitoriske aspekter. I dette nummer af Peripeti præsenteres en række artikler, som belyser disse forhold gennem analyser af enkelte kunsthandlinger og teoretiske refleksioner over performativitet.

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

7 - 2007

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

8 - 2007



Teatralitet



Teatertekster

Peripeti nr. 7- 2007

Teatralitet

»Teatralitet« – denne titel dækker over et bredtfaavnende begreb, som rummer en lang række udfordringer. Med dette temanummer præsenterer Peripeti en serie af artikler, essays og anmeldelser, der tager disse udfordringer op, og diskuterer begrebets historiske, teoretiske og analytiske rækkevidde. Forfatterne fremstiller metodiske overvejelser og giver desuden eksempler på, hvordan begrebet kan omsættes til konkrete analysestrategier i arbejdet med teaterforestillinger.

Peripeti nr. 8 - 2007

Teatertekster

Med temaet »teatertekster« ønsker redaktionen at pege på, at samtidsteatret rummer en lang række af forskellige tekststrategier, der eksisterer ved siden af hinanden. Dette kalder naturligvis på refleksioner over forholdet mellem tekst og teater, tekstens relation til iscenesættelsen og ikke mindst tekstens status og funktion i teatret. Forholdet mellem tekst og teater er en relation som langt fra har været gnidningsfri, og der har været en lang tradition for at privilegere først teksten og siden teatret.

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

9 - 2008



Instruktion og iscenesættelse

Peripeti nr. 9 - 2008

Instruktion og iscenesættelse

Udover skuespilleres kroppe og stemmer, scenografers visuelle design og dramatikeres tekster hører også funktionen instruktion til enhver teaterproduktion. Instruktion som den instans, der har ansvaret for samvirketets iscenesættelse. At man i Tyskland har udviklet en teaterkultur med instruktøren centralt placeret i et decideret »Regietheater«er der ikke den helt store uenighed om. Men hvem ejer teatret i Danmark? I dette nummer af Peripeti diskuteres instruktørens funktion og rolle, forskellige instruktions- og iscenesættelsesstrategier, samt anvendelsen og afgrænsningen af begrebet iscenesættelse.

Bidrag af: Martin Seel, Knut Ove Arntzen, Solveig Gade, Falk Heinrich, Mette Risgård Tranholm, Annelis Kuhlmann, Franco Perelli, Cecilie Ullerup Schmidt, Julie Nikolajsen, Elin Andersen, Ditte Marie Bjerg, Jokum Rohde, Jeppe Hemdorff Nissen, Jørn Langsted, Jens Christian Led, Thomas Rosendal Nielsen, Erik Exe Christoffersen.