

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

17 - 2012

Affekt og katastrofe

Peripeti

© Peripeti og forfatterne

Temareaktion

Solveig Gade, Laura Luise Schultz, Bodil Marie Thomsen og Mads Thygesen.

Redaktion

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

Layout: Kenn Lund Nielsen

Omslag: *Melancholia*, Zentropa Productions 2011 (Foto: Christian Geissnaes)

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 Æstetisk og Kommunikation,
Aarhus Universitet,
Langelandsgade 139,
DK – 8000 Århus C.
E-mail: aekexe@hum.au.dk
www.peripeti.dk

Bestilling og abonnement

peripeti@hum.au.dk
Abonnement (to numre): 150 kr.
Løssalg 100 kr.
Internet: <http://www.peripeti.dk/bestilling/>
Peripeti udkommer to gange om året.

Indhold

Redaktionelt forord 5

Temaartikler

Melancholia - verdens dionysiske undergrund 9

Af Bodil Marie Stavning Thomsen

Følelsernes opdragelse 22

Af Sabeth Buchmann

Signas Salò: Affekt og non-etisk katastrofe 29

Af Kim Skjoldager-Nielsen

Undoing Gender/Dancing Affect 40

Af Stefan Hölscher

Tankens gennembrud 46

Af Tue Løkkegaard

Ingen kan gå fri av mørket 58

Af Victoria Fossum-Kielland

Rethinking tragic catharsis through affective
emergenc(e)y 67

Af Charlotte Farrell

Affect, 'Subtraction' and 'non-performance' 78

Af Lone Bertelsen og Andrew Murphie

Interviews

Affektiv samstemning i katastrofens felt 89

Af Jonas Fritsch og Bodil Marie Stavning Thomsen

Essays

En helt konkret Jeppe 97

Af Louise Rahr Knudsen

Krigsdramaturgi 102

Af Cecilie Ullerup Schmith

Kunsten at destillere en katastrofe 107

Af Sandra Theresa Buch

Dansk teater 3.0 112

Af Mia Rendix

Portrættet

Vegaard Vinge og Ida Müller | Performativ
tegneserie og ironisk teatermaskin 116

Af Knut Ove Arntzen

Værket

Kein Licht | Og der blev ikke lys! 121

Af Mary Aniella Petersen

Kritik og anmeldelser

Happy Days in the Art World 128

Af Erik Exe Christoffersen

Roger Vontobels Don Carlos 132

Af Laura Luise Schultz

English Summaries 134

Tidligere udgaver af Peripeti 135

Annonce 136

Redaktionelt forord

Artikel

Melancholia - verdens dionysiske undergrund

Melancholia – verdens dionysiske undergrund

Af Bodil Marie Stavning Thomsen

Lars von Triers film, *Melancholia*¹ (2011), udgør stilistisk set – som også *Antichrist* (2009) – en intertekstuel cocktail af symbolske, transgressive billeder og ultranære registreringer af naturprocesser i arven fra Tarkovskij. *Antichrist* låner træk fra de horrorfilm fra 1980'erne og frem, hvor unaturlige farver, kropsdeles selvstændiggørelse og voldsom lyd gør de fysiske effekter til centrum for tilskuerens affektive påvirkning. I det følgende vil *Melancholia* blive betragtet som en efterfølger med en fornyet tolkning af, hvad vi forstår som horrorfilm, da den tager afsæt i de melankolsk-depressive affekter, som vi normalt refererer til som psykiske. Tydelige fældestræk ved de to film er Ouverturens klassiske musik ledsaget af digitale modulerede billeder i 'slowmotion'.² Tilsammen anslår Ouverturens lydbillede flere filosofiske modi, der gennemspilles narrativt, og som i lighed med en symfoni eller en opera forløses i slutningens crescendo. Oplagte fortolkningsspor lægges i begge film ud til analytikeren, men man finder – som altid hos Trier – lige dele prosaiske eller ironiske referencer.³ Denne analyse vil forfølge et filosofisk spor, som slås an, idet Richard Wagners Tristan-akkord fra *Tristan og Isolde* (1865) også findes som et genkommende tema i Friedrich Nietzsches *Tragediens fødsel* (1872), der ligesom Wagners opera var inspireret af Arthur Schopenhauers filosofi. Filmisk vil analysen kort inddrage August Bloms danske stumfilm *Verdens Undergang* (1916).

I *Antichrist* (2009) knytter titlen tydeligt an til Friedrich Nietzsches manifest af samme navn (1888), hvori der plæderes for, at den dionysiske lære kan udgøre et alternativ til den kristne tro, der omtales som en tilbedelse af svage og dekadente kræfter. I Triers *Antichrist* gennemgår Manden (William Defoe) en transformation fra en apollinsk position (som terapeut, der vil ordne) til en dionysisk inkarnation (som naturdæmon). Den dionysiske inkarnation sker som en effekt af, at han også destruerer det dionysiske i og med brændingen af Kvinden (Charlotte Gainsbourg) som heks. Dette stemmer dog overens med den antikke fremstilling af den dionysiske naturcyklus, hvori Dionysos må sønderrives for at blive genfødt. Kropslig enhed og køn negligeres til fordel for mangfoldighedens kaos, der danner baggrund for kreativ skabelse.⁴ I filmens slutning fremstilles Manden tydeligvis som *Heksehammeren* (*Malleus Malleficarum*) fremstiller djævelen: som et dyr, der forsyner sig med skovens frugter og bær uden at agte tornene. Men han er også en Antikrist i Nietzsches forstand, idet hans klare, selvsikre men også drilsk ironiske blik fremviser den dionysiske indsigt, at verden er fragmentarisk og ikke undslipper naturens evige cyklus. I traditionen fra Nietzsche bliver digterfilosoffen en slags kunstner, der (med Deleuze, 1962) må gennemgå en bliven-kvinde og en bliven-dyr for at erfare skabelsens og forandringens potentialer i kunsten. Hos Julia Kristeva bliver kunstnerens evne til at overskride den etablerede orden og det herskende

1) Undertitlen citerer Nietzsche på den sidste side af *Tragediens Fødsel* [1872] 1996: "Af dette fundament under al eksistens, af verdens dionysiske undergrund [...]" (s. 161).

2) Her er faktisk tale om fastmotion optagelser, der afspilles i normalt tempo. Det er den digitale films teknik, der muliggør disse billeder, der således på anden vis end i nærbilledet kan fremvise det "optisk ubevidste" (Benjamin [1936] 1994).

3) I *Melancholia* er det bl.a. gentagelsen af frasen "nyd det, så længe det varer!", der kendes fra den i 2010'ernes populære ølreklame fra Carlsberg.

4) Se Thomsen 2009.

sprog (i f.eks. horrorgenren) livsnødvendig for kulturel fornyelse (*Pouvoir de l'horreur*, 1980). Hun mener, at kunstneren må indlade sig med det abjektale som noget, der hverken er subjekt eller objekt, men som ikke desto mindre er uadskilleligt fra hans/ hendes eget væsen (mand eller kvinde) for at komme ud over den blot intellektuelle øvelse. Hun fortsætter:

Når alt kommer til alt, er abjektionen den anden side af religiøse, moralske og ideologiske koder, som individers søvn og samfunds rolige perioder hviler på. Sådanne koder er abjektionens renselse og fortrængning. Men genkomsten af det fortrængte skaber vores 'apokalypse', og det er grunden til, at vi ikke undslipper religiøse krisers dramatiske omvæltninger. Det eneste, der gør os forskellige [fra kunstnerne] er, at vi ikke vil konfrontere os med abjektet. Hvem ønsker sig at være profet? Vi har mistet troen på en signifiant, der hersker over dem alle. Vi foretrækker at forudsige eller at forføre; at planlægge, at love helbredelse eller at æstetisere; at sørge for social sikkerhed eller at skabe kunst, der ikke er holdt på for lang afstand af medierne. (Kristeva 1980, s. 246f.)⁵

Dette citat skal intonere analysen af Lars von Triers *Melancholia*. For det abjektale hos Kristeva er i denne kontekst et andet ord for det dionysisk skabende hos Nietzsche, hvis værk, *Tragediens fødsel* (1872), spiller en lige så stor rolle for *Melancholia* som hans *Antikrist* (1888) spillede for Triers film *Antichrist* (2009). Med *Tragediens fødsel*, hvis første to udgaver havde undertitlen “– ud af musikkens ånd”, fremsætter Nietzsche en slags manifest for kunstnerisk skabelse, der med baggrund i musikalsk tonalitet kan anslå en dionysisk indsigt eller kunstvilje, der sønderriver den begrænsende (apollinske), individuerende billedverden. Dette for at få indsigt i mere kollektive, dionysiske kræfter, der virker i alle ting. Det dionysiske kreative kraft stemmer godt overens med abjektets formsprængende og fornyende rolle i (horror)fiktionen hos Kristeva, og dette spiller igen godt sammen med de affektive potentialer i kunst og kultur, som Deleuze og senere Brian Massumi udarbejder. I modsætning til Triers *Antichrist*, hvor et klassisk horror-motiv er nærværende, vil den følgende analyse vise, hvordan *Melancholia* lægger op til en genfortolkning af Nietzsches begreb om det tragiske og Schopenhauers begreb om den melankolske position – og hvordan begge fortolkninger kan rummes i Triers *Melancholia*.

Melankoli er den græske betegnelse for sort galde, som man fra cirka 400 før Kristi fødsel mente lå bag den sortsynede eller nedtrykte karakter, der udgjorde et af de fire temperament. De øvrige var sangvinsk (optimistisk), kolerisk (vredladen) og flegmatisk (sindig). I *Melancholia* er det tydeligvis Justine (Kirsten Dunst),⁶ der udgør Triers *alter ego* i rollen som kunstneren, der tør konfrontere sig med de abjektale eller dionysiske kræfter. Hendes melankolske register beskrives som værende særligt følsomt for de affektive udvekslinger, der skabes af katastrofen. Den vækker hendes slumrende kreative kræfter til live, så hun i orkanens øje viser sig bomstærk. Dette register forbliver uforståeligt for de øvrige temperament, repræsenteret ved hendes koleriske mor, Gaby (Charlotte Rampling), hendes sangvinske far, Dexter (John Hurt) og hendes flegmatiske chef, Jack (Stellan Skarsgård). Hendes søster, Claire (Charlotte Gainsbourg) og svoger, John (Kiefer Sutherland) forsøger på forskellig vis at styre følelsesmæssigt udenom det kaotiske limbo ved at forsøge at kontrollere ethvert affektivt indbrud i deres nære omgivelser. Ægteparrets strategier er

5) Hvor ikke andet er anført, er oversættelserne mine.

6) Lars von Trier har ofte nævnt en fascination af Marquis de Sades *Justine* (skrevet i 1787 og udgivet i flere versioner i hhv. 1781, 1801 og 1815). Romanen handler om, hvordan Justine og hendes søster, Juliette, misbruges seksuelt af alle samfundslag, og hvordan Justine konstant men forgæves forsøger at gå dydens vej.

Melancholia - verdens dionysiske undergrund

skiftevis at forudsige, planlægge og æstetisere (jfr. citatet af Kristeva ovenfor), så de kan holde sig fri af den dionysiske, affektive kraft, der her skildres som intet mindre end jordens undergang – og som jeg med Nietzsche vil læse som ”verdens dionysiske undergrund” (jfr. note 1).

Filmens handling falder i to dele: 1) ”Justine”, hvor den overdådige bryllupsfest for Justine og Michael (Alexander Skarsgaard) finder sted på Claires og Johns gods i tysk, historisk-eklektisk stil. Brylluppet opløser sig, efterhånden som det inficerer af Justines stærkt depressive tilstand, der får brudgom såvel som gæster til at fortrække. Genstanden for hendes uro er planeten Melancholia, der viser sig på himlen under festen, og som i filmens anden del, ”Claire” udgør katastrofens kredsløbsbane. Her suppleres indsigt i Justines affektive register med en indsigt i de handlemønstre, som Claire og John lægger for dagen. Justine, der rejser sig fra sin depressive lammelse og viser handlekraft i apokalypsens kaos, hjælper såvel Claire som hendes og Johns søn, Leo (Cameron Spurr), til med Nietzsche at møde den dionysiske-lyriske ”billedhvirvel”.⁷

Ikonoklasme

Efter at hun i filmens første del for første gang har set Melancholia, opgiver Justine rollen som den lykkelige brud i fortællingen om den store kærlighed, der inddæmmer i religiøse og sociale ritualer. Hun negligerer groft Michaels forestilling om en familie med børn, der præsenteres for hende i form af et ’paradisisk’ fotografi af en æbleplantage. Hun nægter også at prostituere sig for et andet billede forestillende tre nøgne kvindeskikkelser liggende på gulvet, som var de spiddet af bordben.⁸ Dette billede, projiceret i stort format, fremviser Jack under bryllupsmiddagen, idet han samtidig kræver, at Justine samme aften i anledning af hendes forfremmelse til Art Director giver billedet et slogan. Hun nægter og forgriber sig på Jacks stik-i-rend dreng, Tim (Brady Corbet). Siden giver hun Jack rådt for usødet og taler som Cordelia i Shakespeares *King Lear* fra hjertet. Både Cordelia og Justine bruger ordet ”ingenting”, da de forventes at komme med smiger og smørelse. Justine vender ryggen til de hurtige penge, der altid frister kunstneren, med ordene: ”Du er en ussel, magtbegærlig lille mand, Jack”. Men Justines mest radikale manifestation af de affektive, dionysiske kræfter, der destruerer brylluppets formtvang, finder sted i biblioteket i form af en slags ikonoklasme. Claire har lige irettesat sin søster med ordene ”du lyver for os alle”, fordi Justine har vendt ryggen til Michaels naive fremtidsdrøm. Da hun bliver alene, noterer Justine sig tårevædet opstillingen af en række kunstbøger, der blandt andet viser konkretistiske abstraktioner af Kazimir Malevich. Hun river bog efter bog ned og bladrer, indtil hun finder opslag af mere klassiske værker med identificerbare motiver: Bruegel den ældres *Jægerens hjemkomst* (1565), John Everett Millais’ *Ophelia* (1851), Bruegel den ældres *Slaraffenland* (1567)⁹, Caravaggios *David med Goliaths hovede* (c. 1610). I denne sammenstillede komposition udgør de både en hyldest til melankoliens tungsindige toning (vinterlandskabet) og anviser mulige veje ud af tilstanden (selvmordet, glemslen i vin og mad, den tapres sejr over sin overmand). Det sidste billede af en kronhjort maner til handling.¹⁰

7) Her parafraserer jeg Isak Winkel Holm i hans forord til den danske udgave af *Tragediens fødsel* (s. 14).

8) Med intertekstuel reference til Robert Rodriguez og Quentin Tarantino’s horrorpastiche *From Dusk till Dawn* (1996), hvor kvindelige dæmoner gennembøres af et bords ben.

9) Også dette billede forestiller tre kroppe under et bord. Disse er dog velnærede mænd, der har mæsket sig i god mad og vin, mens det omtalte reklamebillede forestiller tre nøgne, anorektiske kvinder.

10) Tsu-Chung Su skriver i sin informative artikel om Dürers *Melancholia*, at han flere steder illustrerede de fire temperamenter i form af dyremotiver. Således beskrives i *Adam og Eva* (1504) tyren som flegmatisk, kronhjorten som melankolsk, kaninen som sangvisk og katten som kolerisk (Su, 2007).

Denne manifestation intonerer depressionstilstandens dionysisk-sønderrivende kraft, hvis affektive tonalitet vises ved, at Justines mor, Gaby, nægter at besvare datterens bøn om hjælp. Hun vælger at tolke Justines registrering af katastrofens komme som selvoptagethed. Ligesom faderen, Dexter, følger hun sine egne behov og flygter. Det samme gør den forsmåede brudgom og samtlige gæster. Det melankolske register lader ingen naive håb tilbage.

Melankoliens redning fra 'verden som vilje og forestilling'

Efter at Justine i del to ankommer i en dødlignende depressiv tilstand for at blive plejet hos Claire og John, transformeres hun ved planeten, Melancholias, hjælp. Dette sker især efter det natlige lysbad i planetens stråler.¹¹

I denne smukke scene, hvor planetens blå og porøse, næsten transparente hinde udveksler umærkeligt – som ved osmose – med Justines nøgne hud, skaber filmen en slags visuel, symbolsk anerkendelse af den dionysiske kraft i kunstnerisk forstand. Nietzsche beskriver i *Tragediens fødsel* den dionysiske impuls i relation til rusens selvforfølgelse:

Enten gennem indfyldelsen fra narkotiske drikke, som alle primitive mennesker og folk taler om i hymner, eller ved forårets magtfulde nærhed, der lystfuldt gennemtrænger hele naturen, vågner disse dionysiske rørelser, som ved at potenseres får det subjektive til at svinde bort til fuldkommen selvforfølgelse. [...] Der findes mennesker, der af mangel på erfaring eller af tåbelighed vender sig bort fra sådanne fænomener som fra "folkesygdomme", fulde af spot eller beklagelse og med en følelse af deres egen sundhed: staklerne ved bare ikke, hvor ligbleg og spøgelsesagtig netop denne deres "sundhed" tager sig ud, når de dionysiske sværmeres flammende liv bruser forbi dem. (Nietzsche 1996, s. 43)¹²

Nietzsche så i Dionysos, vinguden i den antikke verden, ekstasens og rusens udveksling med naturens kræfter og gør kultens urkræfter til en antitese til de apollinske kræfter, der skaber orden og system (i musik, digtekunst og lægekunst). Taler vi derimod med Arthur Schopenhauer, der var Nietzsches inspiration til *Tragediens fødsel*, er viljens kraft, der virker i alt som viljen til liv, noget, som det gælder om at fornægte. I *Verden som vilje og forestilling* (1818) korrigerer Schopenhauer Kants ide om et objekt 'i sig selv' [*an Sich*], idet det i sin fremtrædelse dog får en slags indvirkning på subjektet. Schopenhauer argumenterer for, at "kausalitet jo lige så vel som rum og tid kun er former ved vores erkendelse og derfor ikke allerede kan eksistere uafhængigt af erkendelsen".¹³ Subjektet er henvist til forestillingen og kommer ikke ud over den, og verdens eksistens er grundlagt her, hvorfor "objektet [kun] er fordi det erkendes af subjektet, ligesom subjektet udelukkende er i kraft af genstanden for dets erkendelse" (op. cit). Filosofien opstår som en nødvendig refleksion over den lidelsesfyldte og gådefulde verden, der som biologisk og fysiologisk forudsætning for tænkningen (hjernen) så at sige er udstyret med en egenvilje. Denne vilje eller 'naturens metafysik' (op. cit., 31), som vi dog i høj grad har adgang til gennem vore egne kropslige sansninger og vilje til overlevelse, er i sin grund dyrisk og cyklisk og kan ikke erkendes eller ordnes af vores intellekt. Den

11) Jfr. månesyge eller luneful (eng. *lunatics*), der siden Aristoteles har været en betegnelse for sindssyge, idet man antog, at fuldmånen i lighed med månens og solens tidevandskræfter påvirkede hjernens væske. Intet videnskabeligt belæg kan gives for dette. Scenen, hvor Justine 'nøgenbader' i Melancholias lys mimer i øvrigt ret præcist plakaten til Holger Madsens *Himmelskibet* (1918), der blev genudgivet på samme DVD som *Verdens Undergang* (1916), som jeg omtaler senere.

12) Nietzsche [1872] 1996.

13) Fra *Philosophische Vorlesungen. Erste Hälfte: Theorie des Erkennens*, bd. 9, her citeret fra Søren R. Fauth, s. 26.

værste inkarnation af viljen findes i mennesket, der jager, udnytter og forbruger naturen inklusive andre mennesker. Schopenhauer udtrykker det – i denne kontekst – på passende vis således: “Alle er jægere, og alle jages, *in secula seculorum* [i al evighed] denne trængsel, mangel, nød, angst, hylen og skrigen”.¹⁴ Denne væren henvist til et liv i lidelse, underlagt viljens umættelige begæring, kan enten lettes gennem betragtningen af kunstens gengivelse af ideen (i platonisk forstand), hvorved tidens flux momentant kan standses. Eller den kan fornægtes i melankoliens lidelse eller (sjældnere) i en “mystisk, intuitiv erkendelse af verden” (op. cit., p. 39). Schopenhauers sidste sætning i *Verden som vilje og forestilling* sender os brat tilbage til *Melancholia*. Han skriver:

Vi [den melankolsk reflekterende filosof, der ikke ejer den mytiske, intuitive erkendelse] derimod bekender åbent og frit: det som bliver tilbage efter den totale ophævelse af viljen, er for alle dem der endnu er fulde af viljen, unægtelig intet. Men omvendt er denne så fantastisk reale verden med alle dens sole og mælkeveje for dem hvori viljen har vendt og fornægtet sig selv, også intet. (op. cit., s. 593).¹⁵

Det er denne, den romantiske melankolis fornægtelse af livsviljens begær, som Trier med Nietzsche vender på hovedet i *Melancholia*. Som det fremgår af Nietzsches beskrivelse af rusen, ligger sympatien alene i livsviljens dionysisk skabende kraft. Denne kraft, der i høj grad også bliver motor for det moderne (jfr. Freud og Lacan), bliver hos Trier et omdrejningspunkt for at skildre melankolien/depressionen som et særligt register for affektive påvirkninger og udvekslinger, illustreret ved planetens modulerende blå flade, der reflekteres i Justine. Hun forenes så at sige endeligt – dvs. kreativt – med sit dionysiske element, idet hun lader jordens ’sæd’ ejakulere sig ind i Melancholias ’æg’. Som i Nietzsches fortolkning af den antikke myte er den dionysiske (selv)destruktion og lemlæstelse betingelsen for kunstnerisk skabelse og omfortolkning af alle værdier.

Wagner som mellemværende

Ifølge Schopenhauer kan musikken give os en erkendelsesmæssig genvej til verdens-viljen. Det er i den paradoksale anerkendelse af musikkens ikke-sproglige kraft som værende ikke blot alle kunstarter men også filosofien overlegen, at vi finder en af nøglerne til at forstå romantikken i det moderne. I ideen om musikkens og filosofiens slægtskab finder såvel Nietzsche som Wagner inspiration hos Schopenhauer. Han ser musikken som en umiddelbar gengivelse af verdensviljens kræfter: glæden, sorgen, lidelsen og smerten i sig selv – og ikke nødvendigvis knyttet til denne eller hin sorg eller glæde. Schopenhauer mener, at musikken som en direkte fortolkning af sindstilstande, i sine dissonanser og harmoniseringer, er i stand til at skabe en form for modstand og kur mod de lidelser, som livsviljen forårsager. Skønt den ikke direkte kan repræsentere vore faktuelle lidelser, kan musikken ikke desto mindre virke som en momentan forløsning fra disse. Musikken overtrumfer de andre kunstarter: den kan være både uforståelig og fjern og alligevel kommunikere indre følellestilstande (Lütkehaus, 103). Wagner var stærkt inspireret af Schopenhauers filosofi, da han skrev *Tristan og Isolde*, der havde premiere i 1865. Nietzsche betragtede – også efter opgøret med Wagner – operaen som en eminent fortolkning af den evige kamp mellem dionysiske og apollinske

14) *Die Welt als Wille und Vorstellung*, bd. II, in *Werke in fünf Bänden*. Ludger Lütkehaus: Zürich 1988, p. 415. Her citeret fra den danske udgave, 2009, p. 35

15) Meget apropos skriver den senromantiske digter, Nerval (f. 1808) i 1854 i *El Desdichado (Den desinteresserede)* således: Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé, / Le prince d'Aquitaine à la tour abolie; / Ma seule étoile est morte, - et mon luth sonstellé/ Porte le Soleil noir de la Mélancholie. (Citeret fra Kristeva, 1987). Nerval begik selvmord i 1855.

kræfter, og han berømmer især den melankolske dissonans i den såkaldte Tristan-akkord. Hvor den manglende harmonisering var en kilde til afstandtagen i Wagners samtid, er netop brugen af tre-klange med dissonerende intervaller og ufærdige kadencer det træk, som Nietzsche fremhæver i *Tragediens fødsel*:

Den lyst, som den tragiske myte frembringer, har samme hjemstavn som den lystfulde perception af dissonansen i musikken. Det dionysiske med den selv i smerten perciperede urlyst er musikkens og den tragiske mytes fælles moderskød (s. 158).

Hvor Schopenhauer diagnosticerer, at såvel den klassiske kunst som den traditionelle filosof er blevet hjemløs i det moderne og foreskriver tilbagetrækning eller musikalsk konfrontation med viljens kraft, foreskriver 'hammerens filosof', Nietzsche, en omstyrtelse og nyfortolkning af alle værdier, der giver plads til den dionysisk destruktive men også affirmative kraft. Idet kunsten kan mere end nihilismen, får den hos Nietzsche rollen som filosofiens spydspids. Kunsten kan konfrontere os med afgrunden – eller den dionysiske undergrund – og fremvise intetheden, der er betingelsen for kreativitet. Og denne, hans og Wagners, romantiske gestus mod det, der (endnu) ikke kan repræsenteres og symbolsk eller følelsesmæssigt inddæmnes, intonerer det moderne.

Det er i/på denne (af/under)grund, at Lars von Triers *Melancholia* lader verden gå under og dermed genopstå som filmværk. I figuren Justine finder vi uden tvivl en selvbiografisk fremstilling af det melankolske/depressive register, der gennem den kunstneriske bearbejdning – filmen *Melancholia* – med Kristevas ord får skabt en forbindelse mellem affekt og tegn (Lechte, 36). Det urepræsentérbare bliver fortolket, når det får stemme, lyd og billede. Justine søger som personerne hos Tarkovskij det absolutte, og som i *Nostalgia* (1983) og *Stalker* (1979) bliver jorden porøs og dens sprækker og revner inviterende. Men i stedet for – som Claire – at indlade sig på futile flugtforsøg, samstemmer Justine sig med det kreative kaos, der giver hende styrke til faktisk at være i begivenhedens omfortolkende tilblivelse. Hun søger som den nietzscheanske filosof melankoliens kreative afgrund, og Trier sørger for, at også tilskueren forbliver dér – nedsunket i refleksioner over, om arven efter Wagner og Nietzsche stadig står til troende i dag, over 70 år efter den nazistiske fortolkning og politiske anvendelse af disse.¹⁶

Verdens undergang – figurer til fortolkning

Ouverturen til *Tristan og Isolde* intonerer i filmens begyndelse billedet af en bleg Justine, der langsomt åbner øjnene. De er uden gnist – tomme. Tilskueren inviteres til at se som med hendes melankolske/depressive blik, ligesom tilskueren i begyndelsen af *Antichrist* inviteres til at se som med drengens, Nics, den lille dæmons medvidende og let drillende blik. Filmens bærende, visuelle elementer præsenteres dernæst i billeder optaget i fastmotion men afspillet i normalt tempo.¹⁷

16) Jfr. Triers optræden i Cannes i foråret 2011. Denne mere eller mindre bevidste performance kan relateres til Triers udtalelser til bladet *FILM # 72*, udgivet af det danske filminstitut, maj 2011. I et interview med Per Juul Carlsen diskuterer han Wagners *Tristan og Isolde* som en inspiration, afledt af Marcel Prousts hyldet til operaen. I forlængelse af dette erklærer han en svaghed for den nazistiske æstetik, som den blandt andet tog sig ud i design af fly.

17) Først ses det hele fra et mentalt, symbolsk niveau: 1) fugle falder fra himlen, 2) en barokhave (à la haven i Alain Resnais' *Sidste år i Marienbad* (1961) med tujabuske og et solur, der fremviser til skygger, 3) Bruegels billede, *Jægerens hjemkomst*, der langsomt forvandles til sod, 4) planeten *Melancholia*, der skygger for de andre planeters og stjerners lys, idet den nærmer sig jorden. Dernæst registreres det fra et mere fysisk niveau, hvordan planeternes baner påvirker jorden og menneskene: 1) Claire, der, bærende på sin dreng på en golfbane, for hvert skridt synker ned i jorden, som var det sne, 2) en hest,

Melancholia - verdens dionysiske undergrund

Disse indledende billeder angiver sammen med Tristan-akkorden stemningen. Melankolien er det affektive register, der er og forbliver det dominerende filter filmen igennem. Når det kommer til filmens tema, bygger Trier i øvrigt på den danske stumfilm, *Verdens Undergang*, instrueret af August Blom og produceret af Nordisk Films Kompagni i 1916.¹⁸ Bloms film har i hovedrollerne en lys og en mørk søster og skildrer den evige kamp mellem tro og viden, der vindes af den lyse, troende søster. Hun og hendes forlovede overlever i modsætning til den mørkhårede søster, som dør i minen med sin mand, filmens skurk. I flere scener optræder en enorm stjernekkert, der viser kometens forstyrrede bane. Den er i høj grad en 'videnskabelig fetich' i filmen, der dog lader den religiøse tro 'sejre', så at sige hinsides katastrofen.

Dette er ikke tilfældet i *Melancholia*, hvor der hverken findes metafysiske eller videnskabelige veje ud af den Schopenhauerske misere. Den lyse søster er mørk af sind og støder alle rationelle livsanskuelser bort, mens den mørke søster og hendes mand vælger at tro på den videnskabelige oplysning hinsides det rationelle. Dette illustreres primært af kikkerten, som John i filmens anden del stiller op på verandaen, så hele familien kan forsikre sig om videnskabens overlegenhed. I filmens forløb må han dog erkende, at den har taget fejl,¹⁹ og hans verden bryder sammen. Hans flugtlinje bliver selvmordet – med de piller, som Claire havde tiltænkt sig selv. John dør som en anden kryster, liggende under hovene på Justines fyrige hingst.²⁰ Herefter bliver Leos hjemmelavede måleinstrument Claires pejling. Dets metalløkke kan indstilles, så det angiver planetens diameter, idet dets spids holdes midt på brystet på den person, der måler. Dernæst skal der ventes, hvorefter der igen måles på samme måde. Subjektet er med andre ord inkluderet i det, der måles. En naturvidenskabelig objektivering findes ikke (ingen 'Ding an Sich'), idet alle tager del i den samme verden.

De to målemetoder svarer henholdsvis til en optisk og en haptisk synsmåde, hvilke Deleuze og Guattari meget apropos skildrer som henholdsvis kortseende og langtseende opsynsmænd i *Tusind Plateauer* [1980] (2005). De kortseende "har en simpel kikkert", der "i afgrunden ser [...] omridset af nogle kæmpeceller, store binære opdelinger, dikotomier, veldefinerede segmenter", men hvis noget fremstår utydeligt, "må den forfærdelige Strålekikkert findes frem. Og den bruges ikke til at se med, men til at skære, snitte og 'indsnitte' med". Dette instrument "arbejder i kødet og i blodet, men er intet andet end ren geometri, geometri som statsanliggende" (p. 254). De langtseende, der ser på den haptiske måde "har en kompleks og forfinet kikkert" og "ser en decideret mikrosegmentaritet, detaljernes detaljer, "en rutschebane af muligheder", bittesmå bevægelser der

der synker sammen under sin egen vægt, 3) Justine, der med spredte arme står stille blandt de forvildede insekter i tasmørket, 4) Justine, Leo og Claire, der, med hovedbygningen som romantisk/gotisk silhuet i baggrunden, ses gående i barokhaven med hhv. Melancholia, måne og sol svævende over deres hoveder, 5) jorden, der fra verdensrummet cirkler højre om Melancholia, 6) Justine, hvis hænder 'trækker' de elektriske strømledninger til sig, 7) Justine, der iført brudekjole, forhindres i sin gang af noget sort materiale, der som ild klæber til hendes fødder, 8) planeten Melancholia, der 'opsluger' jorden, set fra verdensrummet, 9) et mosaikvindue i godset, der utydeligt gennemlyses af en gylden kugle med brændende flamme, der giver associationer til Albrecht Dürers stik, *Melancholia* (1514) men også til de utallige repræsentationer af Mariæ bebudelse, hvor englen ledsages af en due og en lysstråle fra himlen, der rammer Maria, 10) Justine, der figurerer som *Ophelia*, malet af John Everett Millais' (1851), 11) Leo og Justine, der snitter grene i skoven med en lommekniv, 12) jorden, der trænger igennem Melancholias hinde.

- 18) Filmen var under indtryk af første verdenskrig og inspireret af frygten for, at Halley's komet, der var tæt på jordens bane i april 1910, skulle ramme jorden. Den blev i 2006 i anledning af 100-året for Nordisk Film genudgivet af DFI i en digital restaureret version.
- 19) Flere diagrammer viser (som i *Verdens Undergang*) Melancholias besynderlige bane.
- 20) Dette udgør sandsynligvis en intertekstuel reference til Bernardo Bertoluccis film *1900* (1976), i hvilken Sutherlands far, Donald Sutherland, spiller den sadistiske fascist, Attila, som myrdes i en stald som en gengældelse af de grusomme handlinger, han havde begået under krigen.

ikke er nået ind til kanten, linjer eller vibrationer der skitseres længe før omridsene” (s. 254 f.). Disse “kan forudsige fremtiden, men det sker altid i form af et-eller-andets tilblivelse, noget der allerede er sket i et molekylært indhold; uhåndgribelige partikler” (op. cit.).

John tilhører tydeligvis den første kategori og Justine den anden. De to typer kan ikke kommunikere, for “[m]an ser, man taler, man tænker – i en given skala, og langs en given linje som både kan og ikke kan forbinde sig med den andens, også selv om den anden er en selv”, og man skal ikke insistere, “for så skulle man først udskifte kikkerterne, mundene og tænderne, alle segmenterne” (s. 255). Justine er langtseende og registrerer selv de mindste forandringer, men hun forsøger ikke at bemestre dem. Et fint eksempel er, da Claire og Justine plukker bær. Noget hvidt drysler ned fra himlen, og begge registrerer det. Claire bliver ængstelig, men Justine smiler, og samme aften har hun ’stævnemøde’ med Melancholia.

Affekt og begivenhed

Justine frygter ikke det affektive register. Tværtimod. Hun følger musikens tonaliteter, landskabets modulationer og katastrofens bane. Det affektive register udgør ifølge Brian Massumi vore dages globale medievirkelighed, der på samme måde som filmen på Walter Benjamins tid skaber taktile former for chok.²¹ Det affektive kan ikke forstås i relation til klassiske analyser af ideologi og politisk magt, idet det også aktualiserer virtuelle muligheder for begivenheder, og betinger subjekters indfangning i følelser:

[A]ffekten er synæstetisk, forudsættende en medvirken af sanserne i hinanden: målestokken for en levende tings potentielle interaktion er dets evne til at transformere effekterne af én sansemodus ind i en anden. [...] Affekter er virtuelle synæstetiske perspektiver forankret i (funktionelt begrænset af) den aktuelle eksistens, særskilte ting, der kropsliggør dem. Affektens autonomi er dens deltagelse i det virtuelle. Dens autonomi er dens åbenhed. Affekten er autonom for så vidt den undslipper indespærring i den specifikke krop, hvis vitalitet eller potentiale for interaktion, den er. Formede, kvalificerede, situerede perceptioner og erkendelser, der indfrier aktuelle forbindelser eller blokeringer, udgør erobringen eller afviklingen af affekt. Følelser er det mest intense (mest kontraherende) udtryk for denne afvikling – og for det faktum, at noget altid og igen er undsluppet. Noget forbliver uaktualiseret, uadskilleligt fra men umuligt at integrere i et bestemt, funktionelt forankret perspektiv. Dette er grunden til, at al følelse er mere eller mindre desorienterende, og til at man traditionelt beskriver følelse som en tilstand af at være ’ude af sig selv’, i netop den tilstand hvor man er mest intimt og udelt i kontakt med sig selv og sin egen vitalitet. Hvis der ikke var nogen flugt, noget overskud eller nogen rest, ingen udtoning til det grænseløse, ville universet være uden potentiale, ren entropi, død. (Massumi 2002, s. 35).

Justine er som et melankolsk-dionysisk menneske i kontakt med kaos. Hun tilhører den langtseende type, der før de fleste i små mikrobevægelser sanser begivenhedens komme. I filmens første del ser hun lige lukt i afgrunden, da hun affektivt sanser, at planetens bane vil krydse jordens, og hun vender sig bort fra denne verdens gøremål – giftermål, succes, fremtid. Her følger hun for så vidt den Schopenhauerske opskrift på den filosofiske position – melankolsk at distancere sig fra livsviljen. I filmens anden del har Justine overgivet sig til begivenhedens komme, og hun manøvrerer som

21) Jfr. også Jonas Fritschs og min samtale med Erin Manning og Brian Massumi i dette nummer af Peripeti.



Melancholia, Zentropa Productions 2011 (Foto af Christian Geissnaes)

en anden Zarathustra i kaos og giver anledning til, at andre værdier kan opstå.²² For jorden, vi har skabt, er ond, siger hun med melankolikeren, men begivenheden åbner for, at noget nyt kan ske. Det er filmens udsagn, at kaos er skabende, og at kunsten kan udfolde intensive og affektive mellemværender, der kan forny verden. Den verden, der går under i *Melancholia*, er en begrænset verden, styret af den kortseendes horisont, der vælger at være blind for, at den affektive, immanente verdens bestandige udvekslinger skaber nye transindividuelle relationer.

De affektive sammenstød og de transindividuelle affektive samstemninger vises positivt i form af Leos måleinstrument og negativt i limousinens umulige passage ad den snoede vej. I bærplukningens dobbelte lag, hvor vi ser som gennem en hinde,²³ bliver to forskellige former for affektiv respons ligeledes tydelig. Det haptiske niveau, der i det sidste eksempel ligger nærmest tilskueren, beskriver en affektiv sansning af intensitet, mens det fjerneste lag beskriver relationen mellem de to søstre – og hvordan det haptiske niveau styrker, hhv. forvirrer de to søstre. I introscenens fast-motion billeder ser vi begivenhedens komme som i en mikro-sensorisk tilblivelse: gennem haptiske billeder med dybe farver og spil med skygger og nuancer. Vi sanser snarere end ser disse billeder. Vi sanser, hvordan jorden giver efter, hvordan gangen hindres, hvordan kniven snitter i træet, hvordan hesten falder blødt til jorden.

22) I Nils Thorsens interview med Lars von Trier på Melancholias hjemmeside (www.melancholiathemovie.com) sætter Trier filmen æstetisk i forbindelse med Viscontis film. Han nævner den polerede skønhedsæstetik, men det er også værd at bemærke, at i såvel *Leopard* (1963) som *Døden i Venedig* (1971) er sanselighedens dionysisk destruktive element omdrejningspunkt for det (kunstnerisk) fornyende og for definitionen af skønheden som sådan. Trier har nok også haft *Kubricks Rumrejsen år 2001* (1968) i tankerne. Filmen åbner med et billede af to planeter, og Richard Strauss' musik: *Also Sprach Zarathustra* (1896).

23) Jf. at Schopenhauers slør eller skin, der er forestillinger, knyttet til viljens blinde drivkraft, sønderrives hos Nietzsche for at få adgang til en anden fortolkning af viljen i form af den dionysiske urkraft og skabelse.

Schopenhauers melankoliker, Nietzsches Zarathustra, Arendts tænk

Hannah Arendt spørger et sted retorisk, om filosoffer er forløbere for eller terapeuter for den fortvivlelse og ensomhed, der driver totalitarismen. Hun svarer, at filosoffer notorisk altid har været et melankolsk folkefærd af mænd (Kristeva 2001, s. 196), og at de fra Platons tid har gjort mennesker til halvguder og således har forvandlet guderne til fornuft/tanke. Væren er i filosofien fra Parmenides til Descartes blevet underlagt tanken, og verden fordobles således i tanken – og derfor reduceres enhver begivenhed til 'det samme'/'det forskellige'. Derfor føler vi aldrig ensomhed i tanken: vi holder os selv ved selskab. Men problemet er, at filosofen aldrig når frem til det centrale – mennesket som handlende og politisk væsen. Det, der ifølge Arendt mangler, er refleksionen over afstanden (og afrunden) mellem den fælles verden og tankens verden. Arendt udfordrer afrundens svælg med: "[a]t tænke og at være fuldt og helt i live er det samme" (Kristeva 2001, p. 200). Hermed tilslutter hun sig Nietzsches sammenholdning af liv og tænkning og relationerne derimellem, så verden kan befolkes.²⁴

Det er den gamle, kortsynede verden og dens opsynsmænd, der går under i Lars von Triers *Melancholia*. Den verden, der opstår, når den gamle går under, er underlagt naturkræfternes dionysiske fornyelse, der hos Nietzsche også indebærer en fejring af det sammes evige genkomst.²⁵ Det er en verden, der tåler sammenligning med Zarathustras tale:

Den skabende hader de [de gode] mest: den, der bryder tavler og gamle værdier – og den, der således bryder, kalder de – forbryder. De gode – de kan nemlig ikke skabe: de er altid begyndelsen til enden: – de korsfæster den, der skriver nye værdier på nye tavler, de ofrer fremtiden til sig selv – de korsfæster al menneske-fremtid! De gode – de har altid været begyndelsen til enden. –" (Nietzsche 1999, s. 188).

Det giver mening – hvis man vel at mærke tager Schopenhauers og Nietzsches behandling af den melankolske position ad notam og sætter den i relation til Triers inddragelse af den depressive ordning af kaos²⁶ – at se filmen og dens to dele som en skildring af hhv. Justines affektive samstemning med katastrofen og Claires forsøg på at kontrollere sin angst så at sige 'indefra'. Justine går fra melankoli til skabelse, mens Claire kun modvilligt slipper sit individuerende forsøg på at kontrollere angsten. Jo mere planeten nærmer sig jordens biosfære, jo mere klar bliver Justine. Hun tyr på intet tidspunkt til objektiverende metoder men forbliver tro mod egne sansninger, sin affektive samstemmighed. Claire går fra (stråle)kikkertens sigte til Leos inkluderende instrument. Leo forbinder de to søstre, og deres forskellige strategier samstemmes i barnet. De tre inkarnerer hhv. Melancholia, Solen og Månen, og gennem planetens inkorporering af jordens alt for segmenterede kikkertsigte, intones i filmen en kunstnerisk fusion eller en kunstnerisk åbning mod begivenhedens felt, hvilket Massumi præcist indfanger i sin beskrivelse af affektiv samstemning, i øvrigt under inddragelse af 'verdener' og 'universer':

24) Dette synspunkt deles også af Massumi, der i sin seneste bog, *Semblance and Event*, 2011, giver en god udfoldelse af denne forbindelse i kapitel 2, "The Thinking-Feeling of What Happens: Putting the Radical Back in Empirism".

25) En god udlægning af den evige genkomst findes hos Keith Ansell Pearson, kap. 7.

26) Jfr. Per Juul Carlsens interview: "Han ser ikke "Melancholia" som en film om Jordens og menneskeheds endeligt, men en film om menneskers forskellige ageren og reaktion under pres. Idéen til filmen opstod i forbindelse med behandlingen af den depression, som Trier har kæmpet med i de seneste år. En terapeut fortalte ham en teori om, at depressive og melankolikere reagerer roligere i voldsomme situationer, mens "almindeligt glade" mennesker er mere tilbøjelige til at gå i panik. Melankolikerne er forberedt på situationen. De ved jo alligevel, at tingene er ad helvede til." (Carlsen 2011).

Melancholia - verdens dionysiske undergrund

Hver ny begivenhed genoptegner verdens kvalitative orden, selv når den fremrykker verdens objektive orden med et trin. Hver gang, vi oplever en begivenhed, vender vi ubevidst tilbage til vores egen og verdens opståen. Vi er i en genskabelse-af-verden. Vi gen-samstemmer og gen-individuerer. Livsformernes ontogenese fortsætter. [...] I dette perspektiv er en krop eller et objekt selv-arkiverende, tilhørende et univers affølt relation. Adskilte former er et uudtalt arkiv af fælles oplevelser og oplevelser, der kan deles (Massumi 2011, 115f).

Spørgsmålet om, hvorvidt en kunst-filosofi af nietzscheansk-wagnerske dimensioner er mulig efter den nazistiske æstetik og dens slagskygger på denne særlige æstetiske stræben, rejses klart af Lars von Trier. For denne tilskuer at se, er *Melancholia* en fabelagtig og modig slåen til lyd for en affektivt inkluderende kunstnerisk praksis, der gør udveksling og konstant samstemning til en forudsætning for, at nye ideer, begivenheder og praksisformer overhovedet kan opstå.

Litteratur:

Benjamin, Walter, [1936] 1994. "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder". In *K & K 77*. København: Forlaget Medusa.

Deleuze, Gilles, 1962. *Nietzsche et le philosophie*. Paris: Presses universitaires de France.

Fauth, Søren R., 2009. "Oversætterens indledning" til *Verden som vilje og forestilling*, København: Gyldendal.

Carlsen, Per Juul, 2011. "Det eneste formildende er, at jorden går under". In *FILM # 72*. København: DFI (<http://www.dfi.dk/Nyheder/FILMupdate/2011/Maj/Det-eneste-formildende-er-at-Jorden-gaar-under.aspx>).

Kristeva, Julia, 1980. *Pouvoir de L'Horreur*. Paris: Éditions du Seuil.

Kristeva, Julia, 1987. *Soleil Noir. Dépression et Mélancolie*. Paris: Gallimard.

Kristeva, Julia, [1999] 2001. *Hannah Arendt*. New York: Columbia University Press.

Lechte, John, 1990. "Art, Love and Melancholy". In John Fletcher and Andrew Benjamin (eds.). *Abjection, Melancholia and Love*. London and New York: Routledge.

Pearson, Keith Ansell, 2002. *Philosophy and the Adventure of the Virtual*. London & New York: Routledge.

Lütkehaus, Ludger, 2006. "The Will as World and Music. Arthur Schopenhauer's

Philosophy of Music". In Jost Hermand and Gerhard Richter (eds.). *Sound Figures of Modernity. German Music and Philosophy*. The University of Wisconsin Press: Madison.

Massumi, Brian, 2002. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham & London: Duke University Press.

Massumi, Brian, 2011. *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge og London: The MIT Press.

Nietzsche, Friedrich, [1872] 1996. *Tragediens fødsel*. København: Gyldendal.

Nietzsche, Friedrich, [1885] 1999. *Sådan talte Zarathustra*. Frederiksberg: Det lille forlag.

Nietzsche, Friedrich [1888] 2009. *Antikrist*. Aarhus: Systime.

Schopenhauer [1818] 2009. *Verden som vilje og forestilling*. København: Gyldendal.

Su, Tsu-Chung, 2007. "An Uncanny Melancholia: The Frame, the Gaze, and the Representation of Melancholia in Albrecht Dürer's Engraving Melencolia I". In *Concentric: Literary and Cultural Studies 33.1*, p.

Bodil Marie Stavning Thomsen

145-75 (<http://www.concentric-literature.url.tw/issues/The%20Gothic%20Revisited/7.pdf>).

Thomsen, Bodil Marie Stavning, 2009. "Antichrist – Chaos reigns: voldens begivenhed og det haptiske billede i Lars von Triers film". In *Peripeti – Tidsskrift for dramaturgiske studier*, nr. 12, Århus: Aarhus Universitetsforlag. På engelsk i open access udgave i *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 1, 2009: <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/3668>

Bodil Marie Stavning Thomsen

(f. 1956) er lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Arts, Aarhus Universitet. Hendes primære forskningsfelter er film og nye medier i samtidskunst og -kultur. Seneste udgivelser er: "The Haptic Interface: On Signal Transmissions and Events", in C. U. Andersen and S. B. Pold (red.): *Interface Criticism: Aesthetics Beyond Buttons* (Aarhus: Aarhus University Press, 2011) og 'Spatializing Time: On the creation of Allegoric, Global Connections', in B. M. S. Thomsen and K. Ørjasæter (red.): *Globalizing Art: Negotiating Place, Identity and Nation in Contemporary Nordic Art* (Aarhus: Aarhus University Press, 2011) samt "The signaletic, Haptic and Real-Time Material". In Cluster of Articles, *From Sign to Signal, Journal of Aesthetics and Culture*. Stockholm, 2012.

Artikel

Følelsernes opdragelse

Følelsernes opdragelse

Af Sabeth Buchmann

Hvis der er én ting, man ikke kan bebrejde Yvonne Rainers koreografier og film, så er det, at de forsøger at skabe den form for autentisk skildring af følelser og affekter, som udgør noget i retning af den uerkendte bagside af den kunstneriske avantgarde, dens reception og selvforståelse. Den omstændighed fortjener at blive fremhævet så meget mere som hendes koreografier, der delvist baserer sig på improvisation, blev skabt til at erstatte koreografiske konventioner og virtuositet med readymade bevægelser, øjeblikkets spontanitet og frie associationer. Hendes bestræbelse på at bringe dansen hinsides balletinstitutionen ved at gøre den ”disciplinerede” krop modtagelig for hverdagsfølelser var banebrydende, ligesom hendes grundlæggelse af det legendariske Judson Dance Theatre og de spillefilm, hun har skabt siden 1972. Under en konference om *Narration* talte Douglas Crimp om det musikalske koncept i hendes film og bemærkede, at han var dybt misundelig på Rainers oeuvre, fordi det gennemsyner alle faser af hendes liv og behandler personlige følelser, som næsten ingen andre vedkender sig offentligt i deres værker: lyst, begær, frygt, jalousi, sorg etc.¹ Men, som Stefan Germer anfører i forelæsnngen ”Umiddelbarhed er en illusion. Bemærkninger om Yvonne Rainer” fra 1995, så baserer hendes film sig ikke på umiddelbarhed, selv når henvisninger til personlige oplevelser bringes i spil, som når der eksempelvis læses op af breve.² Netop fordi det personlige er uadskilleligt fra det selvbiografiske, insisterer Rainer ifølge Germer på at skelne. Som hun selv har erklæret: ”En måde at holde min kunst fri af det alt for selvbiografiske eller rent personlige er, at den så ofte bliver skubbet ind i fiktionens verden.”³

På den baggrund forekommer det særligt betydningsfuldt, at Rainers selvbiografi *feelings are facts. a life*, som udkom i 2006, overskriver fiktionens udvendige perspektiv med et indre perspektiv på de oplevelser og følelser, som bliver ’bearbejdet’ i hendes film og i receptionen af dem (inklusive deres indskrivning i Rainers eget kunstneriske oeuvre). Rainers bog udviser formelle ligheder med hendes værker, idet førstnævnte ligeledes er en ”mediehybrid” (Stefan Germer), der består af forfatterens fortælling, dagbogsnotater, breve, private fotografier, genrerreferencer, optagelser af hendes danseoptrædener, film stills, uddrag af filmmanuskripter etc. Inden for den selvbiografiske genre fremstår disse elementer imidlertid som citater fra den æstetik og de mediale formater og fremgangsmåder, hun har tilegnet sig.

Følelser lyver ikke, du kan stole på dine følelser, der er tidspunkter, hvor du har brug for at udleve dine følelser: Det er lige netop, hvad *feelings are facts* ikke handler om. Tværtimod spørger den kritisk ind til, hvorfor det er så vanskeligt at skabe sig et individuelt spillerum i den udveksling af indbyrdes projektioner, der karakteriserer emotionelle forhold. I denne (politiske) betydning, formidler de 460 sider i *feelings are facts* en indsigt, der har været igennem både ekstase og sindssyge, om at følelser af lyst, nydelse, glæde, frygt, sorg og smerte lader sig (med)dele.

- 1) Douglas Crimp, ”Yvonne Rainer - Muciz Lover,” lecture delivered as part of „Kulturen des Erzählens (und ihre Vorgeschichten)“, curated by Achim Hochdörfer and Ruth Sonderegger, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien, MUMOK, May 2005, 27- 29.
- 2) Stefan Germer, “’Unmittelbarkeit ist eine Illusion’. Anmerkungen zu Yvonne Rainer,” in: Julia Bernard (ed.): *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst* (Jahresring 46 – Jahrbuch für moderne Kunst), Cologne 1999, 102-119.
- 3) Yvonne Rainer, “Late Random Notes and Quotes on Four Points of Focus: Performance, Autobiography, Fiction, Media,” in: *Rainer, Work 1961-73*, New York: New York UP, 275-279: 276.

Således udvider forfatteren den (selv)analyse, hun indirekte påbegyndte i sin dans og direkte i sine film, ved at afsløre temaer fra sin (emotionelle) biografi, som trækker en tættere forbindelse mellem hendes professionelle og private person, end hendes film gør: For eksempel ved at beskrive en scene, som involverer en af hendes tidligere balletlærere, hvor sidstnævnte forsøger at rette holdningen på Rainers uregerlige krop, mens hun ligger på maven. Scenen er illustreret med et billede fra hendes film fra 1974 *A film about a woman who*, som viser en kvinde, der ligger med ansigtet nedad, med følgende billedtekst: ”Jeg bruger mine kræfter på at fremkalde absolut identitet [*sameness*]. Jeg tolererer ikke frustration af nogen art.” Denne passage associeres med et minde fra det børnehjem, hvor Rainer som lille pige boede sammen med sin bror, Ivan, i næsten fem år. Under middagsluren lå hun med ansigtet nedad og øvede sig i at være helt nærværende for sig selv ved hjælp af seksuel selvtilfredsstillelse.

I lyset af bogens intime afsløringer følte Rainer sig åbenbart tvunget til i forordet at forholde sig til muligheden for, at bogen kunne opfattes som bekendelseslitteratur. Den, som kender Rainers medie-refleksive dekonstruktioner, bliver næppe overrasket over, at hun på det bestemteste afviser genrens religiøst-ideologiske offentliggørelses-logik. Det, som bogen snarere sigtede mod, var: ”et mere skyldfrit vidnesbyrd om et liv, om dette livs frembringelser og om samspillet mellem det offentlige og private i dette liv.” Og det er præcis denne sammenvævning af udvendige og indvendige perspektiver på de følelsesmæssige strukturer, hun har gennemlevet i sine forhold, som afslører overensstemmelser, men også gnidninger mellem hendes private og offentlige person. Det er for eksempel tydeligt i den passage, hvor hun skriver om sin psykoterapeut, der engang spurgte, hvorfor hun havde så travlt med at gøre andre tilfredse. Til den diagnose, som sikkert er alt andet end atypisk for kvinder i hendes generation (samt andre generationer i øvrigt), svarer Rainer, at hun aldrig rigtigt har interesseret sig for andre mennesker, hvilket er overraskende i betragtning af hendes omfattende vennekreds samt de mange år, hun har arbejdet med grupper. Uden at give nogen udtømmende forklaring levner denne bemærkning plads til fortolkninger, der i den videre læsning skærper læserens opmærksomhed over for de følelsesmæssige båndes skrøbelighed.

I betragtning af hendes kritiske holdning til bekendelsesgenren er beslutningen om at vælge en bemærkning fra en tidligere psykiater som titel på hendes ”vidnesbyrd” uden tvivl programmatisk, eftersom det, der kom til at overskygge hendes voksne liv, var frygt og skyldfølelser grundlagt i barndommen, hvilket bogens mange spring frem og tilbage i tid afslører: Momenter, der viser tilbage til de dissociationsteknikker, som er så typiske for hendes film, fx overtoninger mellem flere generationer, som hun fremkalder ved at splitte sine ”alter egoer” op på yngre og ældre kvinder. Et aspekt, som derved bliver tydeligt, er, hvorledes følelser, som associeres med oplevelser fra barndommen, senere opfattes som ufravigelige sandheder. På trods af de mange års psykoanalyse, som løber gennem Rainers selvbiografiske fortælling, manifesterer denne dissociations-teknik en anti-psykologisk impuls: Den parallelle måde, hvorpå Rainer arrangerer fortællingens forskellige strenge, lader hende fremhæve forbindelser mellem oplevelser og perioder i sit liv, der tidligt ligger langt fra hinanden, uden nødvendigvis at indlejre fortællingen om én periode i fortolkningen af en anden. Det narrative flow brydes ofte abrupt på netop det tidspunkt, hvor fortællingen er på nippet til at slå om i en kausal sammenkædning af begivenheder og forklaringer. I stedet rettes blikket mod de specifikke omstændigheder ved hendes nutidige erindring af fortidige begivenheder og oplevelser, som er dokumenteret i hendes egne tidligere notater, hvilket er et greb, som ligner hendes filmiske decentrering af subjekt-positioner: Når hun for eksempel beretter, hvordan hendes unge jeg opfattede sin mor, gør hun dette – når man ser bort fra citater fra breve og dagbøger – fra en kvindes synspunkt, som er ældre, end moderen var, da hun døde.

Følelsernes opdragelse

Den måde, hvorpå Rainer inkorporerer de psyko-emotionelle rollemønstre, som former hendes film til den selvbiografiske fortælling, der engang var det grundlag, på hvilket hun funderede sine temaer, fremstillingsformer og formelle sprog, synes både at være i overensstemmelse med og et brud med hendes kunstneriske credo om formidling: I overensstemmelse med det, for så vidt undertitlen på denne skånselsløse skildring af følelser – ømhed, seksuelt begær, kærlighed, jalousi, svigt, ensomhed, uindfriede længsler, depression, lykke – ikke er ”mit liv” eller ”at leve mit liv” (Emma Goldman), men helt nøgternt ”et liv.” Efter min mening indikerer denne nuance, at Rainer altid også behandler sine oplevelser som tilfældige resultater af de omstændigheder, hendes bog bærer vidnesbyrd om – resultater af de sociale, emotionelle og intellektuelle påvirkninger, på baggrund af hvilke et liv bliver enestående. Bogen kan samtidig karakteriseres som et *brud* med hendes kunstneriske overbevisning i det omfang, at *feelings are facts* utvivlsomt også er forfatterens vidnesbyrd om et enestående liv.

Ikke desto mindre synliggør Rainer de mediale produktions- og formidlingsformer, der gør et ”jeg” i stand til at vidne om sig selv – litterære referencer såvel som personlige dokumenter. Efter årtiers dekonstruktion udtrykker Rainers selvbiografi således langt fra noget ønske om at formulere ufiltrerede sandheder i et gennemsigtigt sprog. Snarere skildrer hendes selvbiografi endnu mere kryptiske ”oversættelser” af disse emotionelle konstellationer, hvor det fiktive, udefrakommende perspektiv, som altid er en del af fremstillingen, træder frem som en iboende formidling mellem (subjektive) følelser og (objektiv) repræsentation. Rainer vælger således ikke det selvbiografiske fortælleformat som en subjektiv form for repræsentation: De fejl- og misformuleringer af følelser, som bevidst eller ubevidst tages med i købet, synes her i nogle tilfælde at være genstand for en højere grad af analytisk belysning end i hendes film. Selvom hendes bog synes at være drevet af forsøget på at omsætte følelser til ord, ud over det som hendes film og diskursive form kommunikerer, betyder det ikke, at kun ”det der kan siges og ses” (Foucault) tæller. Hullerne, selvmodsigelserne og de ”blinde pletter” i hendes egen erindring er tilsyneladende også vigtige, idet de forhindrer den selvbiografiske fortælling i at benægte selve det, der driver den: Fortrængning og tab af suveræniteten i de øjeblikke, hvor følelser skaber uønskede sandheder (og omvendt). Som forklaring på sine udeladelser peger forfatteren desuden på mediernes udvikling, når hun skriver, at de ofte lange breve, hun udvekslede med broderen Ivan, blev afløst af telefonopkald og postkort i de sene halvferdsere og senere af e-mails. Hendes selvbiografiske fortælling ender stort set midt i halvferdserne, og endnu en medvirkende årsag til, at de tredive år, som er gået fra halvferdserne og til udgivelsen af bogen, bliver behandlet i en relativt kortfattet epilog, er, at Rainers erklærede, primære interesse ligger i at repræsentere en fase fyldt med emotionelt drama, som strækker sig fra hendes barndom i trediverne til hendes beslutning om at stoppe sin karriere som koreograf for at lave film. Denne beslutning kommer på et tidspunkt, som blev epokegørende, også for hendes personlige liv: I 1971, efter syv år, endte hendes skiftevis lidenskabelige og udmattende forhold til Robert Morris, en begivenhed, som på det tidspunkt udløste et selvmordsforsøg. De efterfølgende perioder i hendes liv, som udgør stoffet til hendes senere film *Privilege* (1990) og *MURDER murder* (1996), forbliver blot skitser sammenlignet med den intensitet, som særligt 50'erne og 60'erne beskrives med. De to årtier repræsenterer den fase, hvor Rainer bliver involveret i de indbyrdes forbundne bohememiljøer af litteratur, teater, film, dans og kunst i San Francisco og Chicago, inden hun bliver en af de få ledende kvindelige skikkelser inden for newyorker-avantgarden. De efterfølgende år skitseres kun: Årene som single, hendes kærlighedsaffære med redaktøren af et film- og videomagasin, Martha Gever, klimakteriet, et udbrud af brystkræft, og senere – kort før hun begynder at arbejde på sin selvbiografi – hendes tilbagevenden til dansen. De korrespondancer

hun genoptog i anledning af sit bogprojekt, og som hun citerer fra, giver hendes venner og tidligere elskere en chance for at give deres besyv med; men bortset fra kompromis- og forsoningsaspektet har de i det store hele en retrospektiv karakter. Dette er bemærkelsesværdigt i betragtning af, at Rainer hævder, at hendes selvbiografiske ambitioner er drevet af aktuelle forhold: Det var angrebene på World Trade Center, som hun oplevede på tæt hold, og Bush-administrationens heri begrundede krigspolitik, der fik hende til at søge en adækvat måde at reagere på den politiske lammelse, som spredte sig omkring hende. På det tidspunkt var hun i gang med videofilmen *After Many A Summer Dies the Swan: Hybrid*, en montage af koreografiske fragmenter og refleksioner over den skæbnesvangre symbiose mellem kunst og politik under det Østrig-Ungarske imperium; og de store temaer i hendes film, der var influeret af queer- og postkoloniale studier – racisme, sexismen og homofobi – syntes ikke længere at kunne give tilfredsstillende svar. I denne sammenhæng kan *feelings are facts* ligeledes læses som et symptom på den omdiskuterede ”affektive drejning” inden for den venstreorienterede, kulturelle diskurs: I lyset af politikernes og mediernes systematiske dyrkelse af frygt, panik og chauvinisme efterspørger blandt andre kunstneren og forfatteren Gregg Bordowitz, som Rainer beskriver som en af sine vigtigste samtalepartnere, at de agendaer, som er væsentlige for venstrefløjen, gøres mere sensible over for ikke blot magten, men også for affektens iboende modstandspotentiale. Set i dette lys indikerer Rainers titel ikke blot en revidering af hendes kunstneriske projekt, men også en foregribelse af denne revidering, udtrykt i en erklæring, som hendes daværende psykiater var kommet med fyrré år tidligere: Nemlig at følelser kan føre en opfattelse af virkeligheden med sig, som gør udveje eller alternativer utænelige. Når Rainer fx med forbøffende åbenhjertighed beretter om sine ”pinlige” handlinger, som da et offentligt anfald af ekshibitionisme, forårsaget af akut kærestesorg, får hende indlagt på en psykiatrisk afdeling, så er hun samtidig opsat på at integrere de aspekter af virkeligheden, der ligger uden for hendes eget negativt-narcissistiske perspektiv: Fx de latinamerikanere, som arbejder for lave lønninger på hospitalerne. Selv når en politisk motiveret ”indrømmelse af skyld” synes at komme i spil i sådanne situationer, viser de tydeligt, at Rainers voksende politiske bevidsthed ikke blot var drevet af tidens borgerrettigheds- og kvindebevægelser, men også altid af mere eller mindre tilfældige observationer og indsigter, som fik hende til at relativisere sin egen ulykke og reflektere over mulighederne for at kommunikere følelsesmæssig nød: Netop den slags refleksioner giver et indblik i den følelsesmæssige tilstand hos en af efterkrigstidens kunstneriske bohemer og sætter etablerede ideer om den herskende tidsånd i et andet lys. Eksempelvis synes hendes frigjorte holdninger til seksualitet ikke at være et resultat af 68’er-oprøret, men snarere noget som unge ikke-borgerlige kvinder i 50’erne gjorde krav på som en selvfølge. Selvom skildringen af de (bi)seksuelle fantasier og heteroseksuelle forhold, hun havde som pige og voksen (kapitlerne i bogen bærer titlerne ”Burgeoning Sexuality 1” og ”Burgeoning Sexuality 2”), i høj grad forekommer at være rensset for det bigotteri, man normalt forbinder med efterkrigstiden, lykkes det Rainers lige dele usminkede og diskrete fortælleregister at afdække gråzonerne mellem seksuel selvbestemmelse, (u)frivillig seksuel tilgængelighed, samfundsmæssigt accepterede overgreb og egentlig voldtægt. Uden det mindste strejf af selvmedlidenhed, men med et analytisk blik for bohemens patriarkalske seksualmoral på den tid, beskriver hun sit mangeårige forhold til Al Held, som hun ligeledes var gift med en overgang: Det fungerede, så længe han var den socialt aktive kunstner og hun hans ærbare ledsager – et forhold som løb af sporet i det øjeblik, hun udviklede sine egne kunstneriske præferencer og interesser, som adskilte sig fra Helds. Held voldtog Rainer i et øjeblikvis jalousi over en anden mand. Med andre ord: Rainer fritager ikke sig selv fra den seksualmoral, som hun selv bliver offer for i dette brutale optrin – tværtimod, hun er altid særligt interesseret i sin egen rolle i de situationer og forhold, hun

Følelsernes opdragelse

skitserer: Som da hun bekender, at hun havde internaliseret den foragt, som Ronald Bladen – en kunstner hun havde et åbent forhold til – udtrykte over for hendes ambitioner, som han ikke fandt særligt cool, mens hun omvendt så ham som en ”følsom engel”, talentfuld og hævet over den slags – på trods af at han også selv var i fuld gang med at gøre karriere. Hun skriver om disse ting uden at relativere det kunstneriske miljøes mandschauvinisme og sexismen, som kunsthistorien har ignoreret og tolket som udtryk for en grænseoverskridende kunstnerisk frihed – en frihed som Rainer også selv påberåbte sig. Rainer skulle smide en tampon på scenen længe før mærkatet kvindekunst, som regel anvendt nedsættende, formåede at marginalisere kvinders normbrud.

feelings are facts bringer den glødende aura i et miljø til live, som samtidig markerer den abstrakte ekspressionismes aftagende storhedstid og lader de kunstnere træde ind på ”scenen,” som skulle komme til at ledsage hendes arbejde fremover: Simone Forti og Robert Morris, som på det tidspunkt var gift, Trisha Brown, Robert Dunn, Anna Halprin, John Cage, Merce Cunningham, LaMonte Young, John Graham, Steve Paxton med flere. Hendes dygtige litterære balancegang mellem ”mit liv” og ”et liv”, man deler med andre, forbinder hele tiden de overskridelser til bekendelsesgenren, som hun bevidst foretager, med det (selv)-refleksive udgangspunkt. Den uforskrækkede måde hvorpå Rainer, som ikke ligefrem var forkælet med forældreomsorg som barn, knytter mørke og opløftende følelser til hinanden, giver ganske vist en idé om drivkraften bag hendes særlige interesse for følelserne hos en pige, der vokser op under den heteroseksuelle morals betingelser, men hendes perspektiv synes at være formet af en kunstnerisk og intellektuel indstilling, som har vendt sig væk fra mytologiseringen og heroiseringen af det individuelle udtryk. Fx hentyder forfatteren til sin egen opfattelse af sine følelses- og samlivskonflikter som melodrama, altså en filmgenre, hvis primære målgruppe var efterkrigstidens kvinder. Gennem en sådan overvejning af følelsernes biografi og mediehistorien – ikke uden ironisk sideblik til hendes konfliktfyldte forhold til sin mor – fremstår billedet af en selvoptaget kvinde i midten af 20’erne, som skulle blive danser og koreograf gennem stædig flid, snarere end gennem inspiration og talent – og det inden for en bevægelse som, i lighed med den minimalisme, hun var med til at forme, afviste psyko-emotionelle udtryksformer såsom ekspressionisme og surrealisme. Som Rainer nævner gentagne gange, gik den anklage, som blev rettet mod hende af hendes elskere, især Robert Morris, ud på, at hendes tanker kun drejede sig om hendes ”professionelle krop” og ikke om hendes (private) libido, og anklagen fremstår således som udtryk for en sammenblanding af personlige mål, ambitioner, kunstnerisk bekendelse, sexistisk konkurrencementalitet og machoagtig selvretfærdighed. Den kvindelige kunstners tab af libido, angiveligt foranlediget af hendes karriere, straffes med gentagen seksuel utroskab af den narcissistiske mandlige kunstner, hvis selvfølelse er såret.

I lyset af sådanne mønstre spørger kunstneren igen og igen sig selv, hvorfor hun i de mest smertefulde øjeblikke var ude af stand til at formulere sine følelser og lære at omgås dem mere suverænt – og dermed beskytte sig selv. Da Rainer beskriver sin underkastelse som syvårig over for sin lunefulde mors vilje, viser det sig, skriver hun, at være en ”beslutning”, som hun skulle komme til at betale for med dyr psykoanalyse og mere ”melodrama” senere i livet. Dette mønster, hendes undertrykkelse af oprør af frygt for afvisning og svigt, gentager sig, da hun i stilhed tolererer, at Morris åbenlyst bruger sin yngre elskers ungdom imod hende. Samtidig får sådanne udsagn om følelsen af magtesløshed følgeskab af beskrivelser af både gode og pinagtige oplevelser af magt og overlegenhed, som hun kommer til at reflektere over i rollen som leder af sit ensemble og som instruktør.

Rainer lægger ikke skjul på, at hun finder det vanskeligt at beskrive sit forhold til Morris, også fordi hun med ham delte en hel kunstnergenerations gennembrud og succes, som fik en vedvarende

indflydelse på hendes liv og kunst. Den oplevelse af kærlighed og lidenskabelighed, hun havde sammen med Morris, modsvares af den ikke mindre dybe oplevelse af at være blevet bedraget og løjet for – allerede under det første år af deres forhold opdager hun, at Morris har affærer med adskillige centrale kvinder fra tidens kunstscene, bl.a. kunstkritikeren Barbara Rose. Når Rainer beskriver følelsen af ensomhed og sorg – følelser hun enten slet ikke gav udtryk for eller som kom til udtryk i form af trusler; følelser som nogle gange overvældede hende ubevidst – anvender hun forholdsvis udrådatiske bagateller for at vise, i hvilken udstrækning anelser og følelser, som man skjuler for sig selv, kan få indflydelse på den livsvigtige evne til at opfatte sin omverden og sig selv.

På trods af hendes betagende evne til at fortætte intime øjeblikke til en kompleks diskurs om følelsernes politik afholder forfatteren sig fra at komme med entydige kommentarer, som ville udelukke muligheden af andre opfattelser og fortolkninger af de situationer, hun beskriver. Fx lader hendes montage af erindringsfragmenter det stå åbent, hvorvidt hun selv ser en forbindelse mellem sine konfliktfyldte parforhold og hendes smerter efter en livstruende tarmsygdom. Snarere arbejder hun på at konfrontere sin egen involvering i konkurrenceforhold – til et punkt hvor hun beretter, hvordan Morris trak sig tilbage fra dansescenen, efter at Rainer måtte konstatere, at hans performances, hvoraf nogle, som eksempelvis ”Waterman Switch”, var udviklet i samarbejde med hende, tiltrak sig større opmærksomhed end hendes mest succesfulde dansestykker. Den betydning, hun tillægger sit arbejde med ”pinlige” følelser som jalousi og selvmedlidenhed, bliver også tydelig i det rum, hun tildeler sine ”konkurrenter”. Fx citerer Rainer fra en brevveksling med forfatteren Diane Wakoski, som Morris forlod efter sin første nat med Rainer, og som næsten fyrré år senere indrømmer, hvor meget hun i lang tid hadede sin modstander: I stedet for at hade den mand, som fik dem til at betragte hinanden med jalousi, hadede de i stedet hinanden. Netop dette tema er en genkommende ”urscene” i film som *Lives of Performers* (1972), *A Film About A Woman Who* (1974) og *The Man Who Envied Women* (1976).

Sådanne ”bekendelser” er næppe egnede til at kaste glans over det billede af et ambitiøst, disciplineret og ”selv-berøende” liv, som Rainer fejrede med sine første succeser som danser i begyndelsen og midten af tresserne. Heller ikke de oplevelser af afhængighed og fastlåsthed, som hun delte med andre kvinder, stemmer overens med de genretypiske myter om selv-realisering eller ”the self-made woman.” Derimod fremkalder *feelings are facts* billedet af en kvindelig bohemes socialisering, som ikke viger tilbage for herskende myter om rock’n’roll, sex og stoffer, når det kommer til udskøjelser og sammenbrud. I sit berømte essay fra 1996 ”A Quasi Survey of Some ’Minimalist’ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or Analysis of Trio A”, citerer forfatteren et polemisk spørgsmål stillet af en kritiker: ”Hvorfor er de (medlemmerne af Judson Dance Theatre) så optaget af blot at være sig selv?”. Rainer svarede at hun: ”var mere optaget af at opleve en masse ekstase og vanvid end at ”være sig selv” eller at udføre et stykke arbejde.”⁴

Set i lyset af *feelings are facts* forekommer denne erklærede hengivelse til ekstase og vanvid som mere end blot et udtryk for selvoptagethed og foragt for borgerskabets hykleri. Den bevidst selv-fremmedgørende produktion af følelser og affekter afspejler ifølge Rainers selvbiografi de sociale symboler på et (succesfuldt) liv, som både kan bringe det ud over sig selv og beskadige det uomstødeligt.

Oversat af Cecilie Ellebjerg Hansen og Laura Luise Schultz

4) Yvonne Rainer, ”A Quasi Survey of Some ’Minimalist’ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A,” in: *Rainer, Work 1961-73*, 63-69: 65.

Artikel

Singas Salò: affekt og non-etisk katastrofe

Signas Salò: affekt og non-etisk katastrofe

Af Kim Skjoldager-Nielsen

Den kunstneriske ambition er at begribe, føle og forstå faldet i medfølelse mennesker imellem. Villa Salò er en konstruktion, hvor man meget tæt kan føle, opleve og betragte dette fald og forholde sig til det. Og det er samtidig en kritik og et smerteskrig over de grusomheder, der finder sted for øjnene af os, og som vi alle bærer et ansvar for. (...) Salò er bevidst gjort meget håbløs og grusom. Signa Köstler (Geist 2010)

Citatet er fra et interview med instruktøren af SIGNAs performanceinstallation *Salò* opført i København i perioden 27. januar – 14. marts 2010, og er udtryk for intentionerne bag den: at skabe et erfarings-teater for menneskelige krænkelser aktuelle på skyggesiden af det danske samfund såsom pædofili, misrøgt, human trafficking, realiseret i en interaktiv iscenesættelse af Pier Paolo Pasolinis film *Salò eller de 120 dage i Sodoma* (1975) og dennes litterære forlæg i Marquis de Sades *De 120 dage i Sodoma eller libertinerskolen* (1785).

Fra Marquis de Sades prærevolutionære adelsmiljø og Pasolinis fascistiske Norditalien 1945 var handlingen flyttet til nutidens København, Villa *Salò*, et eksklusivt SM-bordel på det borgerlige Østerbro, der kunne tilfredsstille de perverterede lyster. De godt 30 medvirkende indgik i et skarpt inddelt hierarki med fire pengestærke libertinere, *Masters*, i toppen, som hjulpet af hver deres *Madam* og deres bodyguards, *Fuckers*, ydmygede, voldtog og torterede tolv *Children* døgnnet rundt i fire ugelange seancer. Opførelsens sadistiske overskridelsesæstetik spillede direkte på publikums affekter og opløste grænserne mellem teater og realitet med henblik på at skabe en indlevelse i ofrenes situation, idet de besøgende igennem deres blotte tilstedeværelse blev inddraget og gjort til medansvarlige uden mulighed for at bryde bødlernes overmagt. Fra SIGNAs side var derved aktiveret en politisk-moraliserende didaktik, som på baggrund af sensoriske påvirkninger skulle få publikum til indse deres moralske forpligtelse til at tage stilling og agere imod krænkelser ude i samfundet.

I denne artikel vil jeg ud fra begreberne *affekt* og *katastrofe* diskutere *Salòs* læringspotentiale. Virkede den affektive dramaturgi som en sensorisk pædagogik, hvormed de tematikker, som SIGNA ønskede, lod sig italesætte for den enkelte besøgende? Var den katastrofale erfaring af at ikke kunne ændre situationen en hindring for refleksion og læring? Skabtes en rammesætning af opførelsen, der tillod håndtering af katastrofe-erfaringen? Empirien hentes i en publikumsundersøgelse udført i løbet af spilleperioden (Jarl og Skjoldager-Nielsen 2010),¹ derudover beretninger fra Internet og presse, samt egne erfaringer fra besøg i villaen.

I analysen af iscenesættelsen og publikumsoplevelser lader affekt og katastrofe sig udvikle til optikker for at lade os se reaktionerne som langt fra entydigt negative eller positive. Begreberne affekt og katastrofe præsenteres og udvikles i deres anvendelse på eksempler fra empirien. I

1) Undersøgelsen benyttede en kombination af kvantitative og kvalitative spørgsmål. Undersøgelsen blev foretaget ved hjælp af et anonymt digitalt spørgeskema skabt ved hjælp af professionel programvare fra www.surveymonkey.com og indsamlet på den tilhørende server. Et link førte publikum fra Teater Re-publiques hjemmeside til spørgeskemaet. Undersøgelsen indsamlede i alt 234 besvarelser jævnfør 3.000 unikke besøgende til opførelsen.

diskussionen af affekterne i *Salò* skal jeg (ud fra et historisk perspektiv) inddrage en ofte overset betydning af begrebet katastrofe, som kan forklare modsigelser mellem negative affekter og positive bedømmelser af opførelsen, dog uden at slippe analysens kritiske indstilling.

Etisk dramaturgi

I medieerne og ved et efterfølgende seminar førte *Salò* til en diskussion om både skuespillernes og publikums ve og vel og om opførelsen som en reproduktion af selve den ondskab og undertrykkelse, som den havde sat sig for at kritisere. Den debat, som SIGNA ønskede, udeblev. På publikumssiden og især i medieerne var kritikken ofte moralsk fordomsfuld og kom fra folk, som slet ikke havde deltaget i opførelsen. SIGNA og gruppens fans reagerede kraftigt imod det, de så som overformynderi på spillernes vegne og tilløb til indskrænkelse af den kunstneriske frihed.² Udover debatten viser bl.a. spørgeskemaundersøgelsen, at oplevelserne i *Salò* medførte både negative og positive virkninger langt ind i deltagernes (følelses)liv. Dette tilsiger os, at der nødvendigvis i analysen og udviklingen af interaktive dramaturgier må indgå etiske overvejelser.

Ifølge filosofen Ole Thyssen er etik ikke synonymt med moral. Etik er betegnelsen for en refleksion eller en andenordensagttagelse af, hvordan vi bruger moral og værdidomme, det Thyssen kalder "refleksiv etik". I vores samfund er det ikke muligt at universalisere en moral som hele samfundets. Moralsk pluralisme råder, og hvad, der tjener/ikke tjener det gode i en sag, må vurderes ud fra hvem, der hævder hvad, i hvilken sammenhæng og ud fra hvilke præmisser (Thyssen 1997). Med Thyssen kan vi tænke os en etisk dramaturgi, der indebærer sensibilitet overfor forskellige moralske standpunkter og personlige tolerancer, for konkret i iscenesættelsen af interaktivt teater at tillade forskellige positioneringer og etablere rammer for dialogisk samspil (se Bagger 2009). Vi kan sige, at i *Salò* må etisk dramaturgi qua sensibiliteten på skuespillersiden være *lærende*, idet vi forstår læring som en kognitiv proces, hvorved individet gennem sammenligninger over tid kan ændre reaktionsmåde overfor ydre påvirkninger (Qvortrup 2001, s. 274). Spillet må kunne tilpasses et heterogent publikums reaktioner. På publikumssiden er de begrænsede muligheder for at ændre magtsituationen i villaen af kritikken blevet set som en hindring for refleksion, fordi rationelle reaktionsmåder modvirkes af den affektive overskridelsesæstetik (Schultz 2010). Her er det imidlertid spørgsmålet, om interaktionsmulighederne hænger sammen med gæstens refleksion – om ikke det alligevel er muligt for publikum at reflektere over opførelsens tematikker aktualiseret gennem deres erfaringer med denne, hvis ikke under selve opholdet i villaen så efterfølgende? Og at tage ved lære? Blot har disse refleksioner ikke affødt offentlige, politiske handlinger, som debatindlæg i aviserne eller på Internet.

Affekt

Affekter kan forstås som intense kropslige tilstande, der udløses af nervesystemets stimulering udefra eller af et mentalt billede som en erindring. Opstemthed, nedtrykkthed, skam, gråd, kvalme eller ophidselse – seksuel eller anden, kan ses som udtryk for affekter. Hvor jeg er interesseret i skabelse af affekter, tilbyder Brian Massumi en kompleks forståelse. Den lader os få øje på omstændigheder, hvorunder affekter opstår, og peger på, at de ligger udenfor bevidsthedens kontrol – at de er autonome reaktioner (Massumi 1995).

At det triste kan være af det gode, viser Massumis eksempel med en lille episodisk film fra tysk TV, på hvis baggrund en række forsøg med børn konkluderede, at de mest triste scener var de

2) Se skuespilleres og publikums kommentarer til *Universitetsavisens* reportage fra seminaret: Gaihede 2010.

mest behagelige (Ibid., s. 83). På en lignende måde giver mange i spørgeskemaet udtryk for, at *Salò* er godt og vigtigt teater, selvom det ikke på nogen måde er opløftende eller livsbekræftende. Autonomien synes at kunne forklare publikumsreaktionernes paradokser – som vi skal se, modsigelser f.eks. mellem seksuel ophidselse og sympati for “ofrene”, mellem ubehag og positiv bedømmelse af opførelsen.

Autonomien gør affekter til vanskelige fænomener at studere. Som Massumi påpeger, mangler vi et vokabular for at beskrive dem. Affekter ender ofte med at blive synonyme med følelser, men de må snarere ses som de forhold, der sætter emotioner i bevægelse. Derfor kan vi næsten kun indkredse dem, som Massumi gør os opmærksom på med sit TV-eksempel: “Approaches to the image in its relation to language are incomplete if they operate only on the semantic or semiotic level, however that level is defined (linguistically, logically, narratologically, ideologically, or all of these combinations, as a Symbolic). What they lose, precisely, is the event – in favour of structure” (Ibid., s. 87). Affekter er ikke selve emotionen, men “moments of intensity”, begivenheder, kan vi sige, der skaber emotionerne, eller det vi kan kalde før-følelsen, den fysiologiske eller mentale påvirkning fra visse udtryks kvaliteter “in the proliferations of levels of organization it ceaselessly gives rise to, generates and regenerates, at every suspended moment” (Ibid., s. 94). Affekter befinder sig mellem kroppe, mellem krop og verden, mellem krop og tanke, og udgør et performativt potentiale, som Melissa Gregg og Gregory J. Seigworth formulerer det, “in the midst of *in-between-ness*: in the capacities to act and be acted upon” (Gregg og Seigworth 2006, s. 1). Gregg og Seigworth ser et håb i, at dette performative mellemrum udgør en sensorisk pædagogik, men er ikke blind for de farer, det også udgør (Ibid., s. 17). I situationer hvor kroppen stimuleres frem for intellektet kan affekter både udfordre eller underminere vores selvforestillinger og værdier.

Det affektive felt i interaktivt teater

I en begrebslig kvalificering af dette affektive potentiale for et interaktivt teater som SIGNAs er det interessante både affekternes autonomi, dvs. dette forhold at de modsætter sig kontrol og rationalitet, og mellemrummet som de udfolder sig i. Ikke mindst er det interessant, hvordan det performative mellemrum skabes i en *dobbeltkontingens*.

Kontingens beskrives af Luhmann med henvisning til Aristoteles, som at en situation af nødvendighed er, som den er, men også kunne tænkes at have været anderledes (Luhmann 1995, s. 106). Interaktivt teater består af improviserede handlinger mellem individer, der gensidigt påvirker hinanden og ikke har tilgang til at vide, hvad der foregår i hinandens bevidstheder. Luhmann kalder en sådan situation for dobbeltkontingent. Reaktionen er dybest set uforudsigelige, men fordi vi har tillid til hinanden i situationen og følger det kommunikative rituals regler, lader det sig gøre at kommunikere. Brydes disse regler, begynder utrygheden at råde. Med mindre det reguleres af nogle helt klare dramaturgiske regler, rummer interaktivt teater et potentiale for drama, dvs. en skæbnesvangerhed, der ikke kun kan afgrænses til fiktionen og spillet selv. Det involverer uundgåeligt et medspillende publikums livsverdner, som dette publikum ikke skuespilteknisk besidder forudsætninger for at kunne afskærme fra spillet.

Jeg har andetsteds med afsæt i dobbeltkontingensen defineret den performativitet, der er på færde, som en *dobbeltperformativitet*: det er i mødet med den anden, at vi møder os selv, eller at vi bliver vores egen “anden” (Skjoldager-Nielsen 2006, s. 78; 2008, s. 60-67). I mødet kender jeg først ikke skuespillerens rolle, som opstår i min *teatralisering*, min selektive forestilling om rollen, som jeg ikke kender men ikke desto mindre kommunikerer med. Omvendt teatraliserer skuespilleren i rolle mig, gør sig sine kommunikative selektioner ud fra sin karakter, om hvem jeg er

i situationen. Mødet er som sådan gensidigt identitetsskabende som rollespil, mens det aktualiserer et eksistentielt brændpunkt, en affektiv indlevelse der kan lede til nedsmeltning af ens skelnen mellem teater/spil og personlig realitet. Affekter kan lede til, at en spillet eller tildelt identitet lader sig reflektere som reel erfaring for deltageren og kan på godt og ondt bidrage til dennes læring og fremtidige reaktionsmønstre. Den kropslige tilstedeværelse i spillet muliggør dette.

I sin fænomenologi for begivenheden skelner Ole Fogh Kirkeby mellem legeme og krop (Kirkeby 2005, s. 75). Det er en distinktion, der lader os anskue, hvordan gæsterne i Villa Salò involveres i det, der sker ved deres blotte tilstedeværelse i rummet for teaterbegivenheden. Kirkeby beskriver, hvordan vores sanselige legeme med dets distinkte lemmer opfattes som tilhørende os, hvorimod vores krop, legemet i dets helhed, ikke fuldstændig tilhører os, men også tilhører begivenheden, som kroppen indgår i. Kroppen er skæringszone for det immanente, det så at sige i os iboende, som lemmernes partikulære sansning og oplevelser af os selv som agerende, henholdsvis objekter for andres ageren, og det transcendent, det der virker ind på os udefra, som handlinger og hændelser vi ikke har kontrol over. Kroppen er med sin kobling til legemet denne "levende genstand, der tilhører 'os', men som vi også oplever som noget forskelligt fra 'os selv', i egenskab af at være begivenhedens gidsel" (Ibid., s. 23). Kroppen lader sig ikke gribe i sin totalitet og bliver et virtuelt rum, der åbner sig mod begivenheden, sensitiv overfor det udefrakommende. Kroppen er så at sige det "interface", hvormed vi lader os udfordre af begivenheden. Dette bliver tydeligt i mødet med den anden, som er en kropslig liminal erfaring.³

For *Salò* tegner der sig et affektivt felt, der ikke bare er vanskeligt at kontrollere symbolsk for den kunstneriske ambition eller for kritikken at formulere sig adækvat om, det er farefuldt og ukontrollabelt i både fysisk og mental forstand, fordi deltageres reaktioner ikke kan forudsiges, og de kan komme bag på deltagerne selv.

Sløring og affekt

For at kunne forstå reaktionerne på *Salò* og diskutere begivenhedens iscenesættelse, derigennem vurdere den etisk, må vi se på, hvordan affekterne skabtes. En sløring af grænserne mellem spil og alvor i publikums bevidsthed fandt sted. En væsentlig del af den ydre kognitive *framing*, dvs. markeringen af realitetsplanet som begivenheden udspillede på, etableredes i præsentationen. Her oplystes det, at *Salò* produceredes af et teater (Republique). Teaterforventninger aktiveredes. Videre oplystes det, at den var en interaktiv adaptering af Pasolinis "rå og uforsonlige" *Salò*, som kendere ville vide var en filmatisering af de Sades roman. Teatrets website ridsede scenariet op:

I Villa Salò udnyttes en gruppe unge mænd og kvinder – 'børnene' – systematisk af fire midaldrende mænd, som er stiftere af The Black Libertine Society. Døgnet rundt foretager de ceremonielle ritualer og magtudskjelser, og gæster, der modtager invitationen til at besøge huset, vil automatisk få livslangt medlemskab af libertiner-klubben.⁴

Set-up'et med dets aktualisering af vold og sex, herunder pædofili, der desuden viderebragtes i mediernes foromtale, var nok til, at en del potentielle gæster stod af (jf. mediedebatten). Jeg har personligt talt med flere, der under henvisning til SIGNAs kompromisløse realisme ikke ville udsætte sig for oplevelsen ud fra forventningen om ubehag. En mente, at deltagelse ville være amoralsk, og

3) Jf. Erika Fischer-Lichte der også i sin performative æstetik beskriver en liminalitet som effekt af opførelsens sensoriske påvirkninger (Fischer-Lichte 2008).

4) <http://www.republique.dk/Repertoire/Repertoire%2009-10/Salo.aspx> (besøgt 17. maj 2012)

at holdes sig væk var det eneste rigtige.

Besøgte publikum *Salòs* egen website, som teatret linkede til, bemærkede de nok, at denne var udformet i stil med en bordelwebsite, samme slags lumre æstetik og med en præsentation af udbuddet, i dette tilfældet “børnene” og deres individuelle ydelser.⁵ Allerede her impliceredes publikum i spillet, i rollen som potentielle medlemmer af libertinerklubben. Især billederne af de unge skuespillere, der fremtræder som barnlige, i børneundertøj og i seksualiserede positurer, kan være negative affektive objekter ved at vække ubehag, ligefrem kvalme. Ikke fordi de i sig selv har denne effekt, men fordi de indgår i beskuerforestillingerne om, hvad disse børn udsættes for. Teaterpositionerne tilskuer og skuespiller opløses således ved websitens iscenesættelse af tilskuerne i det, der evt. opleves som kunderollen, noget der i sig selv kunne afskrække fra billetkøbet. Alligevel må dem, der i denne situation gik videre, formentlig have oplevet en blanding af afsky og nysgerrighed, som besvarelsene af undersøgelsens spørgsmål om motivering da også peger på. Kun yderst få har i spørgeskemaet svaret, at de har haft deciderede bordelforventninger og ageret i villaen på denne baggrund.

Sløringstaktikken satte ind overfor alle, når de fysisk ankom. SIGNA havde indrettet performanceinstallationen i en massiv gammel rigmandsvilla. De kaldte den Villa *Salò*. Med navngivningen skabtes sammenfald i tid og rum mellem imaginær realitet og reel realitet. Når gæsterne gik op ad havegangen, var der ingen teateramme. Brugen af funden lokalitet betød, at installationen blev usynlig; modsætningen mellem teatralitet og realitet var væk. Når de fleste gæster alligevel i undersøgelsen svarede, at de ikke havde problemer med at fastholde handlingerne i villaen som teater, kan dette bl.a. tilskrives købet af billet hos République. Ingen kan dog sige sig fri for momentvise udfald i deres skelnen mellem imaginær realitet og reel realitet, som opstod affektivt gennem engagement i karakterernes situation. Mange beretninger fra undersøgelsen og i medierne vidner om en indlevelse, der har udløst gråd, kvalme, ekstase, skam, vrede og raseri. Inden vi går nærmere ind på nogle udvalgte episoder, der viser, hvordan besøgende gennem affekt engagerede sig med personlige konsekvenser, lad os se på hvordan sløringstaktikken kom til udtryk i spillet.

Ved indgangen blev alle gæster udsat for kropsvisitering af en brunskjortelignende bevæbnet vagt (*Fucker*). Gennem denne, for de fleste grænseoverskridende og meget teaterfjerne, akt blev man bevidst om sit kropslige nærvær i forestillingsrummet. Først førtes gæsterne ind i en forstue, hvor de af en stuepige (*Maid*) ved et skrivebord hver fik udleveret et medlemskort til *The Black Libertine Society* mod aflevering af deres “invitation” (teaterbilletten). Medlemskortet var personligt og skulle underskrives. Det meddeltes en, at man mod forevisning af billedlegitimation og ved at betale et mindre beløb, 20 kr., kunne komme på genbesøg. Oplevelsen af personlig involvering var styrket. Derfra førtes gæsten ind til bordelmutter, *Madam Vaccari* (Signa Köstler), der gav en indføring i *The Masters’* “celebration of libertinage” og husets reglement. Eventuelle bordelforventninger blev afmonteret af den vigtigste regel, at gæster ikke måtte “Engage in sexual intercourse with the staff or children of the house.” Nok se men altså ikke røre. Man blev iscenesat som voyeur, en magtesløs position der fremmede affekter såsom skam, nedtrykthed og raseri. Et farvet bånd udleveredes, hvorpå man var gæst hos en af grupperne i magthierarkiet: fra toppen og nedefter, sort *Masters*, rødt *Madams*, blåt *Guards (Fuckers)*, gult *Maids*, lyserødt *Children*.

Sløring af forskellen på spil og alvor satte sig igennem hos publikum, idet magtudøvelsen gennemførtes korporligt. Til tider også direkte overfor gæster, der af mere eller mindre klare

5) <http://www.villa-salo.dk> (besøgt 17. maj 2012)

grunde bortvist fra villaen! Og det på trods af at de havde betalt for en dyr billet. Men frem for alt overværer gæsterne, hvordan *The Masters* pisser og urinerer på deres ofre, som udviser alle ubehagets udtryk og får fysiske mærker. Overværelsen af disse reelle handlinger udløser her og nu affektive og fysiologiske reaktioner hos gæsterne. I publikumsundersøgelsens beretninger om, hvad der gjorde mest indtryk, er ingen uberørte af volden og grænseoverskridelserne. 51,9 % svarer, at de levede sig ind i situationen. 43,6 % svarer endvidere, at de ofte følte væmmelse, og at 43,9 % somme tider forlod rum, fordi de ikke kunne lide det, der skete. Tankevækkende er det så, at 31,4 % svarer, at de somme tider blev seksuelt ophidset, når så mange af de samme følte væmmelse og måtte væk. Netop dette peger på affekter med den autonomi, som Massumi beskriver – reaktioner der ikke lader sig bortrationalisere, men som består som paradokser.

I mediedebatten affejer nogle volden som “kun teater”, men gennemgående var denne dygtigt udført og med stor intensitet i udtrykkene for ofrenes smerte og bødlernes lyst. Ikke mindst gælder dette træk i håret, lussinger, voldtægterne, blødninger fra bid i tungen, spisningen af lort, der alle var simulation. Ifølge spørgeskemaet oplevedes lorten mere ubehagelig end voldtægterne, formentlig fordi lorten (lavet af en figenmasse) både så ægte ud og tilmed lugtede (en tilsat duftessens). Jeg blev selv vidne til den tvungne lortespisning, og jeg fik opkastningsfornemmelser og måtte styrte ud på gårdspladsen for at trække frisk luft. På trods af at jeg havde tænkt, at det ikke var rigtig lort, tog affekten over; alene forestillingen om at det var ægte, gjorde mig ilde tilpas.

Vi kan altså iagttage en sloringstaktik i selve spillet, der har fokus på det fysiske, visuelle udtryk, og som først og fremmest virker på et umiddelbart oplevelsesniveau som affekt.

Det katastrofiske teater

I hverdags sproget bruger vi “katastrofe” om en uoverskuelig ulykke enten forårsaget af mennesker eller naturen. I dramatikken, især den græske tragedie, betegner det den sidste del, som rummer heltens fald pga. skæbnefejlen (*harmatia*). Ifølge *The American Heritage Dictionary* betyder det græske *katastrophe* “en vending”, “ødelæggelse”, eller “afslutning” og kommer af *katastrephein* “ødelægge” eller “at løse op for” (*kata* “ned”, “omkring” og *strephein* “at vende”). Det er med det sidste led, at vi har forbindelsen til det græske kors koreografi, der har fulgt de sungne linjer i teksten og derved betegner en fysisk bevægelse (Wiles 2000, s. 138-141). Langt senere knæstettes det i Gustav Freytags analyser af de græske tragedier og Shakespeares ditto som betegnelse for denne slutning, hvor helten er dårligere stillet end i begyndelsen. Det, der ofte er overset, er, at katastrofe også kan betegne noget positivt. I det 18. århundrede brugtes det således også om afslutningen på komedier. Går vi til *Ordbog over Det Danske Sprog* vil vi se, at en positiv implikation af ordet tilmed har været udbredt udenfor teatret. F.eks. har man kunnet sige, at en forelskelse var en katastrofe (“denne Catastrophe (*div.*: *en forelskelse*), som jeg altid skal ansee for den vigtigste i min heele Leve-Tid. . *Ew.* (1914).IV.313.”), højdepunktet for en fest (“den vigtige Katastrofe i enhver fin Diner – det Øjeblik, da den frapperede Champagne skummede i Glassene. *Schand.* UM.241.”), sågar en fødsel (“saasart den forventede Catastrophe (*div.*: *nedkomsten*) var lykkelig overstaaet . . vilde han indtræffe. *Gyllb.* VI.191.”). Positive implikationer af katastrofe er dog allerede kendt fra den græske tragedie som forbundne med det sandheds- eller erkendelsesmoment, som helten forventedes at se i øjnene med stoisk ro. Endelig kommer et nyere tilfælde måske endnu nærmere de affekter, som beskrives af *Salòs* publikum, nemlig Howard Barkers Theatre of Catastrophe, hvor det dramatiske er “derived from the contradictory currents felt when wrong actions are passionately performed in pursuit of self-consciousness” (Barker 1989, s. 59). Som Barkers karakterer opsøger *Salòs* gæster det forbudte: de fleste ved, hvilket rædselsregime de begiver sig ind i, og som spørgeskemaet viser,

opnår mange større selvbevidsthed gennem deres reaktioner på overgrebenes ubønhørlige sandhed. Ligesom for Barker gælder det for Salò, at: "The artist's response to the primacy of fact must be to revive the concept of knowledge, which is a private acquisition of an audience thinking individually and collectively, an audience isolated in darkness and stretched to the limits of tolerance" (Ibid., s. 50).

Katastrofe har betydningskapacitet som overgribende beskrivelse af *Salòs* læringspotentiale. Det at interaktionspotentialer var begrænset i den forstand, at det ikke lod sig gøre at omstyrte magthierarkiet, uanset hvad man så end foretog sig, leder klart nok til en frustration (Schultz 2010), men effekten er katastrofisk, nærmest i den græsk stoiske forstand: selv den håbløse situation rummer en erkendelse, der potentielt kan bygges videre på, hvis ikke under opførelsen så i livet udenfor. Katastrofen må ses i øjnene. Den katastrofiske interaktion kan være enten en negativ eller positiv vending for den enkelte gæst, og som Massumi har vist, kan bedømmelsen synes inkongruent med affekten, som blev udløst. Det gælder både i tilfælde af en krænkelse, verbal eller fysisk, eller en overraskelse, erkendelsen af at reagere på en uventet måde, f.eks. at flere i undersøgelsen påpeger, at de hurtigt har vænnet sig til situationen i villaen, og at det har skræmt dem. Konsekvenserne er altid reelle, og deres håndtering afhænger naturligvis af gæstens psykiske konstitution og de rammer, som det dramaturgiske koncept stiller til rådighed for refleksion og bearbejdning. Heri ligger både håbet og faren. Ved i den forstand at forstå *Salòs* læring som katastrofisk kommer vi nærmere de oplevelser, der beskrives i spørgeskemaet og i medierne.

Katastrofisk læring

Hvor katastrofale og affektivt indgribende oplevelserne *Salò* har været for mange gæster, eksemplificerer en beretning, som Frk. Ace postede på sin blog d. 19.8. 2010 – en fortælling hun længe, helt præcist siden 11. marts 2010, havde grublet over. Den handler hovedsagelig om hendes relation til karakteren *Franchino*, et af børnene, som er båret af dyb empati og omsorg, ja nærmest kan siges at være sjælesørgerisk i kristen forstand. Hun fortæller også om, hvordan hun er vidne til en af de utallige koncerter, som *The Masters* tvinger *The Children* til at opføre for gæsterne, alt imens de bliver voldtaget:

Og så er jeg nødt til at forlade koncerten midt i det hele. Det føles som om jeg er begyndt at bløde, og det er ellers lidt for tidligt i min cyklus. Jeg kanter mig forbi menneskemængden, som hovedsageligt består af gæster, og ud på det lille toilet i hall'en. Jeg har skullet tisse længe, men jeg når kun lige akkurat at føle lettelse, inden det går op for mig, at jeg ikke er begyndt at bløde. Jeg må være blevet så våd af det kontroversielle sceneri, at jeg har forvekslet de to følelser. Pinligt berørt over min egen lyst går jeg tilbage til spisesalen, hvor magistraten får øje på mig og smiler et sultent smil. Han ser ud som om, han har lyst til at fortære mig, og min lyst blandes med angst. Jeg ved, at jeg rødmer. (Frk. Ace 2010)

Affekten udløser fysiologiske effekter, der finder vej til gæstens egen fortælling, og – i sammenhold med andre fra spørgeskemaundersøgelsen – viser, at den virker som en sten i skoen på fortællerens selvforståelse, en der ikke er til at slippe af med, og som må bearbejdes. Igen og igen.

Anskuet som katastrofisk læring kunne det for Frk. Ace være en skelsættende erfaring, at hun tænkte på mikset af sex og smerte. Måske har det vakt en nysgerrighed i hende overfor at udforske SM. Måske har det ført hende ud i en eksperimenterende selv-forræelse, hvor hun fortryder. Måske er erfaringen blot en "skamplet", der bekræfter hende i hendes nuværende seksuelle identitet.

Vi kan kun spekulere i, hvad hendes oplevelse har ført til. Men det er bemærkelsesværdigt, at læringspotentialet, dvs. ændring af reaktionsmåder og adfærd, i dette tilfælde umiddelbart ikke lægger op til at have med forestillingens politiske intention at gøre.

Den mest skelsættende vending, ikke bare for den involverede gæst, men også for receptionen af *Salò* i offentligheden, var Rie Føges fortælling.⁶ Hun gik til TV2 Lorry og *Information*, hvor hun åbent fortalte om sin oplevelse. Hun fortalte, at hun havde været i villaen to gange, og at hun den første gang var blevet venner med *The Maids*. Hun syntes, at mange af beboerne i huset godt kunne trænge til et ordentlig måltid mad, og de aftalte, at hun skulle komme tilbage og kokkerere den næste dag. Det gjorde hun. Mens hun var borte fra gryderne en stund, fordærvede en af *The Maids* maden ved at komme salt og kanel i den og benyttede hendes fravær til at servere retten for en af *The Masters*. Tanken var, at Ries kogekunst ikke skulle overgå *The Maids'*, som ellers ville falde i unåde hos *The Masters*. Sådan skulle det ikke gå. Rie blev hentet ind i spisesalen, hvor *Masteren* ydmygede hende ved at lade hende bevidne afstraffelsen af *The Maids*, som han uden tøven og ubønhørlig overfor Ries indvendinger stillede til ansvar for den fordærvede mad. Det fik flere af *The Maids* til at spytte på Rie. Hun beskriver, hvordan denne oplevelse havde fået hende til at skamme sig over for de andre gæster, og at hun sidenhen var blevet plaget af angstanfald de følgende dage. Her kunne katastrofen vise sig at være afgrundsdyb for Rie, hvis episoden gav hende et traume, og hun blev fanget i en psykisk labilitet. I bedste fald har oplevelsen – med en allusion til Nietzsche – gjort hende stærkere, for hun er måske *Salò*'s sande heltinde. Ries handling rummer den læring, at også debatten er en del af den teatrale begivenhed: kan overmagten ikke knægtes inde i villaen, skal den det udenfor.

Afrunding

Salò formåede ikke at igangsætte den offentlige debat omkring samfundsproblematikker, som SIGNA lagde op til. Opførelsens læringspotentiale var betinget af dens magtlogik. Dette potentiale udviklede sig i tæt forbindelse mellem affekt og personlig erfaring. Hvilke politiske handlinger gæsterne efterfølgende har foretaget sig på egen hånd, ved vi ikke, bortset fra at det ikke omfattede at skrive læserbreve og kommentarer om sammenhængen mellem *Salò* og aktuelle samfundsproblemer. Spørgeskemaundersøgelsen påviser refleksioner, der i nogle tilfælde går i retning af en formulering af problemerne, men læringspotentialet synes snarere at ligge i erkendelser af egne reaktionsmåder og adfærd i udsættelsen for det undertrykkende magtsystem og iagttagelserne af andres reaktioner.

Opførelsen får et etisk problem, fordi konceptet ikke levner plads til at kære sig om sit publikums ve og vel. Krænkelser, bortvisninger og overgreb, som det på Rie Føge, drejer definitivt debatten væk fra *Salò*'s politiske perspektiver. SIGNA skaber med *Salò* en non-etik ved ikke at udvise sensibilitet over for publikums reaktioner i spillet og efterfølgende (jf. Thyssen). Omsorg for publikum kunne være udvist såvel inde i som uden for installationen uden at gå synderlig på kompromis med affektæstetikken. SIGNA har med tidligere opførelser, f.eks. *57 Beds* (Kanonhallen 2004) eller *Black Sea Oracle Games* (Hotel Passage, Odessa 2008) vist, at de enten formåede at skabe markering af et refleksionsrum i den fysiske installation, eller tillod en frivillighed i konceptet, der respekterede personlige grænser. I *Salò* er præmissen, at gæsterne påtager sig et moralsk ansvar forbundet med accepten af totaliscenesættelse. Det dramaturgiske koncept opløser positionerne tilskuer og skuespiller i det fysiske rum og forviser dem til en mental refleksionskapacitet i skiftet mellem dobbeltperformativitetens helt dynamiske og fluktuerende positioner: hvem er jeg nu,

6) Dette er min genfortælling af Ries historie. Min kilde er Geist 2010.

hvem er jeg her? Teatraliteten bliver en effekt af den interagerendes evne til selv at skelne mellem virkelighedsniveauerne: hvor går grænsen mellem rollespil og realitet? Vi ser hvordan imaginær realitet, som skaber distance og forskel for refleksionen, opløses i mødet med de medvirkende, når fysikaliteten og affekterne sætter sig så stærkt igennem, at simulation ligefrem opleves som en reel realitet, jf. Frk. Ace og Rie Føge.

Når de forlader villaen, er publikum overladt til sig selv i håndteringen af de katastrofiske oplevelser. Det harmonerer dårligt med det, der burde have været SIGNAs interesse, nemlig at sætte den politiske agenda. Dette kan ikke gøres ved bare at slippe udyrene løs og reproducere problemerne uimodsagt; i dette tilfælde er den affektive æstetik så stærk, at der må en anden, mere klar rammesætning til. Snarere end en formåen at skabe refleksion hos publikum selv, som Schultz påstod, at der manglede (Schultz 2010), var det det konceptuelt konkrete rum for refleksion, der var brug for. Uden konceptets egen etablering af et ydre refleksionsrum, et rum defineret af en refleksiv etik, der etablerer en ansvarlighed overfor publikum, fremstår *Salò* i bedste fald som uigennemtænkt, i værste fald som en ansvarsforflygtigende provokation. Et sådant ydre refleksionsrum for at håndtere katastroferne, også de uønskede, psykiske kriser, kunne i praksis have været teatrets café, et par gader fra villaen, og en website med *chat room* stillet til rådighed for tanker, samtaler, debat, kritik, perspektiveringer i spilleperioden. SIGNA og Republique kunne i de rum aktivt have italesat forestillingens samfundskritiske dimension f.eks. i samarbejde med politikere, NGO'ere, forskere. Nu gik denne mulighed for at stille en væsentlig dagsorden tabt, og offentligheden stillede selv deres.

Salò er og bliver én stor non-etisk katastrofe, idet den på den ene side formåede at skabe et læringspotentiale for katastrofiske erfaringer, mens SIGNA på den anden side fralagde sig ansvaret for at følge op på disse katastrofer.

Oversat af Laura Luise Schultz

Litteratur

Frk. Ace (2010). "Om det Helvede det er, når afgrunden stirrer tilbage på én", <http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=150230074&blogId=538379065> (besøgt 17. maj 2012).

Bagger, Louise (2009). *Den spillende dramaturg. En undersøgelse af skuespilleren som dramaturgisk element i interaktivt teater med SIGNA som eksempel*. København: Københavns Universitet.

Barker, Howard (1989). *Arguments for a Theatre*. London: John Calder.

Fischer-Lichte, Erika (2008). *The Transformative Power of Performance*. London & New York: Routledge.

Gaihede, Gry Bartroff (2010). "Fra Sodoma til Akademia". In: *Universitetsavisen*, nr. 4, 29. april 2010: <http://universitetsavisen.dk/kultur/fra-sodoma-til-akademia> (besøgt 17. maj 2012).

Geist, Anton (2010). "Salò er ikke en butik hvor kunden altid har ret". In: *Information* 26. marts 2010.

Geist Anton (2010). "Teatret, hvor publikum er nogen, man spytter på". In: *Information* 11. marts 2010.

Gregg, Melissa og Seigworth, Gregory J. (2006). "An Inventory of Shimmers". In: Gregg, Melissa og Seigworth, Gregory J. (red.). *The Affect Theory Reader*. Duke University Press.

Jarl, Stig og Skjoldager-Nielsen, Kim (2010). *Spørgeskemaundersøgelse af SIGNAs Salò*. Upubliceret dokumentationsmateriale.

Luhmann, Niklas (1995). *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press.

Kim Skjoldager-Nielsen

- Massumi, Brian (1995). "The Autonomy of Affect". In: *Cultural Critique*. No. 31, autumn 1995, s. 83-109.
- Qvortrup, Lars (2001). *Det lærende samfund*. København: Gyldendal.
- Schultz, Laura Luise (2010). "Overskridelsesæstetik og publikumsinvolvering i SIGNAs Salò": <http://www.peripeti.dk/2010/08/10/overskridelsesæstetik-og-publikumsinvolvering-i-signas-salo/#more-937> (besøgt 17. maj 2012).
- Skjoldager-Nielsen, Kim (2006). "At performe eller ikke at performe. Om interaktivitet i Signa Sørensens *57 Beds* og *The Black Rose Trick*". In: *Peripeti* 6, 2006, s. 71-82.
- Skjoldager-Nielsen, Kim (2008). *Tilskueren som aktør. Interaktivitet som dramaturgisk strategi eksemplificeret ved SIGNA-produktioner*. Speciale. København: Københavns Universitet.
- Thyssen, Ole (1997). *Værdiledelse. Om organisationer og etik*. København: Gyldendal.
- Wiles, David (2000). *Greek Theatre Performance: An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.

Kim Skjoldager-Nielsen

Doktorand ved Institutionen för musik och teatervetenskap, Stockholms universitet. Medredaktør af *Nordic Theatre Studies*. Co-convener og medstifter af arbejdsgruppen *Performance and Religion* under International Federation for Theatre Research. Har publiceret artikler i danske og internationale tidsskrifter og antologier, senest om identitetsdannelse i SIGNAs Salò: "Who Am I Here, Who Am I Now?" In: Petlevski, Sibila og Pavlic, Goran (red.) (2011). *Spaces of Identity in the Performing Sphere*. Zagreb: Fraktura.

Artikel

Undoing Gender/Dancing Affect

Undoing Gender/Dancing Affect

Af Stefan Hölscher

”Ingen har nemlig hidtil givet en bestemmelse af, hvad legemet formår, dvs. erfaringen har hidtil ikke belært nogen om, hvad legemet alene efter naturens love, for så vidt som den betragtes blot som legemlig, formår at udrette, og hvad det ikke formår, med mindre det bestemmes af ånden,”¹ skriver Baruch de Spinoza i sin posthumt udgivne *Etik* fra 1677. På baggrund af den overvægt af poststrukturalistiske og strukturalistiske antagelser, der ofte er fremherskende inden for kulturvidenskaberne i dag, når det gælder kroppes forhold som Sub-jekter til hinanden og til den betegnende matrix, som de angiveligt skulle være indlejret i; og som alternativ til påstanden om, at de af ”signifianter”² konstant tildeles en bestemt positionalitet inden for et sprogligt konstitueret netværk, har Brian Massumi i de senere år peget på en vej ud af den ikke helt så enkle ligning krop = sprog – en udvej, der ligger i forlængelse af Spinozas filosofi samt Gilles Deleuze og Félix Guattaris viderebearbejdning af denne.

Til det formål benytter han sig af begrebet bevægelse på en måde, der overhovedet ikke er metaforisk. Han mener imidlertid ikke den *idé* om bevægelse inden for moderne dans, som fx er fremherskende i John Martins tekster, og som forstår kroppens potentiale som manifestationen af en bestemt udtrykspalet, eller den opfattelse af koreografi som en slags rum-skrift, der siden Thoinot Arbeau har forstået kroppens potentiale som noget, der bringer os fra A til B ved fx at forbinde to punkter i rummet eller to stillinger med hinanden. Massumi forstår derimod bevægelse som noget, der også finder sted, når vi tilsyneladende *ikke* bevæger os i den forstand, og som stiller spørgsmål ved såvel et bestemt punkt A's position som et bestemt punkt B's position. *Bevægelse udtrykker for ham intet forudbestemt*. Den lader sig heller ikke definere gennem nogen bestemt *teknik* eller nogen bestemt *stil*, fordi faste teknikker og stilarter i dansen altid allerede fastlægger, *hvor* bevægelens grænser løber, *hvordan* den er beskaffen, og *hvad* en krop formår eller ikke formår, når den bevæger sig *i overensstemmelse med* en bestemt koreografi. Massumi forstår bevægelse som noget, der undviger den slags definitioner, som aldrig fuldstændig kan indfanges af dem, og som i sidste ende frembringer former, der hverken teknisk eller stilistisk lader sig forudberegne. Dermed står Massumis opfattelse af bevægelse i diametral modsætning til enhver idé om kroppens determinering og positionalitet og henviser til netop det problem, som allerede Spinoza var optaget af, da han reflekterede over kroppens *affektive potentiale*.

Ideen om positionalitet begynder med at fjerne bevægelsen fra billedet. Dette greb fanger kroppen i en kulturel frysning [freeze-frame]. Forklaringens udgangspunkt lægges fast, et statisk nulpunkt. Når enhver form for positionering sættes først som den determinerende faktor, bliver bevægelsen en problematisk sekundær faktor. Når alt så er blevet fastlagt og anbragt, står vi tilbage med det påtrængende problem med at tilføje bevægelse til billedet igen. Men at tilføje bevægelse til stasis er omtrent lige så nemt som at gange et tal med nul og få et positivt resultat. Selvfølgelig kan det lykkes en krop, der indtager en position i rasteret, at flytte sig til en anden position. Faktisk er visse normative progressioner, som fx den fra barn til voksen, kodet ind. Men det ændrer ikke ved det faktum, at det, der definerer kroppen, ikke er bevægelsen selv, men udelukkende dens start- og slutpunkter. Bevægelsen er fuldstændig underordnet de positioner, den forbinder. Disse positioner

1) Baruch de Spinoza: *Etik*, København: Det lille Forlag, 2010, s. 80.

2) Jf. Lacans psykoanalytiske adaptering af Saussures lingvistiske begreb (o.a.).

er fastlagt på forhånd. Når man tilføjer bevægelse på denne måde, tilføjer man intet som helst. Man får bare to successive tilstande: flere gange nul.³

Bliver kroppe derimod ikke primært begrebet ud fra deres positionalitet, men derimod *inden for* bevægelsen, så bringes også koreografiens rum som helhed, med alle dets lovmæssigheder, grænser og forudfattede elementer, til at vakle og åbner sig imod sin egen transformerbarhed. I det følgende vil jeg derfor spørge, hvorvidt det – i forbindelse med forskellige kunstneriske praksiser i den såkaldte samtidsdans, såvel som i refleksionen over dem – åbner andre perspektiver at medtænke *affekten* og kroppens affektive potentiale frem for udelukkende at koncentrere sig om dens inddæmning og positionering inden for et symbolsk raster og dens bestemmelse gennem en ofte antaget *performativitet*, det være sig af køn, klasse eller kultur. Heller ikke Susan Leigh Foster kan slippe sådanne skematiske modeller i sin seneste bog, *Choreographing Empathy*, når hun proklamerer:

Idet jeg antager en dialektisk spænding mellem koreografi og performance, har jeg fremhævet de måder, hvorpå koreografien udgør en strukturering af dybe og varige kulturelle værdier, der modsvarer [replicates] lignende værdiset udarbejdet inden for andre kulturelle praksiser, mens performancen fremhæver den idiosynkratiske fortolkning af disse værdier.⁴

Selvom jeg ganske vist ønsker at afgrænse min tilgangsvinkel til koreografi og dans fra en sådan position, vil jeg på ingen måde sige, at identitetspolitiske spørgsmål og spændinger mellem magt- og modstandspositioner er principielt overflødige. Tværtimod bliver de i løbet af den såkaldte globaliseringsproces stadig mere relevante, uden at de, efter min mening, derved lader sig løse eller blot forandre. Mange gange bliver de desværre snarere forstærket ved at blive diskuteret som performance af sådanne kulturelle grundværdier, fordi enhver subversion løber en risiko for samtidig at bekræfte identiteten af det, som den vil nedbryde eller sågar karikere: køns- klasse- og kulturklicheer. Derfor vil jeg påvise begrænsningerne ved at fokusere på den kropslige udførelse af forudgivne størrelser (køn, klasse eller kultur er kun tre mulige kategorier i denne sammenhæng), og det gælder både den måde, man bedriver akademisk dansevidenskab på, og de kunstneriske praksiser selv, idet jeg sætter opfattelsen af kroppen som performance af allerede konstituerede strukturer over for en *affektiv krop* og dens *potentiale*, og sætter bevægelse (i Massumis forstand) for positionalitet: ”Kroppen er snarere i ’tendensen til’ noget end det sted, hvor den befinder sig.”⁵

Performativitet, derimod, kan ifølge Judith Butler ”ikke forstås uden for en iterativ proces,” ikke ”uden for en reguleret og kontrolleret gentagelse af normer” og bliver derfor ikke ”udført performativt af et subjekt” men er tværtimod først og fremmest det, ”som muliggør et subjekt og som konstituerer den tidlige betingelse for subjektet.”⁶ I Judith Butlers kønsteori er den instans, der i første omgang muliggør subjektet såvel som dets krop, en ”heterosexuel matrix” inden for hvis rammer, som det hedder i *Gender Trouble*, maskeringen er ”kroppens betydning som den formes i den afviste andens billede,”⁷ hvor der altså egentlig ikke findes nogen krop uden maske og uden dens på én gang in- og ekskluderede materialitet. Når jeg over for en sådan privilegering af

3) Brian Massumi, *Parables for the Virtual – Movement, Affect, Sensation*, Durham & London: Duke University Press, 2002, s. 3.

4) Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy*, London/New York: Routledge, 2011, s. 5.

5) Brian Massumi, *Ontomacht – Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin: Merve, 2010, s. 196.

6) Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York & London: Routledge, 1993, s. 95.

7) Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London: Routledge, 1990, s. 67.

Undoing Gender/Dancing Affect

mulighedsbetingelsen for kropslig praksis vil styrke affekten, så hævder jeg ikke dermed, at affekten besidder en ”umiddelbar sandhed,”⁸ sådan som Marie-Luise Angerer i sin bog, *Vom Begehren nach dem Affekt*, påstår om mange af de debatter, der er præget af Spinoza og Deleuze/Guattari – selv om affekten givetvis intet har at gøre med performative frembringelser, iterabilitet eller tvangsmæssig citering af en oprindelig (køns)forskel. Den affektive krop tænker altid der, hvor den også befinder sig, og rammer derfor ikke ved siden af det reale i affekten. Den udtrykker det, frem for at betegne det. Massumi gør det klart: ”Hvis affekten er umiddelbar, så er den umiddelbar i den forstand, at den umiddelbart er under *forandring* – i kroppen når denne forlader det nutidige moment og den situation, den befinder sig i, ved overgangen til næste moment.”⁹

Fordi affekter har mindre med faste størrelser at gøre end med kontinuerlige variationer af kroppe i bevægelse, og fordi de også altid omfatter en *kroppens formåen*, til at forstørre sin handlekraft og blive aktiv, fører de til nøjagtigt det modsatte af, hvad Angerer kalder ”kroppens spontane reaktion på sin omverden,”¹⁰ skønt de ikke lader sig repræsentere i post/strukturalistisk forstand og ikke medbringer nogen spaltning mellem det uopnåelige ”reale” på den ene side og en uophørlig glidning af signifikanterne på det symbolske niveau på den anden side. *Spinozistisk betraget er enhver angivelig ”re”præsentation ikke andet end en udvidelse af affekten*. Repræsentationen er ikke simpelthen et modstykke til affekten. Repræsentationen transformerer affekten og den krop, der fornemmer repræsentationen, snarere end den vil spalte sig selv ud fra dem. Således skelner Guattari i de manuskripter, der ligger til grund for den sammen med Deleuze forfattede *Anti-Ødipus*, mellem to slags brud, separations-brud [Abspaltungsbruch] og sutur-brud [Nahtbruch], og skriver, at suturbruddet, som han forsøger at udarbejde,

*ikke imiterer, metaforiserer, indexerer. Dets dans, dets maske, er et fuldt tegn, et totalt tegn, der på samme tid er repræsentation og produktion, i.e. transduktion. Det betragter ikke magtesløst repræsentationen. Det er selv, tilsammen, scenen, skuespillet, tilskueren, hunden, etc. Det bliver transformeret gennem udtrykket.*¹¹

Allerede Spinoza betoner, at sproget samlet set ikke står i modsætning til affekten, men selv er affektivt. Enhver form for erkendelse kan, ”for så vidt som den er sand, ikke hemme¹² nogen følelse, men kun for så vidt som den betragtes som en følelse.”¹³ I forlængelse af Giorgio Agambens berømte adskillelse af transcendent og immanente kropsteorier¹⁴ er det følgelig fuldt ud på sin plads at konfrontere et *transcendent* kropsbegreb, som det, der er fremherskende i Butlers kønsmodel – der i første linje er præget af på den ene side Lacans psykoanalyse og på den anden side Derridas dekonstruktion – og denne models privilegering af signifikantkæderne over materiens og kroppens eget potentiale, med den *immanente* realitet der udgør produktionen af en kropslig praksis, hvor *køn* overhovedet ikke udgør noget problem, men hvor den materielle krop i første række bliver vigtig som et forhold ”af bevægelse og ro, hastighed og langsomhed”¹⁵ (Deleuze), ligesom nuancerigdommen

8) Marie-Luise Angerer, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Berlin/Zürich: diaphanes, 2007, s. 9.

9) Brian Massumi, *Ontomacht – Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin: Merve, 2010, s. 31.

10) Marie-Luise Angerer, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Berlin/Zürich: diaphanes, 2007, s. 123.

11) Félix Guattari, *The Anti-Oedipus Papers*, Los Angeles: Semiotext(e), 2006, s. 258.

12) Ordet ’hæmme’ er i den danske udgave af Spinozas Etik stavet med e: ’hemme’. Jf. note 13

13) Baruch de Spinoza: *Etik*, København: Det lille Forlag, 2010, s. 141.

14) Smlgn. Giorgio Agamben, *Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz*, Berlin: Merve, 1998, s. 126 ff.

15) Gilles Deleuze, ”Spinoza und die drei ’Ethiken’” in: *Unterhandlungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp,

og de kvalitative transformationer af umiddelbart ubestemte, a-signifikante kroppe (Deleuze/Guattari) i deres *intensive bevægelse* rykker frem i forgrunden.

Intensiv bevægelse er ikke ekstensiv og rumgribende. Den flyder ikke ud i stillestående positioner og har slet intet at gøre med fastlagte ideer om, hvad en krop formår. Den er hverken kvindelig eller mandlig. Intensiv bevægelse udspiller sig altid på grænsen, *kroppenes yderside* (Susanne Foellmer) og grænse såvel som rummets, hvori de befinder sig, og hvis koordinater ikke længere er sat i stå. Intensiv bevægelse har rigtig meget at gøre med det begreb om kroppen uden organer, som Deleuze og Guattari overtager fra Artaud og færdigudvikler i *Tusind plateauer*, når de udbryder: ”Organerne fordeles i LuO [Legeme uden Organer]; men de fordeles netop uafhængigt af organismens form, formerne bliver kontingente, organerne er nu blot producerede intensiteter, strømme, tærskler og gradienter...”¹⁶ Præcis her, på denne grænse og på denne tærskel mellem den ubestemte krop og dens koreografiske form, mellem dans og ikke-dans, som man også kunne formulere problemet, kommer affektens potentiale i spil. Gregory J. Seigworth og Melissa Gregg skriver i deres fælles forord til antologien *The Affect Theory Reader*, som de har redigeret:

*Affekten opstår i mellemtilstanden og tager ophold her som akkumulativ ved-siden-af-hed. Affekten kan altså forstås som en gradient for kropslig formåen – en smidig forøgelse af forbindelserne mellem kræfter der hele tiden tilpasser sig – som ikke alene stiger og falder i takt med de skiftende rytmer og modaliteter i mødet, men også gennem sansningens og sensibilitetens filtre og kanaler, en forøgelse som falder sammen med, og hører sammen med, hvordan materier af enhver tænkelig slags opfører sig.*¹⁷

Det mellemfelt, som affekten åbner for, handler altså mere om mangfoldige medieringer end om simpel umiddelbarhed. Selv om kroppenes affektive mellemfelt kan mærkes som en kvalitativ forandring af en bestemt kropslig tilstand og fornemmelsen af denne, er selve forandringen ikke umiddelbar, men er det ubestemte middel og det nuancerige midtpunkt for enhver formidling, en ”potentialets virtuelle ko-præsens,” der aldrig er aktuel som simpel mulighed, men, som Massumi betoner det med Deleuze, trans-formerer os, idet vi altid påvirker andre, ligesom vi selv bliver påvirket. Umiddelbar er kun den affektivt virksomme midte, der forbinder vore kroppe med hinanden uden at forene dem under en teknisk eller stilistisk reguleret form, når de danser.

*Når man påvirker noget, så åbner man sig på samme tid for selv at blive påvirket. Og det på en lidt anden måde end i det foregående øjeblik. Hvor lille forskellen end måtte være, har man forandret sig. Man har gennemgået en forvandling og er trådt over en tærskel. Affekten er denne overskridelse af en tærskel, betragtet ud fra forandringen i [kroppens] formåen.*¹⁸

Det, der transformerer kroppen mellem dens kun tilsyneladende klart adskilte tilstande, er dens bestandigt skiftende affektive opfyldthed, dens evne til at kunne påvirkes, der i Spinozas forstand også altid lader os gennemgå forskellige grader af handlekraft, og som fører til, at vi enten bliver aktive og handler, eller passivt tager imod de følelsesmæssige påvirkninger, som opfylder os. Deleuze skriver:

2000, s. 191.

- 16) Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Tusind Plateauer – Kapitalisme og Skizofreni*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler 2005. Oversat af Niels Lyngsøe. s. 209.
- 17) Gregory J. Seigworth/Melissa Gregg, “An Inventory of Shimmers”, in Seigworth/Gregg (red.): *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press, 2010, s. 2.
- 18) Brian Massumi, *Ontomacht – Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin: Merve, 2010, s. 27.

Undoing Gender/Dancing Affect

*Enhver lidenskab adskiller os fra vores handlekraft; såfremt vores evne til at blive påvirket af lidenskaber er opfyldt, bliver vi adskilt fra det, vi kan. [...] Dvs.: vores handlekraft er endnu ikke forstørret nok til, at vi bliver aktive. Vi er endnu uformående, endnu adskilt fra vores evne til at handle. Men vores uformåenhed er udelukkende en begrænsning i vores eget væsen og evne til at handle.*¹⁹

Hvis vi i almindelighed opfatter dans som kropslig aktivitet og koreografi, som formmæssig sammenhæng og metode, så mener jeg, at vi inden for en refleksion over deres indbyrdes forhold til hinanden, som er præget af Butlers kønsdiskurs, må drage den konklusion, at der ganske vist eksisterer materielle kroppe, men bare ingen materialitet, der ikke er formidlet gennem signifikanternes spil, og ingen handlekraft i den dansende krop, som kan bevæge sig uden for allerede etablerede koreografiske normer, fordi det allerede etablerede sprogs matrix er selve den betingelse, ”hvorunder materialitet optræder.”²⁰ Dette gælder såvel i metaforisk som i bogstavelig forstand: Vore dansende kroppe ville da både være dømt til igen og igen at påkalde sig bestemte klicheer (rollebilleder, der bl.a. har med køn, klasse og kulturelle mønstre at gøre), som så på spøgelsesagtig vis ville befolke scenen, og samtidig være trænet til nødvendigvis at henholde sig til bestemte teknikker og stilarter, for ved hjælp af bogstavelige kropsholdninger, trinfølger og rumveje at producere det, som da ville træde frem for os som en samling metaforer. Hvilket ifølge Spinoza svarer til passive lidenskaber og inadækvate ideer om, hvad vi formår, når vi handler og selv koreograferer for at frembringe nye former, frem for at underkaste os de allerede eksisterende former. Spinoza formulerer det således: ”Ved følelse forstår jeg de legemstilstande, ved hvilke selve legemets handlekraft forøges eller formindskes, fremmes eller hemmes;²¹ og samtidig ideerne om disse tilstande. *Hvis vi altså vil kunne være adækvat årsag til en eller anden af disse tilstande, så forstår jeg ved følelsen en aktiv tilstand, ellers en passiv tilstand.*”²²

Følgelig kan vi ikke danne os nogen præfabrikeret idé om kroppen, som ville være adækvat. *Kroppen kan altid meget mere, end vi på forhånd kan tænke os.* Det er grænserne for tænkningen og dens kategorier, og dermed netop hvad der tilsyneladende er muligt og ikke muligt inden for koreografen, som må korrigeres, når vi overgår til en større handlekraft og bliver aktive, når vore kroppe er deres egen årsag og begynder at handle. Hvad vil det sige at forstå aktiviteten dans mere som handling og mindre som lidelse? Og i hvilken udstrækning har *dancing affects* også altid haft noget at gøre med en *undoing* af faste grænser (ikke blot for køn, klasser og kulturer), ved at føre os ind på områder, der endnu ikke er tegnet ind på et koreografisk landkort, men som vi heller ikke har ønsket at erobre, fordi vore intensive bevægelser slet ikke indgik i en forudbestemt idé om rummet, men åbnede sig mod en ubestemt zone mellem rum og kroppe, hverken A eller B?

Dramaturg og performanceteoretiker Bojana Cvejic spørger angående forholdet mellem affekt, koncept og kropslig praksis i den såkaldte samtidsdans: ”Hvordan sammenbinder performancen affekter og koncepter, og i hvor høj grad trækker performative koncepter, forstået som adækvate ideer i Spinozas forstand, på lidenskaber som passive affekter?”²³ I forlængelse heraf vil jeg afslutningsvis foreslå, at den udbredte orientering mod affekten, man har set i mange koreografiske

19) Gilles Deleuze, *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*, München: Fink, 1993, s. 211.

20) Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York & London: Routledge, 1993, s. 31.

21) Jf. note 12.

22) Baruch de Spinoza: *Etik*, København: Det lille Forlag, 2010, s. 78.

23) Bojana Cvejic, *How do we form adequate ideas?* Upubliceret manuskript.

praksisformer inden for de senere år, kan udlægges som et ønske om en anden forståelse af forholdet mellem vore kropes aktiviteter og den formmæssige sammenhæng, de befinder sig i. Den affektive krops potentiale i forestillinger som fx Mette Ingvarsen og Jefta van Dinthers *It's in the air*, Ivana Müllers *While we were holding it together* eller Xavier le Roys *Title in Process* antyder et område, hvor bevægelsen opstår som det første, uden allerede at være aktualiseret i fastlagte former. At tænke den intensive bevægelse i det øjeblik, den opstår, som potentiale *for noget* snarere end som allerede fastlagt bevægelse betyder, at man ikke stiller sig tilfreds med de (kinæstetiske) muligheder, som er givet inden for allerede etablerede strukturer, og at det ikke længere er nok på legende vis at forevige eller parodiere disse strukturer. Med André Lepecki kunne man tilføje, at glæden ved affekten og ved kroppenes mikroperceptuelle *overgange* i de senere års dans ligefrem implicerer bittesmå revolutionære momenter.²⁴ For så vidt demonstrerer den type danseforestillinger det, som Yvonne Hardt har formuleret i *Politische Körper* i forbindelse med "venstreorienterede" dansebevægelser i Weimarrepublikken: Også i dag "rykker det processuelle, det dynamiske og det potentielle i bevægelsen i centrum, for efter skiftet til det 20. århundrede satte netop den forandring i perceptionen af dansen ind, som stillede bevægelsens transformationer i forgrunden og ikke længere trinene eller positionerne."²⁵ I så fald er mange kropslige praksisformer, som stadig mere eller mindre fejlagtigt kaldes konceptdans, nøjagtig lige så moderne som de er noget helt andet.

Oversat af Laura Luise Schultz

24) Smlgn. André Lepecki, "Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt" - Die vibrierende Mikroskopie der Ruhe" in: Gabriele Brandstetter/Hortensia Völkers (red.), *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.

25) Yvonne Hardt, *Politische Körper*, Münster: LIT Verlag, 2003, s. 19.

Artikel

Tankens gennembrud

Tankens gennembrud

Affekt og percept i Jan Fabres "Angel of Death"

Af Tue Løkkegaard

Den døende engel

Denne artikel vil fremsætte spørgsmålene: Kan teatret udfoldes som tænkning? Kan teatret producere et kunstnerisk udtryk, der eksisterer uafhængigt af det oplevende subjekt, når teatret samtidig er en flygtig handling?

Den belgiske instruktør og kunstner Jan Fabre skrev i 1996 stykket *Angel of Death* og opførte det i 2003 på opfordring af den amerikanske koreograf og danser William Forsythe. *Angel of Death* er en samtidig dialog/monolog mellem karaktererne Angel of Death, spillet af Forsythe og The Devilish Interviewer, spillet af den kroatisk danser Ivana Jozic. Der er en sidste karakter, en navngiven person, der spiller saxofon, og som spilles af den belgiske saxofonist Eric Sleichim.

Stykket har ikke en handlingsbaseret struktur, men kredser snarere om forskellige interagerende emner i en blanding af mytiske og poetiske replikker, lyd, video og dans.

Angel of Death problematiserer forestillingen om subjektivitet og identitet som et sammenhængende hele. I figuren Devilish Interviewer kædes det onde, medieverdenen og det kommercielle sammen. Devilish Interviewer præsenterer en diskursiv, identitetskonstituerende proces, som indfanger og skaber subjektet. Som hun siger: "De kalder mig en forfører også; en forestiller (...); Konge af ord og billede" (Fabre 1996, s. 36), "(...) vi er blevet, hvad vi er; ved andres hånd (...) Hvem skaber hvem; Hvem er inkarnation af hvem" (ibid., s. 38).

Angel of Death står på tærsklen mellem liv og død i forsøget på at undslippe 'det onde' og gøre sig fri af repræsentation, diskurser og medier, som Devilish Interviewer forsøger at forføre ham med. Devilish Interviewer bliver synonym med et passiverende liv, og over for dette fremstår døden som en unddragen sig livets kontrollerende og iscenesættende rammer. Døden bliver en affirmation af det aktive og frie liv.

Dialogen mellem de to karakterer forløber ikke i form af en dialogisk narrativ struktur. De to parter svarer ikke hinanden, hvorved dialogen nærmere kan karakteriseres som to monologer. Dialogen antydes, men den er aldrig konkret. Omvendt er dialogen tilstedeværende, når det bliver klart, at replikkerne indirekte svarer hinanden gennem billede (kropsbevægelse, dans) og sprog (replikker, åndedræt, lyd), der indgår i en forhandling, hvorved dialogen manifesterer sig sanseligt i perceptionen.

Denne tese understøttes af rummets opbygning. I midten er der en lille scene, hvorpå Devilish Interviewer står. Rundt om denne er publikum placeret på gulvet. Bag dem går den navngivne rundt og laver lyde på sin saxofon. Omkredsede det hele er fire videoskærme, der viser Angel of Death i en gammel kirke. Han er altså ikke direkte til stede i rummet. Via videoskærmene i rummet placerer denne karakter sig på et niveau, som er i rummet uden at være i rummet – mellem det fysisk tilstedeværende og fraværende. Liv/død-tematiseringen konkretiseres også ved, at Angel of Death befinder sig i en kirke, ligesom han krydsklippes af billeder af mutanter og skeletter.

Et billede af tænkningen

Angel of Death står i kontrast til det traditionelle dramatiske teater på flere måder. I den aristoteliske poetik og i det traditionelle teater skal de dramatiske handlinger forløbe i et ordnet og kausallogisk hele (Aristoteles 2005, s. 67). De dramatiske handlinger skal efterligne den virkelige verden, og dramaet placeres som et uafhængigt kosmos og ideal. Teatret eller de teatrale handlinger insisterer således på en genkendelighed mellem teatret og den virkelige verden, der samtidig skaber en teatral afstand. Det paradoksale i på samme tid at skabe et repræsentativt engagement i verden og et selvberørende autonomt kosmos bliver forudsætningen for denne ideelle dramatiske struktur. Teatrets refleksioner over verden via repræsentationer over samme, skaber en afstand, en selvgestaltet verden. Denne verden fungerer som en *sorteret enhed*, dvs. en autonom verden, der har frasorteret de elementer, der ikke passer med den handling eller de repræsentationer, der ønskes formidlet. Det betyder videre, at det at tænke gennem teatret på traditionel vis er at tænke i repræsentative formationer og mønstre. Teatret forudsætter en særlig struktur eller mønster, der bliver et apriorisk billede af tanken, som den teatrale oplevelse og bevægelse sigtes igennem. Det repræsentative tankebillede er et prædetermineret tankebillede, hvor tanken selv og tanken om teatret er defineret på forhånd gennem en fælles mening, en *sens commun*.

Fabre angiver imidlertid en anden komposition af det teatrale rum. Opsætningens cirkulære og indlemmende komposition står i kontrast til det traditionelle teaters distancerede repræsentative portrættering af handling. Rummet er ikke længere opbygget efter et særligt ideal, og den distancerede formidling er efterladt til fordel for en katastrofisk¹ gennembrydning af rummet. Publikum er ikke længere en passivt reflekterende modtager, men i stedet forankret i det teatrale rum. Den berømte fjerde væg består i stedet af fire videoskærme, der danner forbindelser på tværs af rummet, så rummet ikke længere er opdelt, men fungerer som en sammenføjning af divergerende elementer.

Når det dramatiske ideal synes at sprænges, hvorledes da *tænke* dette nye? Hvordan kan teatret blive et produktivt billede af tænkningen, hvordan kan man tænke med teatret?

Med den franske filosof Gilles Deleuze er det problemet, der genererer tanken – en tanke uden billede, hvilket betyder en tanke, der er åben for livet og forgrener sig i *nye* tankebilleder.

Et billede af tænkningen opstår, når tanken støder på et problem eller tegn. I mødet med disse tegn fødes chancer i tanken, hvilket betyder, at tanken kan vælge at distribuere sig selv ud fra mange forskellige løsningseksempler (Deleuze 1969, s. 76, Martin 2005, s. 128). Tanken retter sig mod et hinsides tanken, som den folder sig omkring. Når tanken møder et problem eller et tegn, bliver alle muligheder så at sige realiseret på samme tid i overensstemmelse med de stier, tanken kan bevæge sig hen ad i nye billeder af tænkningen. Således tilbyder ethvert billede også sit eget problem og spørgsmål (ibid., s. 129). Problemer er handlinger, som åbner for en meningshorisont, og som tilhører skabelsesakten. Tegn henviser til alt fra dufte, farver, gestik, lyd etc. og således også til måder at leve på. Tegn eller problemer udøver en *vold mod tanken*. De er symptomer på et liv, der bruser frem (Deleuze 2006, s. 174). Som sådan må nye billeder af tænkningen undslippe repræsentationen og genkendeligheden; det nye er *terra incognita* (Deleuze 2011, s. 177), en modstand mod den aktuelle nutid, der tager afsæt i denne nutid.

I bogen *Qu'est-ce que la philosophie?* opstiller Deleuze sammen med Félix Guattari tænkningens

1) Ved katastrofisk forstås sammenstyrning af de bærende strukturer, der hidtil har opretholdt en specifik forestilling om det her teatrale rum. Katastrofisk har samtidig en positiv konnotation; det er ikke et nedbrud, der intet efterlader, men et gennembrud, hvor relationens underliggende kræfter 'befries' og dermed kan indgå i nye kreative konstruktioner.

tre områder: filosofi, kunst og videnskab. Filosofien er skabelsen af begreber og intet andet; kunsten skabelsen af affekter og perceptorer og videnskaben skabelsen af referencer. Filosofi, kunst og videnskab er således ikke reflektive, men *skabende* og til tider overlappende praksisformer.

Perceptorer og affekter

Som kunstnerisk praksis må teatret skabe affekter og perceptorer, men hvad indebærer disse størrelser konkret? Ifølge Deleuze og Guattari er affekt ikke affektion og percept ikke perception. Det vil sige affekter er ikke følelsesmæssige overgange, og perceptorer er ikke en subjektiv opfattelse af noget sanseligt (Deleuze & Guattari 1996, s. 208). Et percept er et aggregat af perceptioner og sansninger. Således kan eksempelvis en litterær beskrivelse være et percept: sansningerne af vindpust, duft, smag og lyde perciperes af en karakter og trækkes i den litterære fremstilling sammen til et sanseligt aggregat. ”Er dette ikke definitionen af perceptet selv: at gøre de usanselige kræfter der fylder verden sanselige, de kræfter der påvirker os, får os til at blive til?” (Deleuze & Guattari, s. 229). Perceptet er et komplekst netværk af perceptioner og sansninger, der tildeles en udstrakt eksistens i sig selv. Bodil Marie Thomsen kalder det et møde mellem sansning og tænkning, hvor sanseindtrykket aktualiseres i tanken som en begivenhed, en ”tankefigur på billedets felt” (Thomsen 2001, s. 224).

Affekten trækkes ud af affektionerne. Affekten er ikke overgang fra noget oplevet til noget andet, men *tilblivelse*; affekt er således ikke efterligning eller en forestillet identificering, men en ekstrem kontiguitet eller samtidig forekomst mellem to sansninger uden lighed – dvs. en opfangelse af begge sansninger i én refleks (Deleuze & Guattari 1996, s. 219). Tilblivelser betegner ikke en overgang eller imitation, men et *møde* mellem to heterogene størrelser, som gensidigt skaber flugtlinjer af virtuelle betydningsforbindelser. Tilblivelse er at befinde sig på sansningens niveau. Som sådan overskrider affekten som handling os; affekter er tilblivelser, der flyder ud over dem, som oplever dem. Affekt er tilblivelse, der ikke længere skylder den oplevende noget. De er virtuelle tilstande, der muliggør, at mennesket kan overvinde sig selv og sin afgrænsning. Som tilblivelse bliver affekten et billede befriet fra repræsentationen eller organiseringens afgrænsning, og i stedet muliggør affekten en passage, hvorigennem mennesket kan gå ud over sig selv og blive noget andet.

Percept og affekt er forbundne og udgør en sanseblok. Kunstens opgave er at befri *blokke af sansninger*, som rejser sig i territorier. Territorium henviser til en handling, der (provisorisk) samler og griber ind i rytmer, miljøer, hvorved disse sammenføjes til udtryk frem for funktioner (Deleuze & Guattari 2005, s. 402-3). En sanseblok er ikke et slutpunkt i sig selv, men kommer til syne *med* territoriet og dets udtryk. En sanseblok resulterer i og tilpasser sig med en territoriell sammenføjning, der sikrer den en varen og eksistens i den kunstneriske fremstilling. Det er ikke enhver kunstnerisk fremstilling, der hæver de oplevede perceptioner og affektioner til percept og affekt; det kræver en stil – syntaks, tone, rytme, strøg, farve – i hvert enkelt tilfælde (Deleuze & Guattari 1996, s. 215). Den kunstneriske skabelse er således afhængig af, at sammensætningen af sansninger kan stå ved egen kraft, hvorved sammensætningen bevares, får eksistens i sig selv (ibid., s. 208-209). Affekter og perceptorer fortæller, at man ikke er *i* verden, men bliver til *med* verden ved at kontemplere og møde verden. De tegn, verden emanerer, fremkalder i kunsten perceptorer og affekter gennem tankens skabelse i mødet med sansningen.

Kunsten skal således producere affekter og perceptorer, sanseblokke. Men teatret synes at være defineret ud fra et handlingsøjeblik, et nu, som publikum direkte perciperer og bliver sansemæssigt påvirket af. Hvordan kan teatret hæve sig til affekter og perceptorer, når teatret udfolder sig flygtigt i rummet? Måske skal publikums rolle ikke defineres som perciperende eller sansende, men netop som tænkende *med* teatret. *Angel of Death* er karakteriseret ved en komposition, hvor en opdelt og

distanceret struktur er forladt til fordel for et immanent rum; alt er i bevægelse transversalt.² Fabres opsætning præsenterer os for et rum, hvor den repræsentative idealtilstand er nedbrudt til fordel for en immanent tværetetisk og udtryksbetonet komposition. I det følgende vil jeg undersøge forskellige elementer af Fabres opsætning for at se, hvordan den kan siges at producere affekter og percepter og slutteligt nye billeder af tænkningen via teatret.

Dansens opløsende gestus

En stor del af *Angel of Death* består af dans. Devilish Interviewers dans er voldsom og hurtig med afbræk i forskellige fastlåste positurer. Hendes dans er fysisk nærværende i rummet qua sin position på scenen i midten. Den kropsligt fysiognomiske side er udtalt og forstærkes af de lyde, der skyldes fysisk anstrengelse. Det ekspressivt voldsomme relaterer sig til karakterens dominerende og ondsksfulde karaktertræk.

Omvendt er Angel of Deaths dans kontinuerlig og blød, da han bevæger sig i mere langstrakte glidende bevægelser. Den er samtidig diskontinuerlig, fordi videoprojektionen til tider har transparente overlappende billeder, så flere Angel of Death'er optræder samtidigt, og enkelte af disse overlap enten sættes op eller ned i tempo eller bremses helt. Flere simultane, varierende bevægelser foregår på samme tid. Hans lette og svævende bevægelser svarer til den relative frihed, der knytter sig til karakteren.

De præsenterede kroppe i *Angel of Death* er demonteringer af den repræsentative krop. Kroppene er ikke medier for en tekstbaseret narration. De er ikke forhandlingsfelter mellem skuespiller og karakter. Fokus fjernes fra kroppen som subjektiv agens, der udfører handlinger i overensstemmelse med et tekstligt regelsæt. Kroppen præsenteres direkte i færd med at bevæge sig. Kroppens forskellige dele skaber variable linjer på tværs af kroppen, der munder ud i kropslige relationer, som bryder med den subjektive kropps autonomi og anatomi. Kroppens organisering gennembyrdes sådan, at hvert delobjekt – arm, ben, hoved, mave, hals, hånd – indgår i relationer, der trods den hierarkiske definition af kroppen. Den er ikke længere en funktionel mekanisme, hvor hvert delobjekt har sin faste rolle i forhold til den generelle krop. Hver krobsdelt tegner og etablerer variable bevægelsesrelationer til andre dele af kroppen og modsiger således en fysiognomisk entitet.

Til trods for, at både Devilish Interviewers og Angel of Deaths generelle bevægelser understøtter denne tese, er det tydeligvis i dansesekvenserne, at det potenseres og fremstår klarest. Devilish Interviewers krampagtige dans nedbryder den kropslige selvopretholdelse. Voldsomme ryk og aggressive bevægelser komplementeres af pludselige standsninger i bevægelsen. Anderledes udtrykkes det af Angel of Deaths overlappende dans, der skifter mellem langsomme og hurtige sekvenser, der, modsat Devilish Interviewer, har karakter af en mere flydende og organisk dans. Kropsdelene er ikke logiske og repræsentative, men krystallinske, da de splintres i en mangfoldig krop på samme tid, der eksemplificeres i Angel of Deaths billedlige overlappings.

Karakterernes kostumer eller mangel på samme (de er iklædt simpelt undertøj, bortset fra saxofonisten, der anonymt bevæger sig rundt i en lang jakke) lader kroppen træde nøgent og direkte frem. Kroppene er ikke vidnebærere af sociale fortællinger eller historiske perioder. Det er kroppene selv, der er gældende. De tjener ikke længere sammenhængende repræsentative formål. Karaktererne er ikke længere aktører, men *operatorer*.

I sit essay om den italienske instruktør Carmelo Bene *Un manifeste du moins* fra 1979 gør Deleuze

2) Transversal henviser til en tværgående og uforudsigelig bevægelse, der ikke er den horisontale eller vertikale. I Deleuze-Guattari-regi stammer begrebet fra den tidlige Guattari-artikel "La transversalité" fra 1964 og får sidenhen en central plads i både Deleuze og Guattaris tekster.

Tankens gennembrud

en betragtning om Benes opsætning af *Romeo og Julie*. Han skriver: "Ved operation må forstås subtraktionsbevægelsen, amputationsbevægelsen, men som allerede er skjult af en anden bevægelse, som afføder og hurtigt forplanter noget uventet som i en protese (...)" (Deleuze 1979, s. 89). I *Angel of Death* tilføjes ikke nye kropsdele. Hvad der er på spil, er en katastrofisk gennembrydning af den centrerede krops organisering. Som operatør formår karakteren og/eller skuespilleren at synliggøre hver enkelt kropsdel i uafhængige bevægelser og at 'fastmontere' disse anderledes. Der etableres nye billeder af kroppen, der ikke er repræsentative eller formidlende, men som er udtryk for og sammenføjninger af en krop i færd med *at forskelliggøre sig*. En arm er ikke længere en arm i funktionel forstand, men et delobjekt, en protese i en divergerende kropslig dannelse, der afføder nye kropsbilleder og bryder kroppens organiske helhed.

Dans er en metode til at åbne kroppen med, hvorved dens hierarkiske og formålstjenlige funktion gennembrydes. Den tyske teaterforsker Hans-Thies Lehmann skriver i *Postdramatisches Theater* fra 1999:

Ikke tilfældigt er det i dans, at nye kropsbilleder tydeligst lader sig aflæse. Dans karakteriserer radikalt [drastisch] det, som overhovedet er gældende for det postdramatiske teater: Det formulerer ikke mening [Sinn], men artikulerer snarere energi, det repræsenterer ingen illustrationer, men handling. Alt er gestik" (Lehmann 1999, s. 371).

Dans er med andre ord en kropslig åbning af niveauer, intensiteter, energier og hastigheder, som ikke skal fortolkes, men som er *sanselige*.

En sanselig krop uden organer

Fra den franske kunstner Antonin Artaud låner Deleuze allerede i sin bog *Logique du sens* fra 1969 begrebet *corps sans organes* – krop eller legeme uden organer. Det er dog først i *L'Anti-Oedipe* fra 1972 og *Mille Plateaux* fra 1980 (Deleuze & Guattari 2005) skrevet sammen med Guattari, at begrebet får en central rolle. Begrebet dukker igen op i Deleuzes *Logique de la sensation* om maleren Francis Bacon fra 1981 (Deleuze 2002), hvor det tjener som en sanselig-semiotisk begrebsliggørelse af figurerne i Bacons malerier.

Corps sans organes er en omformulering af tanken om kroppen. Den modsætter sig ikke kroppens organer som sådan, men en hierarkisk organisering af organerne. Det er en kritik af organisme-tanken. *Corps sans organes* er en eftersporing af kropslige – det være sig individuelle, sociale, kunstneriske – individuationsmåder før deres centrerede organisering, der samler og hierarkiserer de kropslige komponenter. Det drejer sig om på samme tid at kritisere og analysere den politiske enhedsmodel, der ligger implicit i centreret magtorganisation – således at denne kritik samtidig er reformerende og affirmerer de præindividuelle og præsegmenterende kræfter. Deleuze og Guattari foreslår at tænke kroppen som individuation – en krop i sin tilblivelse og ikke (blot) som en organisk krop, da sidstnævnte forudsætter en enhed, der eksisterer forud for sin tilblivelse.

Corps sans organes bliver relevant på forskellig vis i *Angel of Death* (tematikken, rum, krop). Men bliver vi ved kroppens udtryk i de fremførte danse (voldsom, aggressiv, abrupt, svævende, overlappende) er det en krop med bevægelser, der fratrækker og prolifererer den organiske krop i nye anti-hierarkiske formationer. Kroppen er ikke rum eller i rummet, men optager snarere rum i en eller anden grad, som svarer til de producerede intensiteter og varierende kompositioner. Den er således en intens, ikke-formet og ikke-segmenteret – dvs. ikke diskursiv og repræsentativ – materie lig med energi (Deleuze & Guattari 2005, s. 193-194). Kroppen modsætter sig i denne tilstand sin organisme, sin enhed. Dansen bliver en metode, der gennembryder organismen og tillader en

reformation af kroppens potentiale i en samtidig kritik af den hierarkiserede funktionelle krop. Via dans reevaluerer Fabre kroppen og kroppens potentiale og sanselighed. Den udøver vold mod tanken. Kroppen kan ikke begribes gennem aprioriske dogmatiske tanke billeder. Kroppen bliver til med tanken i dannelsen af nye billeder i dansens opløsende gestus. At tænke er at lære, hvad en ikke-tænkende krop kan, dens kapacitet, attituder og positurer (Deleuze 1985: 246).

Fabres teateropsætning træder ind som tankens skabelse via kroppen, hvormed tænkningen kan affirmere livets vitalistiske kræfter i sin tilblivelse. Når eksempelvis *The Devilish Interviewers* krampagtige dans og tilsvarende åndedræt udgør et sanseligt nærvær i rummet, udledes kroppen som et materiale, der løfter dette nærvær til affekt. Kroppen repræsenterer intet, men udtrykker ren energi, kropslige kombinationer, der som en katastrofisk gennembrydning åbner for de konstituerende singulariteter og intensiteter, for en proto-subjektivitet, hvor sansningen bliver intensitet. Jeget er opløst, den intensive krop træder frem i bevægelsen: "Jeg vil glemme mig selv; og danse i det blå" (Fabre 1996, s. 46). Fabre fremskriver således også pragmatisk problemstillingerne vedrørende subjektivitet og identitet i en kropslig sansning af individuierende intensiteter. De samtidige dannelser og opløsninger af subjektivitet bliver sanseligt fremtrædende som tanke billeder, hvorfor kritikken af subjektivitet og identitet også bliver en vitalistisk reformation på tankens og kroppens felt.

Et vigtigt sted i den første af to bøger om film, *L'image mouvement* fra 1983 (Deleuze 1983), skriver Deleuze om affekt:

Affekter er ikke individuerede som personer og ting, men de blander sig ikke af den grund i tomrummets ligegyldighed. De har singulariteter, som træder ind i virtuel forbindelse og hver gang konstituerer en kompleks entitet. Det er som smeltepunkter, kogepunkter, kondensation, koagulation etc. (ibid., s. 146).

Affekter er overgangen, konjunktionen grebet i sig selv. De har en varen, er virtuelle og insisterende i det aktuelle materiale. Affekter er således også overgange mellem affektioner og tanke. *Angel of Death* producerer affekter, og tanken begriber dem som begivenheder. Det vil sige, at de komponerende kroppe uden organer, de amputerende og prolifererende kroppe bliver i stand til at generere, skabe og komponere affekter. Kroppen bliver affekt, fordi den fanges i sin tilblivelse. Kroppen som affekt fremkalder det, som ligger hinsides den genkendelige krops sfære, refleksionens domæne og imitationen. Den kan sanses og gribes med den tænkende tanke. Kroppen gribes i de forskellige kropsdeles konstante tilblivelse, kontiguitet og sammensmeltning mellem non-organiske og ikke-hierarkiske overgange, fritaget fra repræsentationen. *Devilish Interviewers* voldsomme dans skaber kroppen som affekt – en bliven-krop, en bliven-voldsom, en bliven-intensitet, der ikke er afhængig af hverken *Devilish Interviewer* eller beskueren og som etablerer et tanke billede af kroppen grebet i sin energi og ikke i sin organiske repræsentation. Dansene bliver krop uden repræsentation og hierarki; affekter som bevægelse, skønhed, lethed, katastrofe, der kan tænkes i sig selv. Det synes måske paradoksalt, at flygtige bevægelser kan blive affekter, men selv det mest flygtige er som virtuel varen fuldstændigt – dans er skønt altid bevægelig og foranderlig også hel i sansblokken. Kunsten eller teatret indskrænker sig ikke kun til bestående objekter, men omhandler også de efemere begivenheder og de uopfattede begivenheder, der befinder sig i overgangens immanente midte (Sauvagnargues 2004, s. 217), i aktualiseringens refleks.

Deleuze skriver i *Logique de la sensation*, at kroppen er helt og aldeles levende, dog ikke organisk. Og sansningen, når den når eller rammer kroppen på tværs af organismen, tager et excessivt og krampagtigt tempo, som bryder den organiske aktivitets grænser. En bølge gennemkrydser kroppen,

der sporer de forskellige niveauer. Sansningen er bølgens møde med de kræfter, der handler i og på kroppen, en affektiv adræthed. Når sansningen rapporterer således til kroppen, er den ikke længere repræsentativ, men reel (Deleuze 2002, s. 48). Affekten opstår i krydsfeltet mellem sansningen og et ydres og et indres handlen på og i kroppen. Kun affekter og ingen subjekter, kun hastigheder og ingen form (Deleuze 1979: 114). Det repræsentative drama har underlagt hastigheden og dennes variation under formen. Hos Fabre er det omvendt: formen er underlagt hastighedens og dennes variationer; subjektet er underlagt intensiteter, affekter og affekternes intensive variationer (ibid.).

Replikken som ekspressiv lydflade

Lydsiden i *Angel of Death* er, som det er tilfældet ved hele opsætningen, ikke underlagt teksten. Den bærer præg af stor variation – både i toneleje, fysisk tilstedeværelse og i sammenblandingen af lyd-mæssige værktøjer, hvor stemmebrug og saxofon er de primære. Hvordan replikkerne skal udtales, er der ingen betegnelser for, da teksten ikke har nogen regibemærkninger, hvor situationer, der kan tjene som psykologiske eller fysiske indikatorer, pointeres.

Angel of Death har en stemme med svagt ekko, jævnfør hans placering i en kirke. Hans stemme(r) er bestemt af højtalerens position. Devilish Interviewers stemme er fysisk til stede i rummet; hun taler hårdt, hurtigt, skriger, gisper, laver slangelyde. Hun benytter sig ikke kun af ord, men af forskellige lyde. Dertil hører de lyde, som afstedkommes af hendes fysiske anstrengelser. Noget, som tages til en excessiv grad, når hun siger: ”Hjælp mig i mit åndedræt; og befri mig fra trivielle ting (...)” (Fabre 1996, s. 33), hvorefter hun begynder at trække vejret voldsommere og voldsommere, mens saxofonen begynder at komplementere de enkelte åndedræt med lyd. Replikken forstærker gennembrydningen af sprogets (og tekstens) repræsentative og diskursive dominans. Hun forlader det kommunikerende sprog til fordel for intensive og prædiskursive lyde; lyde, der ikke har en kommunikativ og repræsentativ mening. Disse krampagtige, heftige åndedræt og saxofonen skaber singularære overgangspunkter mellem hinanden; de er hver især lyde, der danner en kontinuerlig singular og varierende strøm af lydlig intensitet. Et udtryk i opsætningen som spidsformuleres af Angel of Death: ”Jeg vil være én; uden ord; stum [speechless]” (Fabre 1996, s. 39).

Et andet aspekt, der yderligere komplicerer forestillingen om en homogeniseret repræsentativ formidling, er The Devilish Interviewers istemmen af Angel of Deaths replikker, eller når Angel of Deaths replikker overlapper hinanden. Det bevirker både en uoverensstemmelse mellem handling og tekst, men resulterer også i en variation eller stammen i talen. Overlap i talen, forsinkelse i sprogets kohærens og mangel på sammenhængende struktur fremhæver de mikroperceptioner og variationer, der er immanente i sprog og lyd. Sproget i *Angel of Death* pålægges i dets indre elementer – fonologiske, syntaktiske, semantiske – en kontinuerlig variation (ibid., s. 108) Sproget er ikke længere kommunikativt, men i den fonetiske stammen befries og sanseliggøres de underliggende intensiteter. Sprogets lydside bliver i sig selv performativ, hvorfor teksten som traditionel sproglig repræsentativ dominans amputeres (Deleuze 1979, s. 103). Sprogets potentielle formåen kan således knopskyde eller aktualisere sig i nye formationer og sproglige dannelser.

Transversale lydlandskaber

Lyd, tone og stemme optræder i en rhizomatisk konfiguration, et heterogent skabende netværk, der modsætter sig et homogent center. Det er først og fremmest rummets komposition, der muliggør denne transversalitet. Selv om der er en scene placeret i midten, er det ikke den, der er den primære lydkilde til det omgivende rum.

Det traditionelle scenerum udgør en hierarkisk organisk opbygning af rummet, der formidler lyden i én retning. Opsætningen af *Angel of Death* har tre primære lydskilder, der ikke er underordnet hinanden og som heller ikke er homogene i deres retningsbestemmelse. The Devilish Interviewer står på en rund scene i midten og har således en 360 graders disposition af lyd. Hun vender og drejer sig, så lyden udsendes i hele rummet. Saxofonisten går rundt bag om publikum. Lyd er her 360 grader introvert, pegende ind, imod og gennem rummet. Det samme gælder for *Angel of Death* på de fire videoskærme, der indlemmer rummet. Deres lyde peger tværs gennem rummet fra yderside mod yderside. Forskellen er, at saxofonisten er én lydkilde, der bevæger sig. *Angel of Death* derimod er statisk, forstået sådan at lydene eller stemmen udledes fra de højtalere, der er forbundet med videoskærmene. Men samtidig er denne lydside ikke stereofonisk konsekvent. Nogle gange er der kun én lydside fra *Angel of Death*, andre gange er der flere forskellige alt afhængigt af, om billederne viser det samme eller noget forskelligt eller om der er overlap i stemmen.

Lehmann opsummerer en lignende idé i *Postdramatisches Theater*: ”I stedet for sproglig repræsentation af fakta er der en ’position’ af lyde, ord, sætninger, klange, som næppe er styret af mening, men snarere af scenisk komposition, af en visuel og ikke tekstbaseret dramaturgi” (Lehmann 1999, s. 266). Rummets transversale opbygning eller konstruktion i *Angel of Death* potenserer den lydlige variation, da lyden ikke længere udsendes fra en scene i den ene ende af rummet. Lyden har flere kontinuerlige kilder: midten af scenen, der skaber transversale forbindelser selvstændigt og til alle fire videoskærme og de enkelte videoskærme; videoskærmens indbyrdes transversale linjer; saxofonisten som selvstændig og komplementær lydkilde. Lydene, det tonale, stemmerne undslipper deres koordinationer.

Fabre formår i *Angel of Death* at amputere, komprimere og proliferere lyd af forskellig art i variable og transversale lydlandskaber, som ikke er defineret af en repræsentativ struktur eller semantik. Lyden gøres sanselig i og for sig i mangfoldige konstellationer og kompositioner, der fritager lyden fra en fastlåst semantik og formidling.

Som konkret eksempel kan koblingen af excessive krampagtige åndedræt og saxofonistens lyde siges at handle på en beskuer. Publikum påvirkes af deres voldsomhed, men ud fra denne affektion udtrækkes affekter, som den tænkende tanke tænker eller skaber i mødet med det problem, der hedder samtidigt at sanse disse transversale lydlinjer og give dem konsistens som koagulering, som tilblivelse. ”Affekter er ikke følelser, men derimod tilblivelser, der flyder ud over den, der gennemlever dem (der bliver en anden)” (Deleuze 2006, s. 167). Åndedrættet bliver affekt – en tilblivelse udtrykket mellem lyd og affektion. Det være sig åndenød og smerte, men disse følelser skylder hverken den oplevede eller oplevende noget. Og disse sanseligheder foldes samtidig om sig selv, så det udifferentierede, hvoraf disse affekter er forskelliggjort, disse immanente processer og strømme, henfører til nye fremtidige ubestemte værensformer, da de er uafhængige, men har varen. De lydlige transversale overgange koagulerer i affekter. Det excessive åndedræt med saxofonen som komplementær lydkilde bliver en affekt, når overgangene smelter sammen, bliver til: En bliven-åndedræt, en bliven-luft, en bliven-åndenød, en bliven-dyrisk, som tanken begriber som *sensibilia*, en sansning der er blevet intensitet. En passage fra nutiden hinsides menneskets aktuelle forankring i nutiden. Men de heftige åndedræt bliver lige så meget rædsel, panik, desperation uden at disse nævnes eller repræsenteres, og som er fravristet deres oprindelse. En kvalitet i sig selv, der frigøres relativt fra subjektet, og består, midlertidigt, i materialet: kompositionen af det teatrale rum, rummet som et transversalt felt.

Et nyt billede af tænkningen

Men hvis krop og lyd bliver forskellige affekter, hvor er da perceptet, som er forbundet med affekten? Perceptet er det sanselige aggregat af sanseligheder og perceptioner, der indgår i et komplekst netværk og løftes til en radikal selvstændig værensform. Når et percept bevarer sig implicerer det bevaringen af affekten. Percept og affekt udgør tilsammen en sanseblok og er det, som bevares eller har varen.

Fabre har i *Angel of Death*, som nævnt, opbygget rummet således, at det for publikum er indlemmende, involverende. Det, som sker, sker på tværs af publikum. Fabre har med *Angel of Death* gjort rummet til et *corps sans organes*. Det hierarkiske og organiserede rum er nedbrudt. Dog kan man diskutere, hvorvidt Fabres rum ikke er lige så organiseret som et mere klassiske teater-rum, blot i en anden form. Men det ville svare til at ignorere bevægelserne, linjerne og variationerne. Rummet er i konstant bevægelse lydligt, kropsligt og sanseligt. Rummets komposition er kun fastsat og kontrolleret i den grad, at variationerne og intensiteterne ikke forsvinder tilbage i en tilstand af kaos. Det bibeholder tilstrækkelig komposition til, at variationerne kan udfolde sig og begribes. Konstruktionen tildeler ikke rummet en privat subjektiv sfære, men den udgør en fordeling, der modarbejder en organisk form. De forskellige elementer – videoskærme, scene, aktører/operatører, lyd, gestik – er producerende tærskler, gradienter og intensiteter, der skaber sanseligheder i form af affekter og percepter. Elementerne producerer *territorier*, udtrykssammenføjninger, der svarer til bevægelserne og variationerne.

Rummet udfolder konstant perceptioner og sanseligheder, som kan løftes til perceptets niveau, hvor de har varen. De forskellige kroppe, lyde, handlinger og variationer, der udspiller sig, er også utallige sansninger og perceptioner. Perceptet er et aggregat af disse, når de fravristes selve den subjektive perception og sansning. Fabres komposition af rummet spiller således en central rolle i skabelsen af perceptet. Publikums rolle finder sted på underniveauer, hvor nye begribelser tillader nye og kraftfulde handlinger. Publikum er ikke længere reflekterende og distanceret i rummet. De sceniske handlinger kan ikke begribes i ét samtidigt moment, da rummet er transversalt. I kontemplationen dannes territorier, men de deterritorialiserer konstant til nye territorier, fordi rummet er under konstant forandring lydligt, kropsligt og rumligt. Disse koreografiske kompositoriske relationer betyder, at forestillingen promoverer partcipatoriske relationer og ikke tvungne repræsentative partcipationer. Singulære sammenføjninger, som distribuerer det sanselige, og således tilbyder nye deltagelsesmåder; en skabelse af tænkningen gennem relationerne, der danner nye verdener, territorier, da der ikke allerede eksisterer en transcendent verden, som venter på at blive opdaget. Gennem participation og involvering kan forandring optræde og fremtræde. Nye verdener kan skabes og percepter blive løftet op af tanken.

Tanken kan ikke adskilles fra sansningen. Publikums involverende og deltagende rolle i rummet bevirker for de deltagende en vold mod tanken. Rummet udsender konstant tegn, problemer, der ikke kan eller skal løses af et repræsentativt tankebillede. Hver gang rummet udfolder sig i et territorium, udgør det en ny sanseblok, som tanken må begribe i nye billeder af tænkningen. Affekter som krop, åndenød, lethed, katastrofe, panik, dyriskhed bliver spiret i perceptet. Via sanseblokke undersøger og problematiserer Fabre dannelsen af subjektet og dets repræsentative belejring i en samtidig åbning mod det sanselige, mod tilblivelser og intensiteter. Rummets sanseligheder og perceptioner i varierende udfoldelse bliver percepter, sanselige aggregater, som det indlemmede partcipatoriske publikum griber med tanken via kontemplationen med og i det tilblivende rum. Sanseblokken af percept og affekt tilpasser sig med territoriet, men dette er aldrig et slutpunkt. Territoriet fanger kræfterne for at producere en sanseblok, som varer, er virtuel, selvberørende og

uafhængig af subjektet, samt insisterende. Den aktualiserer sig i nye territorier. ”*Det er som en overgang fra det endelige til det uendelige*, men også fra territoriet til deterritorialiseringen. Det er virkelig det uendeliges øjeblik: uendeligt varierende uendeligheder” (Deleuze & Guattari 1996: 227). En fold af et indre og ydre, der møder tanken, som konstant folder sig og udfolder sig – en operativ funktion (Deleuze 1988, s. 5).

Teatret bliver et nyt billede af tænkningen. Og det bliver således også den måde, hvorpå teatret kan forny sig netop gennem tænkningen og sansningen.

Litteratur

Aristoteles, 2005. *Poetikken*. Frederiksberg: DET lille FORLAG.

Deleuze, Gilles, 1969. *Logique du sens*. Paris: Les éditions de minuit.

Deleuze, Gilles, 1979. Un manifeste du moins. In: Carmelo Bene & Gilles Deleuze. *Superpositions*. Paris: Les éditions de minuit.

Deleuze, Gilles, 1983. *L'image mouvement*. Paris: Les éditions de minuit.

Deleuze, Gilles, 1985. *L'image temps*. Paris: Les éditions de minuit.

Deleuze, Gilles, 1988. *Le pli*. Paris: Les éditions de minuit.

Deleuze, Gilles, 2002. *Logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil.

Deleuze, Gilles, 2006. *Forhandlinger*. Frederiksberg: DET lille Forlag & Samlerens Bogklub.

Deleuze, Gilles, 2011. *Différence et répétition*. Paris: Puf.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, 1996. *Hvad er filosofi?* København: Gyldendal.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 2005. *Tusind plateauer*. København: Det kongelige danske kunstakademis billedkunstskoler.

Fabre, Jan, 1996. Angel of Death. In: *I AM A MISTAKE seven works for the theatre*. New York: Martin E. Segal Theatre Center Publications.

Lehmann, Hans-Thies 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Martin, Jean-Clet, 2005. *Variations. The philosophy of Gilles Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Thomsen, Bodil Marie, 2001. Alt stof udsender 'billeder'. Om det visuelle som begivenhed. In: Mischa Sloth Carlsen m.fl. (red.). *Flugtlinjer. Om Deleuzes filosofi*. København: Museum Tusulanums Forlag.

Sauvagnargues, Anne, 2004. Deleuze. De l'animal à l'art. In: *La philosophie de Deleuze*. Paris: Puf.

Tue Løkkegaard

(f. 1982), stud.mag. i Litteraturvidenskab ved Københavns Universitet. Har udgivet artikler om Gilles Deleuze i Kvinder, Køn og Forskning samt Trappe Tusind. Udkommer i 2012/13 med artiklen 'At tegne en situation. Sven Dalsgaards kunstnerbøger' i den dansk-engelske antologi Danske kunstnerbøger/Danish Artist's Books (red. Kromann, Thomsen og Sidenius). Er redaktør på KULTURO: Tidsskrift for kunst, litteratur og politik.

Artikkel

Ingen kan gå fri av mørket

Ingen kan gå fri av mørket

Af Victoria Fossum-Kielland

Våren 2010 ble det viet enorm oppmerksomhet til to teaterforestillinger, som innen den skandinaviske scenen for samtidskunst kan sies å markere seg som historiske og viktige kunstverk. Forestillingene det gjelder, var den danske gruppen SIGNA med sin forestilling i København *Villa Salò*, og *Vildanden, Del 2 Director's cut* ved Black Box Teater i Oslo, av den norske scenekunst-duoen Vegard Vinge og Ida Müller. Forestillingene rekontekstualiserte klassiske verk: Henrik Ibsens *Vildanden* (1884) og Pier Paolo Pasolinis film *Salò* (1975). Den offentlige debatten har sentrert seg rundt forestillingenes outrerte voldsbruk i et interaktivt, estetisk formspråk. Debatten skapte en ekstrem emosjonell reaksjon, der publikum selv kontaktet media for å uttrykke et følelsesmessig opprør mot disse forestillingene. Frustrasjonen har sentrert seg rundt den voldelige interaksjonen skuespillerne imellom. Dette har skapt spørsmål rundt den sceniske voldens omfang. Forestillingene konseptualiserer det som kanskje ligger som et av voldens viktigste prinsipper: Dess lenger volden får holde på i forestillingens univers, hvor virkelig er den?

Tradisjonelt har teaterforestillinger en varighet på et par timer. Dette er ikke tilfellet med forestillingene *Vildanden Director's Cut*, og *Villa Salò*. Noe av det spesielle med disse forestillingene er lengden. *Vildanden Director's Cut* varte i minimum 12 timer (i sin lengste form 17,5 time), *Villa Salò* pågikk 24 timer i døgnet (syv dager i uka). Dette bidro til at store deler av publikum opplevde at forestillingen og fiksjonen tilslutt ble opphevet, dette oppstod, fordi muligheten (og evnen) til å skille mellom fiksjonens slutt og dens begynnelse følte umulig etter å ha tilbragt så lang tid i teatersalen. Denne ekstreme utvidelsen av forestillingenes varighet bryter ikke bare med alt hva vi er vant med, når det kommer til en «tradisjonell» teaterforestilling, men det blir også sentralt når forestillingene tematiserer vold. Felles for forestillingene er også deres inndragelse av publikum: publikum blir brukt som en sentral del av forestillingene, de blir snakket til, involvert i hva som skjer på scenen, invitert til å si sin mening, og de blir invitert med inn i handlingen, med andre ord: virkelighet og teater begynte å overlapse hverandre. Denne leken eller manipuleringen mellom hvem som spiller hvem, og hvem som representerer hva, gjør publikum ekstremt utsatt. Der man vanligvis er trygt plassert i et amfi, med god avstand til scenen, arbeider den norske duoen Vegard Vinge/Ida Müller og den danske scenekunstgruppa SIGNA aktivt for å få publikum inkludert og med på det som skjer. Publikum er en del av forestillingen på lik linje med skuespillerne. Så hvilke konsekvenser har alle disse faktorene for publikum? Det er et spørsmål jeg fortsatt arbeider med. Denne artikkelen er et forsøk på å forstå hvilke mekanismer som er i spill i disse forestillingene.

Affektbegrepet har de siste årene blitt revitalisert parallelt med samtidsteatrets flørt med katastrofeorientert tematikk som gjennom sterke voldsskildringer av bl.a. krig, makt, misbruk, overgrep har presentert teaterforestillinger der publikum har reagert med sterk affekt og følelsesmessige reaksjoner. Denne flørten med vold har på mange måter skapt et rom der ekstremteateret har kunne fått utfolde seg. Og på mange måter har begrepet ekstremteater vokst frem som en samlebetegnelse for en tendensiøs dreining innen samtidskunsten. *Vildanden Director's Cut*, og *Villa Salò* har av mange anmeldere blitt kategorisert som ekstremteater, mye på grunn av deres *ekstreme* forestillingslengde, deres bruk av et interaktivt, handlende publikum og den massive skildringen av ulike former for vold. Som en konsekvens av disse ekstreme, dramaturgiske grepene har det blitt viktig å finne noen analytiske verktøy for å kunne beskrive denne tendensen. Et begrep som samler disse to forestillingene er deres *autoritære teaterestetikk*. Som nevnt kan det i disse

forestillingene oppleves at den ytterste konsekvens er et utvasket skille mellom kunst og virkelighet. På denne måten fremstår forestillingene og deres iscenesettelser av vold som autoritære, styrende og manipulerende, en absolutt estetikk som ikke tilbyr noen demokratisk balanse mellom publikum og skuespillere. Denne autoritære estetikken er et innarbeidet formgrep som ikke kan løses fra forestillingenes innhold, den er overgripende overfor sitt publikum, og kan ikke (selvom den overbeviser publikum om det) forhandles frem eller påvirkes. Som en følge av dette oppleves også den autoritære estetikken som totalitær og manipulerende. Trods dens tilsynelatende dialektiske bevegelse mellom publikum og skuespillere, der det inviteres til dialog og samtale, handling og konsekvens, er konsekvensene allerede er bestemt på forhånd.

Teaterviter Michael Eigtved berører i sin bok *Forestillingsanalyse. En introduksjon* (2007) krysningspunktet mellom kroppens fysiske omdreiningspunkt, som en prosess der de sceniske elementer relativiseres med utgangspunkt i kroppen: «Det betyr også, at alt, der befinner seg på en scene, i en eller annen grad står i forhold til den menneskelige krops dimensjoner. Menneskekroppen er den konstant, som de andre elementer relativiseres ud fra» (Eigtved, 2007: 60). Det sentrale omdreiningspunktet er det fysiske angrepet mot kroppen. Følger vi denne tenkningen vil det være naturlig å forholde seg til kroppen som vårt basale erfaringscenter. Forestillinger som tar utgangspunkt i en sosial relasjon mellom publikum og utøvere utfordrer publikums sansning av rom og forsterker kroppens fysiske presens. Dette er sentralt for begge forestillingers bruk av voldsrepresentasjoner innenfor rammene av et klassisk verk. Kroppens fysiske presens, eller det såkalte co-presence fremheves i teaterteoretiker Erika Fischer-Lichtes artikkel "Sense and Sensation: Exploring The Interplay Between The Semiotic and The Performative Dimension of Theatre" (2008). Hun fastslår at i enhver performativ hendelse eller prosess er alle involverte aktive deltagere, både tilskuere og utøvere. Tilskuerens aktive deltagelse er avgjørende for forestillingskonstruksjonen, for å kunne realisere forestillingens dramaturgiske konsept. Den performative estetikks grunnkonsept inkluderer tilskuerens nærvær. Med andre ord er kroppens nærvær i rommet et sentralt aspekt. Det performative tar utgangspunkt i kroppen som primært sanseredskap. Fischer-Lichte understreker at den fenomenologiske inngangen til det performative kunstverk er et viktig redskap når man skal befatte seg med hvordan de performative prosesser gestaltet gjennom tanke, fysisk fornemmelse og erfaring. Kroppen er med andre ord et viktig berøringspunkt hos både tilskuer og utøver. Tilskuerens fysiske dialog med rom og sosiale relasjoner, er sentral for Fischer-Lichte og hennes analyse av samspillet mellom det semiotiske og det performative. Kroppen legges til grunn, som et fysisk omdreiningspunkt som videreføres i et relasjonelt forhold mellom skuespillere og publikum. Dette er sentralt for vår estetiske erfaring av *Vildanden*, *Del 2 Director's cut* og *Villa Salò*, spesielt fordi debatten har vært preget av emosjonelle reaksjoner som har underbygget en opplevelse av forestillingene som truende og invaderende. Her er det interessant å se hvordan Fischer-Lichte pendling mellom det iscenesatte (representasjonen – tegnet) og handlingen (her og nå) kan peke på den dissonans som oppstår mellom intellektuell bevissthet (som anerkjenner at både *Vildanden Director's Cut*, og *Villa Salò* er fiksjonelle fremstillinger) og kroppslig erfaring (der jeg spør meg selv, hvor virkelig volden er). Denne dissonansen, eller tvilen, aktiverer en ytterligere etisk dimensjon som har vært sentralt i debatten rundt disse forestillingene. Debatten har også vært preget av et slags fiksjonsparadoks, ettersom den vokser frem i mellomrommet mellom tilskuerens estetiske erfaring (bevisstheten om at dette er bare teater) og utøverens utsigelsesposisjon (dette er høyst virkelig, dette skjer her og nå). På denne måten underbygger fiksjonsparadokset at publikum har en annen erfaring enn skuespillere og regissør, og dette er med på å underbygge begrepet om en autoritær estetikk. Grunnen til at dette paradokset har hatt muligheten til å oppstå, er nok mye på grunn av

kunstnernes idé om den *totale radikale fiksjon*.¹ De fastholder fiksjonen. Med andre ord: det spiller ingen rolle om det er livet som speiler kunsten, eller kunsten som gjenspeiler virkeligheten. Om det er virkelig vold eller ikke. Dette er et absolutt univers: livet i kunsten, kunsten i livet. Når SIGNA og Vinge/Müller fastholder at forestillingen eksisterer som total, absolutt og unik, like virkelig som virkeligheten, men fullt og helt kunst, befinner publikum og kunstnere seg på hver sin side av fiksjonen: Kunstnerne ønsker å oppløse skellet, publikum ønsker å fastholde skellet.

Vildanden Del 2 Director's cut

Den outrerte volden utvidet innenfor ekstremt utvidet tidsperspektiv (minimum 12 timer) er et generelt premiss og prinsipp i Vinge og Müllers univers. Det autoritære uttrykket henter inspirasjon fra blant annet splatterfilm, opera, dukketeater, melodrama og renessansemaleri. Dette forsterkes i en ekstrem, teknisk fremstilling av et syntetisk, fargesterkt univers konstruert og satt sammen av pappscenografi, karikerte kostymer og masker, supplert med et konsentrert lydbylde. Karakterene mishandler, lemlester og seksuelt misbruker hverandre. Fysiske angrep fremstilles gjennom mimetisk gestikulasjon, som forsterkes av grusomme lydeffekter. Forestillingene domineres av langsomme scener av fysisk vold ledsaget av kvalmende, kunstig blod i ketchupflasker. Skuespillerne sprayer seg selv med teaterblod, oppkast og ekskrementer, uten et forsøk på å skjule det kunstige i deres handlinger. På denne måten forsterkes fiksjonen av den diktatoriske overdrivelsen og det anti-realistiske formspråket. Enorme mengder med ketchup og vaselin/spenol, tilføres den sceniske volden, for å illudere blod og sæd. Kontrasten mellom harde papprekvisitter og bløte, organiske materialer som ketchup og spenol i møte med kroppens fysikk, forsterker den maskerte kroppens doble rolle: skadet (med maske og lyd) forsterker det som holdes skjult: ikke-skadet (uten maske, uten lyd). Ketchup og vaselin/spenol illuderer en skadet, lemlestet kropp og skaper et spenn mellom kropp og maske og forsterker det kroppslige som et performativt utgangspunkt.

Forestillingens varighet underbygger dette groteske elementet i handlingen, som gjennom denne utstrekningen i tid produserer en reell kroppslige trussel. Det er ikke lidelsen *i seg selv* som opprører oss, men det er den *meningsløse* lidelsen, og derfor kan Vinge/Müllers autoritære estetikk opprøre oss, fordi volden bærer preg av å være meningsløs ettersom vi ikke har mulighet for å gå i dialog med den. Publikum frataes også muligheten til å avgrense fiksjonen (i tid og rom), uten å avvise hele kunstverket (ved å forlate forestillingen og aldri komme tilbake). Problemet oppstår når passiv/aktiv kategorien kulminerer og publikum inviteres til å være aktive innenfor verkets rammer, men den sosiale relasjonen likevel negerer deres deltagelse. Her kommer et annet av Fischer-Lichtes poeng til syne, hun understreker hvordan publikum ikke kan unndra sig teaterhandlingens gang. Det var ikke i deres makt å forhindre at skuespillerne adresserte dem direkte. Publikum blir på denne måten aktører i et stykke, uavhengig om de velger å delta passivt eller aktivt. Slik kan det virke som om den performative dialektikken mellom utøver og tilskuer struktureres i en ligning der vold er handling og det tolkende blikk er passivt. Dette blir tydelig gjennom åpningsprologen der publikum geleides inn i rommet, og blir presset sammen på en side av salen, innenfor et markert område. Resten av gulvplassen skulle brukes i fremstillingen av den dystopiske huleboerscenen. Hver enkelt tilskuer måtte plassere seg innenfor det markerte området, og etter hvert som flere ankom salen, ble det mulig for publikum å observere hverandre. På denne måten ble publikum først aktivert som utøvere (som et blikk på hverandre som en del av handlingen), før de kunne gå inn i rollen som tilskuere (med et blikk på scenen og skuespillerne). Når publikum var samlet sammen

1) Vegard Vinge roper dette i åpningsprologen av *Vildanden*.

langs den ene siden av rommet, og videoproeksjonen og de to huleboerne slåss med Vegard Vinge som coach, ble rollen *de*-aktivert. Dermed var rollen som "tradisjonell" tilskuer på ingen måte en trygg rolle. Teaterblodet kastes ut av bøtter, som sprer seg utover i rommet, og publikum trekker seg sammen innenfor det markerte området, for å unngå å bli truffet. Den autoritære estetikken som her fremsetter en konkret trussel; om å bli truffet av mengder av teaterblod, er avhengig av den performative relasjonen, ettersom det oppstår en tvetydighet om hvem som spiller hvilken rolle, hverm er aktiv og hvem er passiv. I tvetydigheten, forsterkes trusselen, og Vinges diktatoriske stil. Publikum kan ikke gjøre noe annet enn å stå stille og observere, gjennom prologens 40 minutter. Publikum blir aktivert, men mangler muligheten til å bevege seg, både fysisk i rommet, og rent performativt i den sosiale relasjonen til skuespillerne. Poenget med å fremheve denne scenen er for å poengtere den emosjonelle reaksjonen til det voldsuniverset som oppstår når skillet mellom vold som "ren fiksjon" i en egen estetisk sfære, og voldens etiske betydning, brytes ned. Dette forsterkes av det Fischer-Lichte i *Ästhetik des Performativen* (2004) understreker som liminalitetens grenseland. Problemet med denne negasjonen av publikums aktive rolle er at voldens representasjonssystem ikke er oppløselig på samme måte som kategoriene fiksjon/ikke fiksjon, kunst/virkelighet, tilskuer/utøver. De ekstreme volds-skildringene, teaterblodet og spenol/vaselin leses som visuell metafor. Kausaliteten mellom virkemidler og tegn peker på sin konkrete referanse: volden. Når volds-skildringen, tegnet (teaterblodet) gjentas, på sitt lengste i 17,5 time, løses ikke volden opp, den forsterkes i takt med publikums ekstreme passivisering. Volden trer frem som aktiv, der publikum deaktiveres. De ble dermed deltagere i stykket, uavhengig om de deltok passivt eller aktivt.

Forholdet til publikum etableres gjennom en symbiose av ekstrem utstrekning av tid, og den tilsynelatende *uekte* volden. Forestillingens *uekte* voldsrepresentasjoner kan oppleves som ekte ettersom den gjentas i timesvis, og forsterker paradokset. Den konstante transformasjon av tegn, gjenspeiles i Vinge/Müllers manipulasjon av kropp. Deres konsekvente bruk av kropp som bilde, peker på det rollespillet de går i dialog med. Masken og den forhåndsinnspilte lyden antyder den doble bevisstheten og hvordan identitet spiller seg opp mot kropp. Gjennom denne bruken av maske, lyd og bevegelse blir det tydelig hvordan fiksjon - *ikkefiksjon* og vold - *ikkevold* hele tiden speiler hverandre. Manipulasjonen av kropp gjennom pendlingen mellom vold - *ikkevold*, og deres bruk av rom fremhever kroppens symbolkraft, samtidig som kropp, forkledning og kostyme peker på teaterhistoriske konvensjoner. Vinge/Müller opererer innenfor en subversiv diskurs, der kroppen og kroppens skade blir relative størrelser som stiller til skue sin egen evne til å endre form, nettopp gjennom to huleboere som lemlester hverandre i 40 minutter, men likevel ikke bærer et merke av fysisk skade på kroppen. Kroppens evne til å endre form kan på denne måten sees som en visuell metafor (Eigtved 2007): verkets fysiske realitet forsterker volden og peker på at representasjon ikke er reell vold. Denne transformasjonen skaper tvil hos tilskueren til hva som skal representere hva, ettersom tegnet og symbolets mobilitet unndrar seg entydig tolkning. Likevel er erfaringen av forestillingens varighet en konkret sanselig belastning. Så hvordan kan den sceniske volden oppleves så emosjonelt, om voldens representasjonssystem er oppløselig og relativt?

Dette spørsmålet forsterker flere av problemstillingene introdusert innledningsvis: hva skjer i en forestilling der volden er styrende for alt det publikum foretar seg, mer spesifikt: hva skjer når voldens omfang truer all handling, fra det punktet publikum entret salen? Det er uhyre vanskelig å peke på hvilken mekanisme som aktiveres (gjennom voldens konstante trussel). Jeg tror svaret kan ligge i voldens sammensmeltning med tre dramaturgiske grep som konstitueres i disse forestillingene: den sosiale relasjonen, den teatrale volden og den performative interaksjonen.

Villa Salò

Tilskuere som begir seg inn i SIGNAs forestillinger går inn i et fiksjonsunivers der rammen for verket er, tilsvarende Vinge/Müllers begrep om *den totale radikale fiksjon*, en publikumsinteraksjon som utgjør et premiss for handlingen. Publikums resepsjon avgjøres gjennom deres direkte kontakt med skuespillerne gjennom dialog og diskusjoner, publikums synsvinkel (perspektiv og posisjon i tid og rom), og den varigheten de oppholder seg i fiksjonsuniverset. Opplevelsen vil erfares ulikt for den tilskueren som oppholder seg tyve minutter inne i huset, og den tilskueren som velger og sove over til neste dag og spise frokosten sin der.

Forestillingen bærer flere strukturelle likhetstrekk med *Vildanden*, *Del 2 Director's Cut*. *Villa Salò* unnviker ethvert krav om kronologisk narrativ, og oppfordrer publikum til selv bestemme når de vil komme og gå. Dette forsterker den episodiske dramaturgien som hviler som rammeverk for SIGNAs tolkning av filmen *Salò*. Som en følge av dette er forestillingen i konstant forandring, gjennom publikums dynamiske og fysiske bevegelser innad i huset, skuespillernes forflytning i rom og publikums reaksjoner på hva de ser. *Villa Salò* er et konstruert fiksjonsunivers som også bruker autoritær teaterestetikk som dramaturgisk strategi; Uansett hvordan publikum beveger seg i huset vil de være vitne til ulike iscenesettelser av maktutøvelse. Eksempelvis gjennom skildringer av *The Masters* som pisker noen av barna/*The Children* til blods, eller bruker dem som fotstøtte på et av soverommene i annen etasje, og gjennom stykkets gang blir det smertelig erfart at kroppen er og må være en konkret gjenstand for sine fysiske omgivelser.

Der Vinge/Müller opererer med en iterativ voldsdiskurs, reforhandler SIGNAs skuespillere teaterforestillingen gjennom å bruke volden som virkemiddel i den sosiale relasjonen mellom publikum og utøver. Som nevnt er kroppen fundamentet for fiksjonen, når den gestaltet som gjenstand, tildeles den rollen som et offer for sine fysiske omgivelser, og i *Villa Salò* er de fysiske omgivelsene preget av vold og fysisk skade. Et eksempel på hvordan volden er fundamental for fiksjonen, SIGNA vil skape, underbygges av publikums nysjerrighet og ønske om å se: Da publikum forstod at det pågikk noe i kjelleren/*Hall of Orgies* ble rommet stappfullt av nysjerrige tilskuere. Det som skulle finne sted var en konsert, et rituale, en seksuell avstraffelse. Dette eksempelet viser hvordan voldrepresentasjonene er avhengig av et publikumsnærver som fester blikket mot volden (aktivt oppsøkende, passivt betraktende), samtidig som voldskildringene genererte ytterligere publikumsnærver når den først var iscenesatt.² Handlingens forløp, overgrepet mot karakterene innad i villaen, tar utgangspunkt i kroppens erfaringscenter, både for skuespilleren og karakteren. Denne doble projiseringen av rollen: som den fremførte karakter, og den fysiske kroppen til skuespilleren bak rollen, aktiverer rollens (og fiksjonsuniversets) overskridelse. Publikum bekymrer seg mer for skuespilleren, enn karakteren som fremføres. Denne innlevelsen, som skjer på skuespillerens premisser (virkelighetsdiskursen) skaper et uventet illusjonsbrudd, ettersom publikum velger å rette sin oppmerksomhet mot mennesket bak rollen. Det er ikke handlingen som er opprørende, men det er det mennesket som spiller karakteren, som opprører publikum. Skuespilleren som stiller sin kropp tilskue og erfarer smerte, antyder at det burde finnes en mening bak denne meningsløse lidelsen. Tilskueren som observerer den ødelagte kropp, som gjentakende representasjon av meningsløs vold, blir emosjonelt opprørt av en sterk følelse av noe veldig feil.

Et av de resepsjonsetetiske kravene Signa Sørensen stilte sitt publikum i *Villa Salò* var at voldrepresentasjonene måtte tolkes allegorisk: "Skal allegorien forstås krever det tilskuerens

2) Denne nysgjerrigheten forsterker Signa Sørensens begrep om enkelte tilskueres rolle som *elendighetsturister*.

empati med de forskjellige beboere i Villa Saló” sier Sørensen.³ Signa Sørensen selv tolker sin egen regi som en allegori over de maktstrukturene vi finner overalt i alle strukturelle mekanismer i enhver transaksjon mellom mennesker. Den ekstreme volden må, ifølge Sørensen selv, leses som en allegori over alle samfunns seksuelle makthierarki. Så hvordan skal vi som publikum forholde oss til dette utsagnet, når vår empati etableres for skuespilleren, fremfor rollekarakteren?

Dette blir kanskje mest tydelig når skuespillerens og tilskuerens kropp plasseres som fysisk komponent i rommet, gjenstand for skade, samtidig som både tilskuer og skuespiller erfarer seg selv gjennom ulike performative prosesser.⁴ Denne dialektiske pendlingen mellom kropp som representasjon og tegn ses eksempelvis i en scene med et brudepar, der avføring presenteres som dritt, samtidig som avføringen peker på det hierarkiske (symbolske) maktforholdet mellom *The Masters* og resten av husets beboere. Dette skred gjelder også forholdet mellom tilskuer og utøver. Eksempelvis når vekten ved inngangsdøren, der jeg kroppsvisiteres, uttrykker tilfredse grynt når han fører hendene langs hoftene, magen og lårene mine. Interaksjonen konstruerer en sosial og konfronterende relasjon. Erika Fischer-Lichtes tanker om hvordan det performative møte mellom tilskuer og utøver aktiverer betydningsregisteret mellom det semiotiske og det fenomenologiske, der den sosiale situasjonen er avgjørende for fiksjonens varighet, blir sentral i dette tilfellet :

By playing with and exploiting some of the possibilities that are given with the bodily co-presence of actors and spectators the interplay between the performative and the semiotic dimension was also highlighted. It was the bodily experience of such co-presence which led to transformations of the physiological, affective, energetic and motor states of the spectators and, following from that, to the semiotic processes by which the spectators tried to make sense of such an experience (Fischer-Lichte, 2008:10).

Dette kroppslige nærværet mellom tilskuer og skuespiller som skapes gjennom kroppens co-presence kan være med på å underbygge det meningsløse ved volden og skape en atmosfære av frustrasjon gjennom kravet om en allegorisk tolkning av volden som oppleves helt konkret.

På lik linje med Vinge/Müllers arbeid, gestaltes fiksjonen gjennom voldelige representasjoner og den sosiale trusselen om vold. Den autoritære estetikken er felles for begge forestillingene, og hviler som et grunnleggende fundament: trusselen om vold og meningsløs lidelse. Denne konstante trusselen balanserer i maktforholdet mellom utøver og publikum, på samme måte som den temporale erfaringen av forestillingen aktiverer maktforholdet mellom kunsten og livet, fiksjon og virkelighet. I kontrast til *Vildanden, Del 2 Director's Cut* der trusselen oppstår i åpningsprologen, inngår tilskuerne i *Villa Salò* en publikumskontrakt allerede i køen utenfor huset, et kjærestepar splittes opp, og gutten blir vitne til at kjæresten hans sendes alene inn i huset. Dette etablerer et fiksjonsunivers der rollen som tilskuer, på ingen måte er trygg. Trusselen antydes allerede her. Hun går inn døren, og aktiveres som en aktiv del av verket, en medskaper av fiksjonsrommet, en karakter i stykket. Gjennom denne bevisstheten (via medias kontroversielle fremstilling av stykket og SIGNAs velkjente univers) kan trusselen oppleves som reell, når vekten sier ”We’ll take good care of her”, eller når jeg kroppsvisiteres av en fremmed mann. Det sentrale omdreiningspunkt i Fischer-Lichtes performativitetsteori er den fysiske kroppen som i sin natur er selvreferensiell

3) Jf. Signa Sørensens brev til publikum: http://signa.dk/politiken_brev

4) De performative prosesser som finner sted mellom tilskuer og utøver (gjennom dialog og samtale), utøver og utøver (gjennom vold, som oftest seksualisert) kan forsterke en kroppslig bevissthet som gir oss muligheten til å erfare oss selv som subjekt, gjennom plasseringen av erfaringen av kropp inn i en rekke av fysiske hendelser.

gjennom samspillet mellom utøver og tilskuer. Gjennom vaktens fysiske plassering og hans bevegelser langs kroppen min, skapes det et kroppslig, fysisk berøringspunkt mellom tilskuer og utøver som inkluderer meg og forbereder meg på hva som skal skje inne i huset. Med denne fysiske tilnærmingen til min kropp og til kjæresten som stod igjen utenfor døren, underbygger vaktens sin overlegne rolle, og våre roller som underlegne. Jeg dikteres og markeres når jeg kroppsviseres. Jeg får tildelt en underlegen, dog aktiv rolle, som gjør det mulig for vaktens å konstruere et fiktivt, men samtidig relasjonelt forhold til meg og gutten. Vi er tilskuere, som oppretter en fiksjonskontrakt med vaktens, parallelt med at han aktiverer sin egen kropp innenfor fiksjonsuniverset; en bestemt karakter som spiller en bestemt rolle. Fiksjonsparadokset og den kategoriske dikotomien passiv/aktiv blir igjen synlig. Paradokset forsterkes ytterligere utenfor døren, der vi andre står igjen, min kropp representerer min kropp og jeg kan ikke gå inn i en bestemt rolle, selvom jeg tilsynelatende inviteres til det, vaktens rolle oppleves som truende og invaderende.

Frustrasjonsdramaturgiens viktigste prinsipp

Kroppen er vårt erfaringscenter, og vår sansning av rom forsterker kroppens fysiske presens, så hvis vi spør det samme spørsmålet igjen: hvilke mekanismer er aktivert i disse forestillingene? Hva finner vi da? Vi finner nettopp den autoritære estetikken som formgrep. En estetikk som ikke kan løsrives fra sitt innhold, ettersom form og innhold i begge disse forestillinger er uløselig bundet sammen. Det er ikke mitt ønske å peke på innhold versus form med utgangspunkt i å felle en smaksdom, det er mitt ønske å peke på hvilke mekanismer som er aktivert: hva er det ved disse forestillingene som gjør oss så opprørt? Den autoritære performativitetsstrategien bruker passivering og aktivisering av publikum som et konkret dramaturgisk grep og gjør at publikum ikke har mulighet til å avgrense fiksjonen (i tid og rom), uten å avvise hele kunstverket (ved å forlate forestillingen og aldri komme tilbake). Problemene og den emosjonelle reaksjonen oppstår når passiv/aktiv kategorien kulminerer og publikum inviteres til å være aktive innenfor verkets rammer, samtidig som den sosiale relasjonen likevel sier nei til deres deltagelse. På denne måten blir publikum først aktivert som utøvere (i åpningsprologen på Black Box Teater og utenfor villaen på Østerbro), før de kunne gå inn i rollen som tilskuere.

Det er uhyre vanskelig å rette et presist blikk på hvilke mekanismer som aktiveres i voldens tilsynelatende sosiale relasjon mellom publikum og utøvere. Det produserer bare flere spørsmål, som det tilsynelatende ikke finnes svar på. Likevel tror jeg svaret finnes i den autoritære performative estetikks manipulasjon av sosiale roller og ekstreme iscenesettelser. Voldens sammensmeltning med kroppen kontrollert av varigheten på forestillingene, og den sosiale relasjonen fremstiller en utsatt kropp, både hos Vinge/Müller og SIGNA. Handlingens forløp, overgrepet mot karakterene innad i *Villa Salò* og *Vildanden Del 2, Directors Cut*, tar utgangspunkt i kroppens erfaringscenter. Denne innlevelsen, som skjer på skuespillerens og hennes fysiske premisser (som kroppen bak rollen) tilfører fiksjonsparadokset en nyans som belyser kroppens co-presence, dens akutte nærvær som fysisk omdreiningspunkt. Tilskueren observerer skuespillerens konkrete kropp som gjenstand for ulike former for skade, og disse observasjonene skapte en sterk frustrasjon hos mange av tilskuerne. Tilskueren og skuespilleren opplever og erfarer den ekstreme voldsskildringen, på hvert sitt vis, på hver sin side av fiksjonen.

Konseptualiseringen av denne form for sosial og voldelig trussel må sees som et ledd i en performativ prosess, der frustrasjonsdramaturgien konstrueres som den sceniske voldens tilsynelatende viktigste prinsipp. Laura Luise Schultz' begrep om frustrasjonsdramaturgi prøver å fange den autoritære estetikks atmosfære av frustrasjon: "(...) en frustrasjonsdramaturgi, hvor publikums handlinger

hele tiden afsføres og får utilsigtede, brutale konsekvenser for de medvirkende.”⁵ Tiltross for at publikum selv kan velge når de vil komme og gå, spise sandwiches på kjøkkenet og drikke kaffe, er forestillingenes fiksjonsunivers og dets publikum regulert av den autoritære estetikken, der volden hviler som en trussel i hver sal, hver etasje og hvert rom. Frustrasjonsdramaturgien opprettholdes ettersom fiksjonens opprettholdes og strekkes ut over tid, parallellt med etableringen av det sosiale rom og den sosiale relasjon. Denne bevisstheten om at forflytning og bevegelse i tid og rom avgjør handlingen, bygger opp under frustrasjonen hos publikum. Frustrasjonsdramaturgien er et sterkt prinsipp, og kommer til syne når publikum velger å benytte seg av sin rolle som sosial deltager i begge forestillingene for å stoppe voldsutøvelsen. Da ekskalerer voldsspiralen og skaden forsterkes: piskeslagene tredobles, tre nye bøtter stinkende teaterblod tilføres. Frustrasjonsprinsippet utløses også av en overhengende trussel, og den smertelige erfaringen som langsomt tar form: døden (voldens ytterste konsekvens) er aldri et mål i seg selv. Det er volden som fysisk skade som er tilfredstillende. Smerten, erfaringen av volden, og trusselen som fremsettes, blir en konsekvens av voldens medierende rolle. Dens instrumentelle natur forsterker nettopp dette. Derfor blir publikums erfaring av fiksjonsuniverset så sentral, fordi smertens varighet i det virkelige liv er uutholdelig. Målet (volden) helliger middelet (volden), fordi målet for smerten/volden er volden i seg selv. Denne erkjennelsen er smertelig vond. Kausaliteten mellom virkemiddel og tegn peker på sin konkrete referanse: volden. Når voldsskildringen, teaterblodet eller piskeslag gjentas i timevis, løses ikke volden opp, den forsterkes i takt med publikums ekstreme passivering. Volden aktiveres der publikum deaktiveres. De ble dermed deltagere i stykket, uavhengig om de deltok passivt eller aktivt, langsomt formes en ny ubehagelig tanke: Ingen kan gå fri av mørket.

Victoria Fossum-Kielland

(f.1985) Cand. mag. i teatervitenskap, Københavns Universitet, bosatt i Oslo.

5) Laura Luise Schultz: "Overskridelsesestetikk og publikumsinvolvering i SIGNAs Salò" i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift nr. 1*, Oslo 2010.

Artikel

Barrie Kosky's *The Lost Echo*: rethinking tragic catharsis through affective emergnc(e)y

Barrie Kosky's *The Lost Echo*: rethinking tragic catharsis through affective emergenc(e)y

By Charlotte Farrell

A Kosky production is indelibly marked with an excess of bodily utterances.¹

What is the relationship between affect and catharsis? This article approaches this question in reference to the theatrical productions of Australian-born director, Barrie Kosky, arguing that tragic catharsis needs to be rethought through the prism of affect. Such a rethinking expectorates catharsis from the sedimentarity of the 'viewing subject'. Rather, affective emergenc(e)y is something that happens in the entire performance field. This 'something that happens' – affective emergenc(e)y – departs from Aristotelian catharsis whereby the audience 'subject' and/or performance 'object' are no longer at the centre of experience nor discernible from each other. In other words, affective emergenc(e)y is relational. In Kosky's post-tragedies,² atmospheric textures of extreme feeling coalesce, rapidly deterritorialising notions of subjectivity and objectivity upon which Aristotelian tragedy and catharsis depend.³

As an example of affective emergenc(e)y's ontological leakiness, Kosky describes a moment from his *Grande Macabre*:

*Many years after my Dybbuk production, I staged Ligeti's Grande Macabre in Berlin. The climax of the opera occurs when a gigantic meteor crashes into the earth. This has been foretold by a mad prophet, Nekrotzar. In Berlin, he sat on a white plastic toilet while a never ending stream of brown excrement poured out of the toilet and over him. Ligeti's apocalyptically gorgeous music blasted out of the orchestra pit, as behind the toilet, half-dead hermaphroditic mermaids crawled across the stage, their glittering fins sadly flicking in the air as they desperately searched for water, rest or salvation. Many people in the audience found this scene offensive and tasteless. As if taste has anything to do with the theatre. The more radiant the music became, the more he ate and smeared. I was, however, delighted that many people found this scene not tasteless, shocking or grotesque, but beautiful. As it was intended to be. Mountains of excrement, dying hermaphroditic mermaids and a baritone sitting on a toilet singing Ligeti with shit all over his mouth may not be your average subscriber night at the opera, but something happened in the theatre at this moment. Something emerged.*⁴

Here, Kosky provides shimmering detail of a scene from his production of György Ligeti's *Grande Macabre*. It was performed in Berlin at the Komische Oper in 2003 where he has been appointed

1) Fensham, Rachel. (2009). *To Watch Theatre: Essays on Genre and Corporeality*. Brussels, Belgium, Peter Lang, p. 86.

2) Post-tragedy is a concept I am developing for my Ph.D in light of Barrie Kosky's oeuvre. I approach the use of the prefix 'post' delicately, as in Karen Jürs-Munby's introduction to Hans-Thies Lehmann's *Post-dramatic Theatre* (2006). She writes, "post' here is to be understood... rather as a rupture and a beyond that continue to entertain relationships with drama and are in many ways an analysis and 'anamnesis' of drama" (2). I am indebted to Dr. Bryoni Trezise for suggesting this term to me in the first place and assisting me with its theoretical development.

3) Aristotle never provided a clear definition of tragic catharsis. Based on his *Poetics*, however, it can be surmounted that Aristotelian catharsis refers to processes whereby ritual/performance stimulates unpleasant emotions and impurities within the subject and/or spectator, purging them of their moral and emotional 'contaminants'.

4) Kosky, Barrie. (2008). *On Ecstasy*. Melbourne, Melbourne University Press, pp. 51-3.

chief director and intendant as of 2012. Kosky's detailed description provides a glimpse into the tensions between the seemingly tasteless, shocking and grotesquely beautiful elements of his praxis. The tensions of this adjective cocktail lie at the heart of what makes his work so affecting.

Kosky's theatre performances in Australia and abroad have been frequently labeled by audiences and theatre critics alike as 'distasteful', but, as he writes, "as if taste has anything to do with the theatre". Declaring himself disillusioned with the lack of innovation and risks taken in mainstream Australian theatres, and uneasy with the 'shock' discourse that his work continues to be placed in, Kosky has established a career in Europe since he moved there in 2001.⁵ He was the artistic director of Vienna's Schauspielhaus from 2001-2005, returning to stage works in Australia intermittently, most memorably with his Sydney Theatre Company (STC) production of *The Lost Echo* in 2006.

Despite being on the other side of forty, Kosky is continually referred to as the *enfant terrible* of Australian theatre. His oeuvre consists of classic tragedies and operas used as generic formats, the boundaries of which he playfully transgresses using flickers of Artaudian and Meyerholdian performance methodologies. The director subsequently muddles traditional Kantian notions of beauty in a complex intermingling of affective dynamics. For example - as demonstrated in the instance of Nekrotzar in Kosky's *Grande Macabre* - not only was the mad prophet smearing what appeared to be faeces all over his mouth in the productions climactic moment, but also the repetition of his coprophagy intensified along with the music, and the movement of the mermaids. These seemingly incongruous elements - Ligeti, mermaids, a toilet overflowing with shit - in their concomitance and repetition created an experience where the director felt that *something emerged*. He 'intended' for the scene to be beautiful.

The repetition of Nekrotzar's action was an instance of uniform representation leaking, collapsing, exploding - characteristic of Kosky's Australian productions, most often involving the expulsion of bodily fluids. By layering and repeating heterogeneous signifiers in a conservative performance context, mimetic semiosis becomes disfigured. By engaging traditional theatre discourses in the first place, (i.e. by using mainstream performance venues, staging classic texts) Kosky allows for a more transformative affective-politics of performance. Meaning, the memories and expectations attached to the theatre space itself are not usually associated with such disruptive and intensely affecting performance modes. This in turn is exacerbated by the expulsion of such 'base' bodily waste on stage.

Stark differences between European and Australian theatrical styles are another central tension in the reception of Kosky's work in Australia. His approach to theatre engages European modes of performance, particularly Meyerhold's theatrical style of collision and montage, together with an outrageous revisioning of the classics. Traces of *Wiener Aktionismus* can also be seen in his work.⁶ Such approaches have rarely been seen on the mainstream Australian stage.⁷ Kosky has significantly influenced other Australian theatre directors, including Benedict Andrews and Simon

-
- 5) While in Europe, Kosky's work has by no means been free from forms of 'shock' discourse. Most recently, his production of Jean-Phillipe Rameau's *Castor and Pollux* at London's Coliseum received bad reviews. Michael Tanner from *The Spectator* wrote, "For the production is a sheer disaster... What we actually get onstage is incomprehensible, a mix of sprinting, groping and convulsing. Knickers play a prominent part... Later on there is cross-dressing, nudity and a comprehensive abandonment of any relationship to Rameau's work." (November 5, 2011). This critique has much in common with conservative responses to Kosky's work in Australia.
 - 6) *Wiener Aktionismus* of 'post-fascist' Vienna was motivated by a desire to explode the body as an organized system, most often through the live excretion of bodily fluids.
 - 7) For a comprehensive and richly descriptive account of Twentieth Century theatre performance see McCallum, John. (2009) *Belonging: Australian Playwriting in the 20th Century*. Sydney, Currency Press.

Rethinking Tragic catharsis through affective emergenc(e)y

Stone, who employ a bricolage of theatre modes in their productions. They make up part of the small conglomerate of Australian theatre directors who have stepped outside the confines of narrative realism. Andrews and Stone, after Kosky, continue to explore and deconstruct traditional performance texts and styles using affect-driven approaches to acting and *mise-en-scène*.

In his novel, *Tender is the Night*, F. Scott Fitzgerald briefly touches upon the generative potential of affect's incipency (however, he uses the term 'emotion'). In reference to the character Rosemary Holt, he writes, "[a] strong current of emotion flowed through her, profound and unidentified. She did not know whether she was attracted or repelled, but only that she was deeply moved" (1995: 46-7).⁸ There are thoroughly diverging theories of affect. I take up those informed by process-relational philosophy and radical empiricism. Along with Erin Manning et al., such an approach understands affect to be "that which grips me first in the moment of relation". Manning differentiates affect from emotion. Where affect is one's first moment of relation to the unknown, "emotion is the back-gridding of affect". In other words, "emotion is affect plus an awareness of that affect" (Manning 2007: xxi). Hence, the difficulty in writing affect: it is mobilised, as in the theatre of repetition, "with a language that speaks before words" (Deleuze, 1994: 12). In Fitzgerald's vocabulary, affect is profound, and unidentifiable with anything concrete. You do not know whether you are "attracted or repelled," only that affect moves *you*.

The affects of Kosky's theatre shift through various shades of intensity and are obviously contingent upon a multitude of environmental factors. I do not have an awareness of what the affect is, but it overwhelms 'my' body. I touch it and it touches me in a multiplicitous reciprocity. 'It' and 'me' become more-than the same. Affects are physiologically transformative. As Teresa Brennan writes, "The transmission of affect, if only for an instant, alters the biochemistry and neurology of the subject" (2004, 1). She surmises that, "this transmission of affect means that we are not self contained in our energies" (6). This is of interest to analyses of theatre performance because "the production of affect 'dissolves' the sight of the viewer into a 'transaction of texture', and the very fibre of the work is what impacts us sensorially, sentimentally" (2009, 6-7). Discourses of ocularcentrism are dismantled, bringing the body into the affective swell of experience.⁹

I place Kosky's work in the trajectory of Australian theatre as taking a Deleuze and Guattarian 'line of flight' from the mainstream 'stage', departing from the dominant modes of Sydney theatre's over-coding machine.¹⁰ These lines of flight cannot occur without risk or abrupt movement, nor can it occur without a vigorous touching: affective emergenc(e)y. Such risky mo(ve)ments are found in Kosky's *The Lost Echo*, which consisted of stories from Ovid's *Metamorphoses* and included an adaptation of Euripides *Bacchae* performed in two acts and four parts, running for eight hours in total. Audience members had the choice to watch each half in isolation on separate days, or to go in for the long haul in one day. I went with the former, though Australian theatre critic John McCallum opted for the exhaustive latter, and said that it was "one of the most important and influential productions of the new century" (McCallum 2009, 329). The production had a cast of thirty five, including performers from the STC Actors' Company, second year NIDA (National Institute of Dramatic Art) acting students and guest artist Paul Capsis.

8) In another context, Sianne Ngai's notes, "the narrator is simultaneously attracted and repelled" (112) in her discussion of the affect she coins 'animatedness' (2005).

9) On ocularcentrism, see Jay, Martin. (1993). *Downcast Eyes*. Los Angeles and London, University of California Press.

10) Gilles Deleuze and Felix Guattari conceptualise the overcoding machine as a mechanism that needs to be disrupted through techniques of asignification (1987).

Grotesque images - in the Meyerholdian sense¹¹ - were littered throughout. A Busby Berkeley-style chorus of drag queens sang Purcell's "Remember Me" following the tragic tale of the rape of Philomela (Deborah Mailman). Agave (Pamela Rabe) laid out strips of meat onstage - the massacred body of her son, Pentheus. Callisto (Amber McMahon), devastated by her unrequited love for the moon goddess, Diana (Paul Copsis) and after being horrifically raped by Jove (Peter Carroll), roamed about the stage wearing nothing but a cartoonish bear mask before being transformed into a star. These startling moments, plucked from a vast array from *The Lost Echo* are not properly contextualized here, yet these glimmers serve as a means to create a fragmentary picture of Kosky's auteur rendering of classical texts.¹²

McCallum, in his Philip Parson's memorial lecture at Belvoir Street theatre, 2012, spoke specifically about *The Lost Echo's* affective resonance:

At each of the three intervals in *The Lost Echo*, I walked out physically stunned, *dissociated from my sense of myself*. Great theatre, live in the space, has an affect-level that is so high that you feel it in your body. Great theatre doesn't happen on a stage, and it doesn't happen in our heads. *It happens in the whole room...*

Before it is understood or felt it is experienced in the body (my emphasis).¹³

The Lost Echo's affective excess undid the illusion of a preconstituted, contained subjectivity by reaching-towards touching bodies, often violently, to affect them to know that they are always becoming more than themselves.¹⁴ To demonstrate this curiously sensual violence, I will now provide a thick scene description of Myrrha and the masturbating clowns from Act 2, Part I of *The Lost Echo*.

Myrrha, played by Hayley McElhinney, enters the stage dressed in a long black silk evening gown. As her monologue progresses, we become aware of her desperate sexual attraction to her father. She proceeds to tell of her seduction of him where they have sex each night without the lights on, the identity of his lover remaining concealed. She tells of approaching her father's bedroom for the first time. Her hands grip the sides of the chair that she sits on centre-stage. She spreads her legs open. Kosky plays the piano throughout, performing in a circular pit in the front of the stage, where his music score is dimly lit, making him visible. His role as auteur of the production was reinforced by this clear onstage presence throughout the eight-hour production.

Kosky accompanies her ensuing story, playing a piano reprise of Cole Porter's "I've Got You Under My Skin" underneath her monologue. As she describes climbing into bed with her father, she stands up in a squatting position above the chair, the piano increasing in volume and pace. She lifts her dress and grabs each side of her underwear with her hands and slowly slides off a brightly coloured pair of briefs. She pushes these down her parted legs, easing them slowly down her calves to her ankles.

Kosky plays "I've Got You under My Skin" at an increasingly loud volume and fast pace. When

11) On the Theatre of the Grotesque, Meyerhold writes: "The grotesque does not recognise the *purely* debased or the *purely* exalted. The grotesque mixes opposites, consciously creating harsh incongruity, *playing entirely on its own originality*... The basis of the grotesque is the artist's constant desire to switch the spectator from the plane he has just reached to another which is totally unforeseen" (Meyerhold 1912, quoted in Braun 1969, 74).

12) Kosky's longtime creative partner, Tom Wright was responsible for the textual adaptation of Ovid's *Metamorphoses* for *The Lost Echo*.

13) McCallum, John. (2010) "Putting it Back Together and Getting it on the Road: Australian Theatre in the 21st Century" *Philip Parson's Memorial Lecture November*, 28. <http://www.belvoir.com.au/belvoir-news/philip-parsons-memorial-lecture-2010>

14) This terminology is gleaned from Erin Manning's *Politics of Touch* (2009). She writes, "The proposition is that touch - every act of reaching toward - enables the creation of worlds. This production is relational." (xv). Through a Derridean lens, Manning later notes that reaching out to touch circulates in a "general economy of violence" (51).

Rethinking Tragic catharsis through affective emergenc(e)y

Myrrha tells of her return to her father's bedroom the next night, she removes another pair of underwear. Myrrha repeats the action, after saying "and the next night", removing another pair of brightly coloured underwear. The song continues to build. She then removes another pair of underwear, and another, and another and another. With each pair, the action becomes faster and faster as she becomes more eager to remove them.

The music ceases abruptly after she slides off her last pair. All the underwear has gathered around her ankles. This initially erotic action became stylised through repetition. By pushing the thresholds of duration, the audiences' comfort was also threatened, forcing them to confront the horrific context behind an action that they found initially erotic, then comic and then disconcerting in its extension.

After a silence, Myrrha begins to speak again, with the underwear still around her ankles and her legs spread apart. She explains that her father lit a candle in the room in which they were having sex to see what his lover looked like, despite Myrrha's desperate plea for him not to. Abject now, she reveals that after her father discovered her, he threatened her with a knife and she fled into the forest. After crying this out she leans forward, releasing a moan like a dying animal.

In one of Kosky's most brilliantly confronting *coups de théâtre*, Myrrha remains slumped as the director begins to play Porter's majestic "Everytime We Say Goodbye" on the piano. She rises from her chair as if pulled by force, her head thrown back, waddling freakishly around the stage, with the pairs of underwear stretched between her ankles, inhibiting her movement. As she waddles away from the spotlight to stage right, the lights become brighter in the glass box, where venetian blinds hiding what is inside, slowly rise.

The glass box – a small room – is full of roughly twenty shirtless men. They wear light blue jeans and large phalluses protrude from their groins. They masturbate vigorously whilst singing the song in a beautiful, classical tone. The box is lit by internal fluorescent globes, so as the blinds rise, the stage is flooded by creepy, green light. The lighting is reminiscent of a public toilet, yet the seating reflects that of a classroom. The light colours the men's skin, giving them an alien-like glow. Their faces are painted with terrifying clown makeup. Myrrha continues to waddle about the stage, disheveled.

She now quietly, calmly speaks of the 'monster' now growing inside her womb. Her story concludes by her calmly telling of her giving birth to Adonis, her father's child. The Gods take pity upon her and transform her into a tree. At the conclusion of her story, a minor chord sounds and the piano launches back into playing the chorus of "I've Got You Under My Skin". The men in the glass box continue to sing and masturbate. Myrrha dances sexily as the song recommences. Her underwear is not restricting her movement any longer: she is free. The men, who had been seated, slowly begin to rise. Once standing, the men in the front row of the glass box spurt blood from their phalluses all over the glass wall in front of them. The deep red liquid dribbles down the glass. Their grand singing continues, as does Myrrha's movement around the space. She exists in apparent unrelation to the action in the glass box, and blind, like the prophet Teiresias, never acknowledges it.

Myrrha's body moved from the contained appearance of a classic *femme fatale*, to enunciating grunts and desires, becoming-woman, becoming-animal, becoming-tree, becoming-mother, becoming-father, all in the gathering creases and folds of the performative fabric.¹⁵ This simultaneously coming-together and pulling-apart completely unravelled the Oedipal paradigm

15) Becoming is not considered here as representational mimicry. Rather, in Deleuze and Guattari's terms, "becoming lacks a subject distinct from itself" and "always involves... a multiplicity" (1987, 238-9).

in a performance of the body, a body that was always-already in excess of itself: a Body without Organs (BwO).¹⁶ The performance bodies (the play-text, music, performers, stage) could not contain their desires, transgressions or intensities, and the exploding blood of the clowns seemed to make this uncontainability literal. The music, the movements, the narrative transformations all folded into each other in affective symbiosis.

In Aristotle's *Poetics*, the philosopher outlines and categorises characteristics of classical Greek tragedy that resonate with the affect theories mentioned. Two key terms he raises in his definition of tragedy of interest to my engagement with this scene are astonishment and catharsis. I will now take up these concepts and rethink them through affect in order to assimilate a loose definition of affective emergenc(e)y.

Etymologically, the word astonish is traced back through middle English 'astonyen' and Old French 'estoner' and eventually back to Vulgar Latin 'extonāre.' The Latin word breaks down into 'ex' meaning "out" and 'tonare' meaning "to thunder." Literally this would translate into a word in English such as "Thunderstruck". (Wade, 2010)

This etymological reference reverberates across Kosky's directorial praxis. His performances quite literally demonstrate a thunderous approach to *mise en scene*, having astonishing effects. In his 2008 adaptation of Euripides' *Women of Troy* staged at STC, diegetic and non-diegetic uses of sound made the audience literally jump in their seats. The auditorium chairs rattled as loud gun shots inexorably sounded in what appeared to be in, around, underneath and outside the theatre space. The production was heavily laden with references to Abu Graib. In terms of light, at the beginning of his staging of Seneca's *Oedipus* (2000), the entire theatre was blacked out to the point of having the emergency exit signs switched off. These directorial choices suggest an interest in propelling sensing bodies to emerge with textures of extreme feeling through dissociation from familiar or comfortable experiences of space and time.

Aristotle defines catharsis as "effecting pity and fear" in the tragic spectator, subsequently 'purifying' them of such emotions (10). According to Aristotle, the tragic event needs to evoke pity or fear to qualify as a performance of tragedy. He argues that the effects of feeling pity and fear come about through astonishment. To be astonished is to be *impressed*, to be impressed upon, and surprised through interest. Walter Benjamin writes, "In one who is astonished, interest is born: interest in its primordial form" (2003, 4). Is affective emergenc(e)y the most thunderous affect, where astonishment thrusts us towards an experiential edge in the experience of Kosky's post-tragedies?

While I do not take up the classicist notion of tragedy being an imitation of a whole or complete action that possesses magnitude (Aristotle), astonishment in the context of live theatre performance is relevant when rethinking catharsis through affect. Whilst Plato, and to a lesser extent, Aristotle, were fearful of the primordial feelings stimulated in the atmosphere of the tragic theatre through what was 'represented' on stage, Kosky's reformulations of the classical tragic model is driven by affects that astonish. Kosky's post-tragedies cannot be considered solely in terms of representation, otherwise they would continue to circulate within discourses of shock. Affective emergenc(e)y liberates tragic catharsis from representational strictures, lifting it into non-representational affective fields of relation.¹⁷

16) Body without Organs (BwO) is a concept taken up by Deleuze and Guattari (1987) after Antonin Artaud (1947).

17) See Thrift, Nigel. (2008). *Non Representational Theory: Space, Politics, Affect*. Oxon and New York, Routledge.

Rethinking Tragic catharsis through affective emergenc(e)y

Affective emergenc(e)y is the brittle edge of astonishing beauty; it is the texture of expression. Catharsis needs to be rethought through affect, for the latter allows for a consideration of the swell of pre-organised experience, before subject/object distinctions are designated, whereby feeling can be considered as not contained in a human subject, enabling a more leaky sense of self.¹⁸ This opens bodies to the transformative potentialities of performance in consideration of theatre's atmospheric contagion.

In terms of affective contagion, Anna Gibbs writes,

Bodies can catch feelings as easily as catch fire: affect leaps from one body to another, evoking tenderness, inciting shame, igniting rage, exciting fear – in short, communicable affect can inflame nerves and muscles in a conflagration of every conceivable kind of passion. (Gibbs, 2001, np.)

Tragic catharsis becomes a more relational and affectively contagious phenomenon through the concept of affective emergenc(e)y. The affective contagion of the theatre's atmosphere generatively slices across bodies during the performance of post-tragedy, making them quiver. Brian Massumi's conceptualization of emergence is crucial to understanding affective emergenc(e)y's transformative potentialities.

In applying Massumi's words to Kosky's theatre, the Myrrha scene, as well as that described in this article's epigraph can be described as "a whole world captured at the moment of its emergence from the uniform" (2002: 173, my emphasis). In his book *Parables for the Virtual*, Massumi aligns emergence with a kind of potentiality where "the edge of the virtual...leaks into actual" and this "seeping edge" of emergence "is where potential, actually, is found." (43). 'Emergence' and 'emergency' etymologically stem from the verb 'emerge' which comes from the Latin *ēmergere* meaning "to rise up or out." 'Emerge' is often defined as coming out of liquid. In the context of Kosky's radical reformulations of classic tragedy, interesting correlation is drawn with 1) the etymology of catharsis as discharge,¹⁹ 2) his staging of the abjection of bodily fluids and 3) Massumi's description of emergence, pertinent when linked with emergency, as a "seeping edge".

'Emergency' is an "unforeseen occurrence; [a] sudden need for action" (239). It is an event that rises and explodes messily, perhaps inducing shock. It requires immediate action and attention, often having medical connotations, where a sort of embodied estrangement from and violent transformation of spatio-temporal dynamics occurs. It suggests an affectual intensity that arouses a proliferation of surging sensations that merge, urgently, and through rupture are potentially transformative in their effect. As emergency often results in experiences of trauma and shock, it is not perceived as a particularly pleasant sensation.

Massumi's conceptualisation of emergence "is like a two-sided coin: one side in the virtual, the other in the actual" (Massumi, 2002: 35.)²⁰ The actual, as defined by Deleuze and further noted by Barbara Kennedy (2009) "is represented by space – quantitative differentiation, difference in degree and numerical difference," whereas the virtual is "pure duration, and is an internal multiplicity, fusion, heterogeneity, difference in kind". Kennedy says that "the affective is the hinge/blend/co-existence of the virtual and actual and as such explains a process of 'becoming'" (187). So,

18) Manning, E. (2009). "What if it Didn't All Begin and End with Containment? Toward a Leaky Sense of Self." *Body and Society* 15 (3): 33-45.

19) Lear, Jonathan. (1988). "Katharsis." *Phronesis* 33 (3): 297-326.

20) This is an echo from Massumi's radical empiricist forebear, Whitehead who wrote, "the process of self-creation is the transformation of the potential into the actual" (1961: 13).

“bracketed by possibility” emergence and affect are becomings (Massumi 2002: xxxiii), located in the nonplace between the virtual and the actual. From this, it can be assumed that emergence is the event that happens in the bleed between the virtual and the actual – the seeping edge between two interconnected worlds, both of which, it is important to note, are not linear. As Manning succinctly puts it, “from the virtual to the actual... is not linear transport.” (2009: 126)

What, then, does it take to unlock this emergent space of potential to become a space of affective emergenc(e)y? In a performance context, when affect and emergence intensify concomitantly, affective emergenc(e)y becomes. The actual is violently pushed to reimagine itself as an always-unstable potential. In other words, the actual is pushed to reimagine itself as always-becoming-virtual, and the virtual as always-becoming-actual. In emergenc(e)y, what was imperceptible suddenly becomes an intensely felt affection. Is this the actual-virtual shock that is felt in Kosky’s performances - of being moved to feel the flesh of the thought, the thought of the flesh?²¹ Is affective emergenc(e)y abruptly feeling the more-than of organisation, the more-than of representation where the body becomes leaky, literally, through tears?²²

The elasticity of the emergent stretches itself to breaking point in Kosky’s theatre. Discursive skins burst, epistemological bones crack and textual adaptations are boiled down to an apparitional concentrate – performing a textual ghosting that becomes more concerned with bodies at the borders of themselves than with a true-to-the-original textual resurrection. Affective emergenc(e)y cannot occur through coming into contact with anything familiar. Something that was recognizable becomes estranged; changed; altered. It is immediate and hits bodies violently in their first moment of relation to the unknown. In effect, it is an astonishingly violent and transformative affect.

As demonstrated through my engagement Kosky’s *The Lost Echo* and *Grand Macabre*, Kosky’s performances’ overhauling of conservative theatrical spaces and styles, and the subsequent anxiety around these grids changing their directional positionality, demands that audience’s perceptions shift. Our own positionality on the grid must alter in order to enable us to reach-towards bodies that change. Emergency is the cruel apotheosis of provoking change. What emerges through Kosky’s affections is transformative, where in watching, one moves from being an organised body to become disorganised, then reorganised again, anew. Affective emergenc(e)y is a shock to thought.²³

Bibliography

- Aristotle (1996). *Poetics*. London, Penguin Books.
- Artaud, Antonin. (1988). *Antonin Artaud: Selected Writings*, Ed. Susan Sontag. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Barnhart, Robert. (1988). *The Barnhart Dictionary of Etymology*. New York, The H. W. Wilson Company.
- Benjamin, Walter. (1998). *Understanding Brecht*. Trans. Anna Bostock. London and New York, Verso.
- Brennan, Teresa. (2004). *The Transmission of Affect*. Ithaca and London, Cornell University Press.
- Deleuze, Gilles. (2004). *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton. London and New York, Continuum.

21) In such an event, Artaud would say that you feel the “mind in the flesh but a mind quick as lightning” (1988: xlix).

22) The term ‘more-than’ is plucked from Erin Manning’s forthcoming book, *Always More Than One*.

23) Massumi, B. (ed.) (2002) *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*. London and New York, Routledge.

Rethinking Tragic catharsis through affective emergenc(e)y

- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis, London, University of Minnesota Press.
- Fensham, Rachel. (2009). *To Watch Theatre: Essays on Genre and Corporeality*. Brussels, Belgium, Peter Lang.
- Fitzgerald, F. Scott. (1995). *Tender is the Night*. London, Wordsworth Editions
- Gibbs, Anna. (2001). 'Contagious Feelings: Pauline Hanson and the Epidemiology of Affect.' *Australian Humanities Review*. <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-December-2001/gibbs.html>, Issue 24, December.
- Jay, Martin. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Los Angeles and London, University of California Press.
- Kennedy, Barbara. (2009). '... of butterflies, bodies and biograms... Affective Spaces in Performativities in the Performance of *Madama Butterfly*.' *Deleuze and Performance*. Ed. Laura Cull. Edinburgh, E.U.P., pp. 183-200.
- Lear, Jonathan. (1988). "Katharsis." *Phronesis* 33 (3): 297-326.
- Lehmann, Hans-Thies. (2006). *Postdramatic Theatre*. Trans. Karen Jürs-Munby. New York and Oxon, Routledge.
- McCallum, John. (2009). *Belonging: Australian playwriting in the 20th century*. Sydney, Currency Press.
- McCallum, John. (2010). "Putting it Back Together and Getting it on the Road: Australian Theatre in the 21st Century." *Philip Parson's Memorial Lecture*. November 28. <http://www.belvoir.com.au/belvoir-news/philip-parsons-memorial-lecture-2010>
- Manning, Erin. (2007). *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Manning, Erin. (2009). *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*. Massachusetts, The MIT Press.
- Manning, Erin. (2009). "What if it Didn't All Begin and End with Containment? Toward a Leaky Sense of Self." *Body and Society* 15 (3): 33-45.
- Manning, Erin. (n.d.) *Always More than One*. (unpublished manuscript - forthcoming).
- Massumi, Brian. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham & London, Duke University Press.
- Massumi, Brian, ed. (2002). *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*. London and New York, Routledge.
- Meyerhold, Vsevolod (1969). *Meyerhold on Theatre*, Trans. and ed. Edward Braun, New York, Hill and Wang.
- Novero, Cecilia. (2007) "Painful Painting and Brutal Ecstasy: The Material Actions of Günter Brus and Otto Muehl" *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 43 (4): 453-468.
- Ngai, Sianne. (2005). *Ugly Feelings*. Cambridge and London, Harvard University Press.
- Sedgwick, Eve. (2003). *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham and London, Duke University Press.
- Tanner, M. (2011). *Heaven and Hell*. The Spectator. London, p. 58.
- Trezise, Bryoni. (2009). "Ambivalent Bereavements: Embodying Loss in the Twenty-First Century." *Performance Paradigm* 5 (2): 1-9.
- Thrift, Nigel. (2008). *Non Representational Theory: Space, Politics, Affect*. Oxon and New York, Routledge.

Charlotte Farrell

Wade, John. (2010) 'Word Etymology: Astonish' *Read 5190-2010* <http://read5190-2010.blogspot.ca/> (February 15)

Whitehead, A. N. (1961). *Alfred North Whitehead: His Reflections on Man and Nature*. New York, Harper and Brothers Publishers.

Charlotte Farrell

is Theatre and Performance Studies Ph.D candidate in the School of Media and the Arts at the University of New South Wales (UNSW), Sydney, Australia. She is writing her doctoral thesis on Barrie Kosky's post-tragedies and affective emergenc(e)y. Charlotte has also taught in Theatre and Performance and Media Studies at UNSW.

Artikel

Affect, 'subtraction' and 'non-performance'

Affect, ‘subtraction’ and ‘non-performance’

By Lone Bertelsen and Andrew Murphie

It seems to me that two essential aims of the arts should be the subordination of form to speed, to the variation in speed, and the subordination of the subject to intensity or to affect, to the intensive variation of affects. (Deleuze, 1997: 249).

How might one work differently with “the intensive variation of affects” in performance? Gilles Deleuze discusses this question in his writing on Carmelo Bene’s theatre. Here he points to a powerful method of “subtraction”.

In what follows we first explore the method of subtraction. Thereafter we extend this notion of subtraction as a general strategy to the ethico- or politico-aesthetic. That is, we consider subtraction as an approach to ethics and politics in so far as these concern the creation and circulation of percepts and affects (Deleuze and Guattari, 1994; Guattari, 1995; Bertelsen and Murphie, 2010).¹

We suggest that a strategy of subtraction, of what we will simply label the ‘Performative’, can lead to new potentials within performance, in the theatre and elsewhere. New worlds emerge with “the intensive variation of affects” allowed by subtraction. Yet in order to foster the emergence of such new worlds, we propose that subtraction encourages what could tentatively be called ‘non-performance’.² With this idea, we are not proposing to abolish performance or theatre. Rather, we suggest the embrace of a *tendency* towards non-performance. This is an asymptotic tendency. It is a tendency that swerves away from non-performance as it approaches it—the more so as the absolute limit of non-performance is approached.

With a more thorough understanding of, and move toward, non-performance, performance could make a different kind of contribution to the solution of urgent social problems.³ Among other things, this could involve a move away from the standard representations and performed clichés of ‘Catastrophe’. These representations and clichés—even and sometimes especially of ‘Catastrophe’—too often avoid a non-performative engagement with the real dynamics of problems. Subtracting such representations might also allow a rethinking of power in the light of a Spinozan/Deleuzian “power to affect and be affected”. Non-performance might then move with the immanent variation in the constellation of forces involved. It might move with enough flexibility to look real disaster in the eye and yet avoid it where possible.

Subtraction

Deleuze’s most detailed statement on performance and subtraction is found in his “One Manifesto Less,” written about the Italian theater director Carmelo Bene (first published in French, with Bene’s writing, as *Superpositions* [1979]).

- 1) On performance, Deleuze, Bene and the ethico-aesthetic see Cull, 2009: 5ff. On Deleuze, the ethico-aesthetic and performance art, see Murphie, 2005.
- 2) Echoing Laruelle’s “non-philosophy” (2010) and “non-photography” (2011), if in a very different register. This also echoes much of the history of performance art (see also Guattari, 1995: 81) and alternative theatre (Deleuze cites Robert Wilson and others in these respects). One might also think of Cage’s “4’33” in which silence creates plenitude, and non-performance provides an absolute opening to the “intensive variation of affects”. See also Sánchez, 2007; the 2007 art exhibition *A Theater without a Theater*, at the Museu D’Art Contemporani De Barcelona; or Florêncio, 2012.
- 3) We are not suggesting that this is the only way to approach performance’s relations to social problems.

For Deleuze subtraction is a way of subordinating “form to speed”. It subjects “the subject to intensity of affect”. By “neutralising” (Deleuze, 1993: 204) what we usually do to structure the experience of performance as ‘Performance’, with all its usual cultural baggage, subtraction opens the performative aspect of art toward the continuous “intensive variation of affects.” Deleuze proposes that this can be achieved through a subtracting of “Major” (that is, the usual dominant) processes of representation. These align schemas of power with the State, or even just a given state of things (205). Subtraction frees the “minoritarian force[s]” of becoming (Deleuze, 1993: 208), opening events to an “intensity of affect”. It “render[s] a potentiality present” (219).

In “One Manifesto Less,” Deleuze outlines the manner in which Bene releases and re-constitutes the minor characters and through this, activates the minor forces of various texts (1993: 205). For Deleuze, Bene’s “theatre is deployed only in relations of variation that eliminate ‘masters’” (1993: 215). Deleuze sees Bene’s subtraction of major elements or “representative[s]” of power as creating a constitutive “operation”, rather than a classical “critique” (1993: 205-207). If there is critique in Bene’s work, this is a critique that involves “the constitution” of something new—a moving on from “State power” (205) and the State of things, a pragmatics. This is a critique emerging from a different “logic”. While a more traditional critique of major “elements of power” often operates within a representational and interpretive logic (Deleuze, 1993: 207), Bene’s constitutive ‘critique’ through subtraction emerges from an affective logic or register—what Guattari terms “the logic of affects rather than the logic of delimited sets” (1995:9). This affective register is “collective” (1995:9), “polyphonic” (1995:1) and “multi-polar” (Guattari, 1996:158). It is “a nonrepresentational force always in disequilibrium” (Deleuze, 1993:207) and it does not reside in the human individual alone (see Manning, 2010:117). As such, Bene’s constitutions do not create new representations so much as free up “nonrepresentational forces”. In doing so, Bene’s plays bring various elements into a “milieu of variation” (Deleuze, 1993: 214).

Bene’s eliminations rework a range of powers. First, Bene subtracts major “characters” from the texts. In *Romeo and Juliet* Romeo is subtracted—“the power of families”. In *Richard the Third* the entire “royal and princely system” is eliminated—“the characters of State power.” In *S.A.D.E* (on de Sade), “the sadistic image of the master” is “neutralized”—“the representative of sexual power” (Deleuze, 1993: 205-207). This subtraction brings about a “constitution” of minor characters. In *S.A.D.E.*, the slave, for example, ceases to be a slave (Deleuze, 1993:205). The women of *Richard the Third* emerge as powerful forces. As Mohammad Kowsar notes:

The women, in the absence of fathers, husbands, and sons, are everything ... inter-changably children, young girls in love, princesses, queens, grandmothers, women of state, and above all, warriors ... the very notion of the male as warrior is being tested by the complex variation of things that the female can be at any given time. (1986: 27)

Not simply negative, Bene’s subtraction rather creates an opening to the world, to potential and to a more ethical (if minor) power to be affected and to affect. Notably, Deleuze’s Bene often removes the supposed ‘*Catastrophe*’ of conflicted State or Major powers. Such powers might still be present in diminished form—often in the fall that is the stuff of State tragedy and even critique. Yet the fall of the State is, strictly speaking, no longer ‘Catastrophic’ in that States no longer matter. The method of subtraction undoes our attachment to them, and their fall becomes nothing remarkable. They are not even at the centre of attention. Indeed, the re-assembly of attention—*of what is attended to, and how, as the ground for all that follows*—is fundamental. This provides us with a method for dealing with real catastrophes (if the term remains appropriate) within what Guattari

(2008) called the “three ecologies” of self, social and environment. Crucially it does this quite separately from the need of Major configurations (such as the State, the ‘Economy’, big ‘Oil’, ‘Capitalism’) to either continue intact or become the focus of attention as they fail.

Deleuze further explains that Bene not only removes major “characters” or “representative[s]” of “state power” but also subtracts “the text, a part of the text”. The words no longer make “up a text”: “*let the words stop making up a “text”...*” (Deleuze, 1993: 205-207). Although words remain, the *text* as such (we might say the Text as Major/dominant structuring of the performance) is subtracted and “[t]he character is nothing more than the totality of the scenic assemblages, colors, lights, gestures, words”. Such a subtraction leaves no “ego” in the characters. Deleuze argues that even the actor “ceases to be an actor” (206-207). Neither the *Text* nor the *Subject* (neither the character nor the actor) dominate. Indeed, if a character is created the play finishes: Bene’s plays end “with birth, whereas customarily one ends with death”⁴ (or Catastrophe). Deleuze writes that Bene “detests every principle of constancy or eternity, of the permanence of the text” (1993:206).

For Deleuze then, what we experience in Bene’s plays are “the continuous series of metamorphosis and variations” (1993: 206), not the life of a subject. We might say that we become immersed in the affect of the world rather than of the character per se. The experience is no longer primarily one of a subject performing or a character being performed. Rather it is experience of a relational constellation of forces at work. The works allow the operation of affect itself to come to the fore. Affect becomes not a ‘state’ for a subject, so much as an event of affecting and being affected. It is at the same time opening, deconstitution and reconstitution. One experiences powers to affect and be affected in the very process of affecting and being affected—that is, not via representation but immanently. In short, the method of subtraction allows for a second method, the taking up of an activation of a more open potential (and on, to the virtual as a broader “relational potential” [Massumi, 2000: 202]).

Precisely because of the importance of the theatrical and the performative to broader culture, Bene’s subtraction of various “components of power” (family, sexuality, the State) achieves more than a simple change to the “theatrical material” and text. For Deleuze the “theatrical material” is not separable from the power of theatre itself in relation to the constitution of broader powers. Deleuze therefore points to a second level of critique (and reconstitution of powers) in Bene’s plays. This critique changes/challenges the broader constitution and social function of theatre itself.

...the elements of power in the theatre are those which assure at once the coherence of the subject dealt with and the coherence of the representation on stage. It is at the same time the power of that which is represented and the power of theatre itself. In this sense the traditional actor has an ancient complicity with princes and kings—the theater with power... Theater’s own power is not separable from the representation of power in the theater, even if it is a critical representation. (1993: 207)

As mentioned, Deleuze’s version of Bene’s work therefore develops “another conception of critique”. This begins in a simple method of subtraction but it continues to a very different constitution of powers, affects and forces. To reiterate, this has very little to do with a theatre practice involving

4) Others see Bene’s work in a very different light, especially regarding the issues of domination, birth and death (decay)—see Chiasa, 2009 and Bogue, 2003: 115ff. Cull notes that Deleuze may not even have seen the actual production of Bene’s *Richard III* before he wrote about it (2009: 21). Although we touch on elements of Bene’s productions, we cannot do more than hint at the specifics. For more, see Cull; Chiasa; Bogue; Kowsar; Fortier; Deleuze and Bene.

a critical representation of various forms of power. “When [Bene] chooses to *amputate* the components of power, it is not only the theatrical material he changes, it is also the form of the theatre, which ceases to be ‘representation’ at the same time that the actor ceases to be an actor” (Deleuze, 1993:207).

In sum, if Deleuze is correct, the actor in Bene’s plays stops being an actor, the subject stops being a formed subject, the text is no longer a “text” (1993:206). Established powers are “amputated” in favour of an ongoing relational constitution of “active minoritarian force[s]” (1993:208). Family, State, Sexual Power are all subtracted. The historical key links between theatre, performance and the state are broken, and not in favour of a more critical or even alternative *representation*. What takes the place of representation? As Bogue points out, “Bene often speaks of the various ‘impossibilities’ of the theatre” (2003: 148-49). Yet despite Bene’s negative view of the avant-guard and his “seemingly pessimistic remarks about the uselessness of theatre”, Bogue argues that Bene “strives to create the impossible,” he strives to “render a potential present” – a new potential “for a people to come” (2003:148-49).

In de-dramatisation, “we found each other”

Deleuze proposes that for Bene the question is “how to reduce to *minorize*...how to impose a minor or minimizing treatment in order to extricate becoming from history, lives from culture, thought from doctrine, grace or disgrace from dogma” (1993: 208). Deleuze adds the question of how to extricate potential (1993: 219)—an increased power to affect and be affected—from over-coded or stratified modes of the Performative and the state. This suggests the possibility of drawing out a relational becoming from within even the most challenging of events.

Yet the Performative can often be an obstacle to this relational becoming. First, Performative logics often prop up the ironically disastrous⁵ forces within the complex representational logics of ‘Catastrophe’ itself. Second, the Performative has its own ‘Catastrophic’ logic. *Not to perform (and not to affirm the ongoing dramatisation of certain states of affairs, of the State, Capital, given forms of subjectivity) is often regarded as a ‘Catastrophe’*.

In this, the Performative tames affect. First, powers to affect and be affected are subsumed under a Janus-headed attachment to what is, and panic about its possible loss. Second, but perhaps less recognised, there is an attachment to/panic about the possible loss of *established modes of dramatisation* tied to the State/states of affairs.

Yet what potentials would open up if we subtracted the Major from the assumed ‘Catastrophes’ we face? What if we even subtracted all “Catastrophic thinking”? What if such Catastrophes were ‘de-dramatised’ when necessary? Let us take the example of climate change. What if in the process of confronting climate change we subtracted, for example, what Naomi Klein has called the “shock doctrine” and “disaster capitalism” (Klein, 2007)? What if we subtracted Corporations? Industries? The “Economy”? State politics? Phony because unnecessary debates about climate science? And so on. Then what intensities, variations and affects might be set free, what potentialising forces, what worlds might be possible in a becoming with (rather than a denial of) the demands of climate change?

Such becomings would not be a matter of finding “points of origin and termination” (Deleuze, 1993: 207)—new representations, new States—but of adapting to an ongoing process. For Bene

5) Such forces are genuinely if ironically disastrous because they perpetuate problems by placing them within the representational logic of ‘Catastrophe’. The choice here has always been between what we know—the State or state of affairs—and collapse.

(as for Deleuze and Guattari) "the interesting thing is the middle, what happens on the way" (207). As Bene puts it, the work is ongoing: "I will not arrive anywhere. There are no arrivals" (207). For Bene "[i]t is by the middle that things push" (208).

This push does not concern the individuation of subject or object per se (although individuations do emerge, if transiently, from within this push). It concerns the middle of events, what Massumi calls "the being of a relation" (1997: 175). In the middle, in becoming, as in Bene's plays, we find "[a]ffects and no subject, velocities and no form" (Deleuze, 1993: 215). It is here minor "molecular revolutions" (Guattari, 1995:21) can do their work. Deleuze writes of Bene's theatre that "beneath the ambitions of formulas, there is the modest appreciation of what could be a revolutionary theatre, a simple, loving potentiality, a component for a new becoming of theatre" (1993:222). This different understanding of performance is one in which affect is at the level of world—a relational world.

As mentioned the method of subtraction can carry out constitutive work beyond the theatre and the arts. The Occupy movement, for example, is an ongoing emergent event that employs a clear method of subtraction in its resistance, its critique and its attempt to create the new. It is a movement that often seems to de-dramatise the Major (in order to re-dramatise the minor). It pushes from the collective middle, subtracts many stratified modes of the Performative, subtracts much of the State and perhaps more importantly the 'state of things'. It initially refused 'clearly stated aims' so friendly toward the Performative, the possibility of Major-co-option (not to mention media bites). The movement generally has no predetermined endpoints or final arrivals. Rather, it aims to "render a potentiality present" (Deleuze, 1993: 219).

Much has been said about the Occupy movement and here we will only briefly consider it in relation to subtraction. Of particular interest is what became known as the "human microphone". The human microphone emerged out of an imposed subtraction – a banning by the State in New York of any kind of electronic amplification, including loudhailers. Through this move the State hoped to close down the movement. However, the imposed subtraction was turned to the positive by the Occupy movement. When speeches were performed at the gatherings the crowd employed the method of echoing the words of the speakers, phrase by phrase. In Naomi Klein's case her words were echoed numerous times. This created a kind of slowing down and "stammering of language" as speakers attempted to adapt (Deleuze also finds this "stammering" in Bene's plays as they move with "minoritarian force[s]" [1993:212, 214]). In short, with the human microphone the "intensive variation" of the crowd was able to participate in the speech. There was a shift in the power to affect and be affected, in the structure of the performance, and in the relation between performance and audience. So the imposed subtraction led to a new relation. Both the "intensive variation of affects" and the process of collective gathering were *rendered perceivable* (Deleuze and Guattari, 1987:281), in the echo produced by the human microphone. This was no longer (at least not only) a question of the "ego" of the speaker. This was particular clear in Naomi Klein's speech. As language was slowed down to a kind of collective "stammering" (Deleuze, 1993:212) by the multiple echoes of the crowd, a space productive of difference and "variation" opened up. Klein (2011) became a little thrown and uncertain, although she moved with the crowd. She said:

Yesterday, one of the speakers at the labor rally said: 'We found each other.' That sentiment captures the beauty of what is being created here. A wide-open space (as well as an idea so big it can't be contained by any space) for all the people who want a better world to find each other.

Such an experience could be seen to emerge from a larger “relational field” (Massumi in Massumi and Zournazi: 2002:224)—the affective field. Yet if we seem to have suggested so far that everything is better when attention is paid to this affective field, this is not quite the case. As Massumi points out, this is also the very field which the “capitalist logic of surplus is” taking “over” (2002:224). Yet this suggests that a resistance to this taking over also has to operate within this affective field. This is precisely what the Occupy movement attempts to do. They do not always and immediately have clearly stated aims and their resistance did not involve a “politics of identity” or big egos but “an ethics of caring, caring for belonging” (Massumi in Massumi and Zournazi, 2002:223, 241). This ethics must necessarily incorporate a space for difference as well as variation, for a rethinking of performance, perhaps through some of the subtractive practices used by the Occupy movement—“We found each other”.

To dramatise or not to dramatise

So far we have suggested that subtraction and associated methods open up variation within performance in a number of settings, in an immanent and ongoing way. This ungrounds the very constitution of ‘performance’ itself. This in turn allows for the ongoing reconstitution of performance, of performance’s own internal powers, and of intensities and relational powers within the broader ecologies in which performance is immersed. As such, *performance becomes the transformation of powers*. In part, this is the transformation of Major power into micropolitical powers. Deleuze argues that Bene “gives free reign to other theatrical material and another theatrical form, which would not have been possible without the subtraction.” The movement is toward a minor, “nonrepresentational” (1993: 207) potential of performance brought out from within performance (from within *Richard the Third* or the human microphone for example). It is a movement toward a “becoming-minoritarian” (Deleuze, 1993:219) of performance and theatre itself. Subtraction can then enable performance to *de-dramatise* both the subject (Debaise, 2012) and the subject matter, the State and a state of affairs, concepts and propositions, constellations of affects and percepts, events and “ecologies of practice” (Stengers, 2012). This includes even critical events, forms or concepts that, despite their criticism, reterritorialise thinking and affect upon the Major even if just by reinforcing a certain staging of the Major.

Ethical action within the (micro)political powers of performance now concerns a decision about what is to be dramatised and what is to be de-dramatised⁶—in situ. Which ‘stagings’ of events, of political formations, even of concepts are to be developed? Which ‘stagings’ of events, of political formations, are to be dismantled, actively forgotten or even ignored—in situ? How can a performance recalibrate the relations between useful dramatisation and necessary de-dramatisation across all of these? What mix of dramatisation and de-dramatisation comes next? Non-performance involves an ongoing engagement with the power to affect and be affected, now from within the immanent “intensive variation of affects”. It does not dramatise everything, just because it can. Instead, it often subtracts, de-dramatises, practices silence, walks away, dismantles the very thing that works, that excites, that commands attention and brings about a state of affairs/a State/a particular assemblage of powers to affect and be affected. In contemporary management terms, we might say that non-performance practices ‘performance *undevelopment*’.

6) On dramatisation see Gilles Deleuze, 1995: 251. Here dramatisation involves incarnation in “spatio-temporal dynamics”. See also Debaise, 2005 and Massumi, 2011. On “dedramatisation” see Debaise, 2012; Lehmann, 2006 and Cunningham, 1987. See also Vujanović and Milohnić, 2012. On catharsis in such contexts, see the work of Charlotte Farrell in this issue.

We have also begun to suggest that, in non-performance's general relations to the social, a recalibration of dramatisation and de-dramatisation could, for example, defuse Catastrophic thinking.⁷ It could simultaneously dramatise a more beneficial *ecology of relations*. 'Catastrophe' would become only the Major's failing, or the failure only of the ongoing dramatisation of the Major, now necessary only to its own survival.

In sum, when we write of a move towards *non-performance*, via subtraction and other methods, this does not only involve an asymptotic move away from Performance as inscribed by the Major. It also involves a nurturing of tendencies towards a more intensive engagement with the immanence of expression. This nurturing of tendencies is 'dramatic' in a particular way—it *stages* a questioning of what we are 'dramatising' or 'de-dramatising' within any given method or moment of practice. It is a question of care and method however as to how we work with or encourage some tendencies in the mix more than others. This is in part a technological question, but just as much a question of "cultural technique" (on "Kulturtechnik" see Parikka, 2012). We need to develop habits/cultural techniques that can *render perceivable* another possible world: another "potentiality" (Deleuze, 1993: 219).

This is a world that co-exists with, and in many ways is more real than, the one we already feel we know. Yet there are many reasons it might be difficult to perceive. First, as Deleuze notes, "belief in the world is what we lack most. We have totally lost the world: we have been dispossessed of it" (1990: 239). Second, we have perhaps lost the stomach for dealing with a world that has become so difficult. Isabelle Stengers has recently spoken about "Gaia" that implicitly makes strong demands, but refuses negotiation (2012). Third, both these problems arise because we have a long history of approaching the world from within what Alfred North Whitehead called the "bifurcation of nature" (2007: 26ff). Yet, if we are to become equal to the environmental and other events that confront us, we must overcome all of these obstacles. We will conclude our discussion of this overcoming via a different approach to performance and affect by taking up the third issue just mentioned—the "bifurcation of nature".

Non-bifurcation and Non-performance

Theatre and performance are (and famously) at worst captured by, at best heavily indebted to, a "bifurcation of nature". Theatre and performance certainly dramatise, at a very basic level, a division of the world into that performed (stage) and that which perceives the performance (audience). More generally Whitehead (1968 and 2007) meant this bifurcation to refer to what he saw as the split between one assumed kind of nature—the world at large—and the somehow separate nature of (human) perception (and perhaps cognition) of this world.

Theatre and performance do not just reflect the bifurcation. As we have begun to suggest, they are essential to it. It *is the ongoing performance* of this bifurcation that provides the ground for the subsequent spectacle of the Major (that is in effect the bifurcation of nature magnified). Indeed, this ultimately false and problematic bifurcation *must* be constantly performed. The conflict and ambiguities around this basic fact provide a constant tension within the long history of theatre and performance and the thinking about theatre and performance.

Affect has also often been thought in terms of a bifurcated world. Affect, even more forcefully than 'cognition', is often understood to reinforce our own 'unique' and different nature—'our own'

7) There are obvious echoes of Brecht's thinking, although Deleuze (on Bene), writes that Brecht "does not push 'critique' far enough" (1993: 218) and remains more or less within representation, if of a different kind to "bourgeois representation".

feeling, 'our own' perception, somehow divided from a wider, and separately unified world. Our duty is supposedly to interpret (and counter-interpret) the world as faithfully as we can. In such conceptions, affect usually ends up as another way to interpret the world by a subject.

However, affect—and performance—can also be approached from within a non-bifurcated world. In this approach, which we adopt here,⁸ *affect is the world*—the world as affect. This is the entire world understood as affects affecting, and being affected by, other affects. This includes whatever arises from within this world, from winds on the sand, to nation-states to emotional states to thinking to political events. Moreover all these, and more generally world, perception and thinking, all occur on the same plane. Such an affective world is inevitably incomplete, unfinished – in “continuous variation” and “alive” (Whitehead, 1968:148). This means such an affective world is a constant return to potential, to a general ecology (by which here we mean simply a complex network of mutually supportive if differential and dynamic relations).

Subtraction is only one of the ways, if one of the more interesting and curiously less explored ways, to achieve an opening to affective potentiality. This opening returns expressive acts to a “non-bifurcated”, which is to say a densely interwoven and incomplete world. We are suggesting then that the method of subtraction could at its basis be understood to involve the subtraction of bifurcation. Accessing the minor forces of becoming (of the middle) necessarily involves a movement toward non-bifurcation, an escape from the subject-object divisions necessary to, and constituted within, bifurcation. This involves a different kind of movement within performance, precisely away from what has constituted much of theatre and performance, in itself and as an important constitutive component of the world, particularly the political, social and even ethical world. Can the latter be “unperformed”—processually? Here we have suggested an approach to non-performance as a response to such a question. What we mean is a becoming-minor of performance towards a non-bifurcated world that is a world open to potential and “*continuous variability*” (Deleuze, 1993: 209) It is not the represented world separate from and open to control and interpretation by an autonomous subject. Rather, it is a world in which resistance and change achieve potential for emergence. It is a world in which it is possible to find each other once again.

References

- Bene, Carmelo and Deleuze, Gilles (1979) *Superpositions* Paris: Minuit
- Bertelsen, Lone and Murphie, Andrew (2010) “An Ethics of Everyday Infinities and Powers: Félix Guattari on Affect and the Refrain” in Gregg, Melissa and Seigworth, Greg (eds.) *The Affect Reader* Durham: Duke University Press: 138-157
- Bogue, Ronald (2003) *Deleuze and Literature* London: Routledge
- Chiasa, Lorenzo (2009) “A Theatre of Subtractive Extinction” in Cull, Laura (ed.) *Deleuze and Performance* Edinburgh: Edinburgh University Press: 71-98
- Cull, Laura (2009) “Introduction” in Cull, Laura (ed.) *Deleuze and Performance* Edinburgh: Edinburgh University Press: 1-21
- Cunningham, Stuart (1987) “To go back and beyond,” *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture* 2(1): 159-164
- Debaise, Didier (2005) “Spéculation et dramatisation. Quelques contrastes entre Whitehead et Deleuze,” *Concrescence: The Australasian Journal of Process Thought* Vol. 6: 30-36

8) Following a well-known history that included Spinoza, Guattari, Deleuze, Massumi, Manning etc.

Affect, 'subtraction' and 'non-performance'

- Debaise, Didier (2012) "Audio Recording of February 16th Meeting", *Phenomenology, Minds & Media Mellon Sawyer Seminar, Duke University 2011-2012*, <<http://phenomenologymindsmedia.wordpress.com/2012/02/23/audio-recording-of-february-16th-meeting-didier-debaise/>>
- Deleuze, Gilles (1990) *Pourparlers* Paris: Les Éditions de Minuit
- Deleuze, Gilles (1993) *The Deleuze Reader* (ed. Constantin Boundas) New York: Columbia University Press
- Deleuze, Gilles (1995) *Difference and Repetition* London: Continuum
- Deleuze, Gilles (1997) "One Less Manifesto" in Murray, Timothy (ed.) *Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought* Michigan: University of Michigan Press: 239-258
- Deleuze, Gilles (2004) *The Logic of Sense* London: Continuum
- Deleuze, Gilles and Bene, Carmelo (1979) *Superpositions* Paris: Minuit
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1987) *A Thousand Plateaus* Minneapolis: University of Minnesota Press
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1994) *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press
- Florêncio, João (2012) "Ecology Without Nature, Theatre Without Culture: Towards an Object-Oriented Ontology of Performance", unpublished, <http://goldsmiths.academia.edu/JoaoFlorencio/Talks/74006/Ecology_Without_Nature_Theatre_Without_Culture_Towards_an_Object-Oriented_Ontology_of_Performance>
- Fortier, Mark (1996) "Shakespeare as 'Minor Theatre': Deleuze and Guattari and the Aims of Adaptation", *Mosaic* 29:1-15
- Fraser, Mariam (2006) "Event," *Theory, Culture & Society* 23(2-3): 129-132
- Guattari, Félix (1995) *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm* Sydney: Power Institute of Fine Arts
- Guattari, Félix (1996) *The Guattari Reader* (ed. Gary Genosko) Oxford and Cambridge: Blackwell Publishers
- Guattari, Félix (2008) *The Three Ecologies* London: Continuum
- Klein, Naomi (2007) *The Shock Doctrine: The rise of disaster capitalism* New York: Metropolitan books
- Klein, Naomi (2011) "Naomi Klein Speaks @ Occupy Wall Street," *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=OGLzdBVLIIc>>
- Kowsar, Mohammad (1986) "Deleuze on Theatre: A Case Study of Carmelo Bene's Richard III," *Theatre Journal*, 38(1): 19-33
- Laruelle, Francois (2010) *Philosophies of Difference: A Critical Introduction to Non-Philosophy* London: Continuum
- Laruelle, Francois (2011) *The Concept of Non-Photography* Falmouth: Urbanomic/Sequence Press
- Lehmann, Hans-Thies (2006) *Postdramatic Theatre* London: Routledge
- Manning, Erin (2010) 'Always More than One: The Collectivity of a Life', *Body & Society* 16(1): 117-127
- Massumi, Brian (1997) "Which came first? The Individual or Society? Which is the chicken and which is the egg?: The Political Economy of Belonging and the Logic of Relation" in Davidson, Cynthia (ed.) *Anybody* Cambridge: MIT Press:174-188
- Massumi, Brian (2000) "Too-Blue: Colour-Patch for an Expanded Empiricism", *Cultural Studies* 14(2): 177-226

Lone Bertelsen and Andrew Murphie

- Massumi, Brian and Zournazi, Mary (2002) "Navigating Movements" in Zournazi, Mary (ed.) *Hope: New Philosophies for Change* Pluto Press: Annandale: 210-242
- Massumi, Brian (2011a) "Ceci n'est pas une morsure: Animalité et abstraction chez Deleuze et Guattari," *Philosophie* 4(112): 67-91
- Murphie, Andrew (2005) "Vibrations in the Air: Performance and Interactive Technics," *Performance Paradigm* 1, <<http://www.performanceparadigm.net/journal/issue-1/articles/vibrations-in-the-air-performance-and-interactive-technics/>>
- Parikka, Jussi (2012) 'Cultural Technique?' *Cartographies of Media Archaeology*, March 20, <<http://mediacartographies.blogspot.com.au/2012/03/cultural-technique.html>>
- Sánchez, José Antonio (2007) "Theatre in the Expanded Field", *lecture at MACBA, Barcelona, May 2*
- Stengers, Isabelle (2012) "Cosmopolitics: Learning to Think with Sciences, Peoples and Natures," Halifax, Canada, March 5, <http://videtis.ucis.dal.ca/overflow/ims/Stengers-H.264_LAN_Streaming.mov>
- Vujanović, Ana and Milohnić, Aldo (eds.) (2102) "The Politicality of Performance," *TkH*, 19, <<http://www.tkh-generator.net/en/casopis/tkh-19>>
- Whitehead, Alfred North (2007) *The Concept of Nature* New York: Cosimo Classics
- Whitehead, Alfred North (1968) *Modes of thought* New York: The Free Press

Interview

Brian Massumi og Erin Manning |
Affektiv samstemning i katastrofens felt

Affektiv samstemning i katastrofens felt

Samtale med Erin Manning og Brian Massumi, Montreal, d. 12. Juli, 2011

Af Jonas Fritsch og Bodil Marie Stavning Thomsen

Præsentation af Brian Massumi og Erin Manning

Som deltagere i den internationale research-creation workshop, Generating the Impossible (GtI), fik vi mulighed for at tale med Erin Manning og Brian Massumi om affekt og katastrofe, der er temaet for dette nummer af Peripeti.¹ Den intensive workshop blev afholdt i skovdistriktet Meekos, der ligger fire times kørsel nord for Montreal. Her og i Montreal mødtes kunstnere, arkitekter, designere, filosoffer og kunst- og medieteoretikere for at arbejde med nye, kreative former for samarbejde. Begivenheden var organiseret af SenseLab², ledet af Erin Manning, professor i filosofi og film ved Concordia University. Manning arbejder kunstnerisk og filosofisk med kroppens bevægelse i rum eksempelvis gennem etableringen af internationale performances og udstillinger, der involverer dans, tekstil, arkitektur, skulptur og nye medier. Hun har bl.a. udgivet bøgerne *Ephemeral Territories* (2003), *Politics of Touch* (2007) og *Relationscapes* (2009). Hendes partner, Brian Massumi, som også var medarrangør af GtI, er professor i filosofi og fransk litteratur ved Université de Montréal, Québec. Han arbejder i forlængelse af blandt andre Deleuze og Guattari, Spinoza, Foucault og Whitehead med filosofisk at udvikle og undersøge rækkevidden af begreberne 'affekt', 'begivenhed', 'virtualitet' m.m. i regi af kunst, arkitektur, politisk aktivisme og kulturstudier. Han har bl.a. oversat Jean-François Lyotards

The Postmodern Condition (med Geoffrey Bennington), Jacques Attalis *Noise* og Gilles Deleuze og Felix Guattaris *A Thousand Plateaus* og har desuden udgivet bøgerne *A Users Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari* (1992), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (2002) og *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts* (2011).

Affektiv samstemning i katastrofens felt

THOMSEN: Jonas og jeg har læst interviewet, som *The Guardian* bragte med dig, Brian (d. 15. april, 2011)³, og vi tænkte, at vi måske kunne tage afsæt i, hvad vi i dag oplever som affekt, relateret til nye medier og globalisering. Jeg har i min undervisning ofte anvendt Mary Ann Doanes artikel "Information, Crisis, Catastrophe"⁴, hvori hun kalder den særlige tidslighed, knyttet til tv-mediet, for 'presentness'. Begrebet relaterer sig til seerens måde at forholde sig til tv-nyheder på. Doane omtaler her katastrofen som den exceptionelle tilstand, der ganske sjældent indtræffer. I dag synes denne tilstand at være allestedsnærværende. Jonas og jeg talte om din artikel i *The Guardian*. Her relaterer du dig blandt andet til, hvordan nye globale medier påvirker os og forøger affektvirkningerne i risikosamfundet, specielt i forhold til virkelige katastrofer og deres grænseløse konsekvenser. I katastrofen synes grænsen mellem kulturel produktion og naturkræfter at være smeltet sammen, næsten

1) De følgende sider udgør et uddrag på dansk (ved Bodil Marie Stavning Thomsen) af den transskriberede samtale (ved Jonas Fritsch). Samtalen kan læses på engelsk i sin fulde længde på www.peripeti.dk.

2) Se www.senselab.ca for mere information.

3) <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/apr/15/half-life-of-disaster>

4) *Logics of Television*, ed. Patricia Mellencamp, 1990.

ikke-eksisterende, ligesom også muligheden for faktisk at handle og være i kontakt med andre mennesker i en vis forstand er fraværende. Det er ret vanskeligt og meget usikkert faktisk at eksistere i verden. Og vi tænkte, om du kunne uddybe den sidste sætning: "En bæredygtig forandrings-politik må også være en affektens forandrings-politik."⁵

MASSUMI: – Hvilket jeg slet ikke forklarede.

THOMSEN: – Det var derfor, vi tænkte, at måske diagrammet eller biogrammet, som du også taler om i *Parables for the Virtual*, kunne være en måde, hvorpå man kunne genoverveje, hvordan vi faktisk kunne reagere i forhold til disse affektive kræfter.

MASSUMI: Jeg tror, at de former for kontakt, som vi kender og som vi oplever som direkte og interpersonelle, har spredt sig. Jeg tror ikke, de er blevet erstattet af ikke-kontakt men af en anden form for kontakt, der er mindst ligeså affektivt ladet. Og det er klart, at kriser og katastrofer ikke længere er exceptionelle, de er den normale tilstand, som Benjamin så glimrende sagde det. Komplexiteten i de tæt sammenknyttede systemer, som vi lever i på de sociale, kulturelle, økonomiske og naturlige niveauer, mærkes aktuelt med stor styrke, fordi vi er ved at nå nogle bestemte spidsbelastninger, for eksempel i relation til klimaforandringer og flygtningestrømme. Der er en følelse af, at vi er i en langt-fra-afbalanceret situation, hvor hvert eneste af de systemer, som vi beror på med hensyn til stabilitet, konstant er på nippet til at tippe over i en tilstand af krise med fare for, at der vil opstå en slags kaskade af effekter gennem de tilgrænsende systemer,

en domino-effekt. Det er en meget ustabil, kvasi-kaotisk situation. Og der er ikke nogen gunstig position, fra hvilken vi kan forstå den udefra. Vi er indskrevet (braced)⁶ i den. Vi er absorberet i katastrofens overhængende fare, altid klar (imminent) til den – hvilket betyder, at den er iboende (immanent) vores livsfelt. Denne imminence-immanence er en form for kontakt, en form for direkte affektiv nærhed selv hvis den forekommer 'på afstand' gennem mediernes virkninger, eller mere præcist inden for rammen af et mere og mere integreret mediekredsløb (media ecology). Når vi taler om, hvordan affekt fungerer i dag, tror jeg, vi må begynde med det faktum, at vi alle er indskrevet i dét immanens-felt. Vore kroppe og vore liv er nærmest en slags resonansrum for mediebarne perturbationer, der rammer os og gennemløber os, der slår ned i os og uden for os samtidigt. Dette sker alt sammen på et niveau før, vi kan positionere os selv, før vi er i en position, hvor vi kan træde et skridt tilbage og prøve at efterrationalisere oplevelsen. Vi indskrives i oplevelsen, bliver indført i den på en meget direkte, kropslig måde, før vi kan indtage en velovervejet holdning til den. Det er derfor, jeg i *Semblance and Event* taler om "immediation" og bruger begivenhedens model til at arbejde med, hvad der traditionelt er blevet analyseret som mediering og transmission. Det, jeg taler om, er mere en umiddelbar (immediate) indskrivning end en mediering i den traditionelle betydning. Denne indskrivning har mere at gøre med komplekse virkningsfelter og deres bølgeagtige forstærkninger og forplantninger end med punkt-til-punkt transmissioner.

Fra dette perspektiv er spørgsmålet så: hvad sker der i dette felt, i alle former for direkte umiddelbarhed? Det forekommer mig, at

5) På engelsk hedder sætningen: 'An ecological alter-politics must also be an alter-politics of affect.' Ordet 'ecological' bruges ofte på engelsk i en bredere betydning end på dansk. Det rummer således også miljø som kredsløb og forbindelser af kulturel art. Ordet har således også filisofiske implikationer (Jfr. Isabelle Stengers: *Cosmopolitics I*, 2010)

6) Ordet 'brace' og 'in-brace' (understøtte, forstærke, afstive, være klar) oversættes her primært som 'indskrive', for at understrege ordets dobbelte, passivt-aktive engagement: man kan være indskrevet i men også præpareret af situationen, der kan være mere eller mindre forstærket af forskellige kræfter, heriblandt medier.

snarere end at den positionerer hvert enkelt individ personligt, indskriver den individet i en form for forskelligartet samstemning med andre. Vi tager alle del i begivenheden sammen, men vi er sammen i den på forskellig vis. Vi kommer alle med forskellige sæt af tilbøjeligheder, vaner og potentialer for handling. Det er, hvad jeg mener med forskelligartet samstemning (differential attunement): en kollektiv klargøring (in-bracing) i en affektiv begivenheds umiddelbarhed, men forskellig i hvert tilfælde. "Samstemning" refererer til den direkte opfangning af opmærksomhed og energier fra begivenheden. "Forskelligartet" refererer til det faktum, at vi alle føres ind i begivenheden fra forskellige vinkler og bevæger os ud af den, idet vi følger vore egne singulære retninger, rider på bølgerne på vores egen uforlignelige måde. Det er ideen om en begivenhed, der momentant skaber en fælles opmærksomhed og som korrelerer vores forskelligartethed til den affektive ladning, der bringer og lader hele situationen med energi. Og det er ideen, at dette sker på et niveau, hvor direkte kropslige reaktioner og vore muligheder for at tænke er så direkte bundet op på hinanden, at de endnu hverken kan adskilles fra hinanden eller fra begivenhedens aktiverende strøm. Jeg mener ikke som så mange kritikere af det aktuelle mediemiljø, at vi befinder os i en homogeniserende tilstand. Jeg mener heller ikke, at tingene i første instans sker ved at positionere individet, som ideologikritikken ville sige – selvom der er visse forudsætninger, der performativt bliver indpodet i feltet, og selvom visse tendenser allerede skaber vektorer i en slags proto-organisering af, hvad der sker. Den vigtigste pointe er, at det alt sammen sker langt-fra-afbalanceret, så at det, der tæller er afmærkningen (fielding) af ustabilitet og det faktum, at uforudsigelige orden-ud-af-kaos virkninger altid kan umuliggøre, fravige eller rekonfigurere enhver forudgående organisering. Så når jeg taler om affekt, taler jeg om en direkte, relationel fordybelse (immersion) i et

immanens-felt, fra hvilken bestemte handlinger og bestemte tanker må bryde frem. De må uddrages fra kompleksitets-feltet i farten, performativt.

Spørgsmålet bliver så, hvad der modulerer ekstraktionen. Overordnet bliver den moduleret af følelsen af trussel, der kommer med følelsen af en nødsituation, og af de sikkerhedsprocedurer, der er blevet iværksat som svar. Men sikring forudsætter instabilitet. Sikkerhed er ikke det modsatte af usikkerhed. De er forbundne. Niklas Luhmann er i sin bog om tillid og magt klar vedrørende dette. For at producere sikkerhed med en vis regelbundethed, siger han, må du producere den usikkerhed, som den er baseret på. Det er også Foucaults pointe. Sikkerhedsforanstaltninger skal tages forebyggende, fordi vi altid bliver fanget i den første strøm af noget-der-sker i komplekse nødsituationer, før det bliver klart, hvor det vil føre hen og hvad det vil blive til. De må systemgenerere (bootstrap) orden ud fra kvasi-kaos. Jeg har fremført det argument, at dette kvalificerer dem til procedurer af tilblivelse, eller hvad jeg kalder 'værenskraft' (ontopower). Så spørgsmålet om affektive politikker er for mig at acceptere, at vi befinder os i dette felt af kollektiv forskelligartet samstemmighed eller kollektiv individuation, at vi altid bliver kastet tilbage i det på en direkte, fordybende måde, så vi må spørge, hvilken værenskraft vi kan udøve, der kommer fri af dette sikkerhedsloop. Hvordan kan vi øve en vis indflydelse i strømmen af denne immersion men gøre forudsætningerne om sikkerhed uanvendelige? Hvordan kan vi implantere nye forudsætninger og proto-organisere mere levedygtige og opstemte tendenser? Jeg tror, det er et meget godt sted at begynde med et begreb som biogrammet. Biogrammet er en version af Gilles Deleuzes begreb "diagram", men appliceret til et individuelt liv, der modulerer sin kurs under kompleksitetens vilkår.

At diagrammere eller biogrammere er ikke at prædefinere. Det handler om teknikker til

at bevæge sig ind i og ud af det fordybende felt af livets kompleksitet på en måde, der er orienteret eller er en genorientering men ikke i for-artikulerede retninger – opfindsomt. Så er spørgsmålet, hvordan du forlænger den forskelligartede samstemning i stedet for at komme ud af den og ind i din egen personlige bane. Hvordan fange intensiteten af det afstøttende (in-bracing), forblive korreleret, koordinere, bevæge sig opfindsomt sammen i fælles handling – vitalt, uden at udviske de samstemmige forskelle?

MANNING: Ville du ikke også sige, at disse resonansfelter selv skaber biogrammer – hvor det ikke handler om, at du bringer et biogram til en begivenhed, men at begivenheden prolifererer i et felt, der selv er biogrammatisk? Spørgsmålet synes for mig at have karakter af at være af dobbelt indfangning (capture), sådan som Stengers definerer det.⁷ Så vil nogle af de biogrammatiske tendenser selv blive ledere af mere resonans, mens andre vil falde ud til siden eller vil agere på måder, der er mindre fremhævede.

MASSUMI: Netop. På samme tid bliver det fundet og konstrueret. Og det at sætte disse to ting sammen står ikke i modsætning til hinanden – de sker i en proces.

THOMSEN: I *Semblance and Event* giver du eksemplet med det deleuzianske tids-billede. Du kan ikke se tids-billedet. Det findes ikke eksplicit, men det kunne sammenlignes med en diagrammatisk tænkning i den forstand at for at forstå tids-billedet, må du være åben for såvel fortidens som fremtidens virtuelle billeder.

MASSUMI: Og på en måde perciperer du disse virtualiteter uden, at de præsenterer sig for dine sanser.

MANNING: Det er i virkeligheden et spørgsmål om tid, om forskellige kvaliteter af hastigheder og langsomheder men også om at ophæve det lineære. Din fortolkning af affektive politikker, Brian, sker i en verbal-tid, der selv skaber loops. Foregribelse [‘preemption’] sker i en før-fremtidsform, i et ville-have-været – men selv før-fremtidsformen dækker ikke helt dens kapacitet for at proliferere.

MASSUMI: Ja, der knytter sig en ikke-lineær temporalitet til det. Jeg alluderer til Deleuzes tids-billede, men det er ikke nøjagtig de samme problemstillinger, jeg prøver at udforske i *Semblance and Event*. Jeg bruger begrebet skin (“semblance”) for at udvikle ideen, at der er dimensioner af en begivenhed, der ikke faktisk er til stede, men som er nødvendige faktorer for dens sammensætning. Tag noget så simpelt som en bevægelseslinje. Det giver ingen mening at opfatte den som et forløb af punkter, da dette trækker bevægelsen ud af den. Som Bergson sagde: det, du får ud af det, er en gruppe af punkter, og punkter er fikserede. Bevægelsen er ikke et forløb af punkter. Det er en foldning af den umiddelbare fortid ind i nutiden, mens nutiden vender sig ind i fremtiden på en måde, der ændrer en situation kvalitativt. Fortiden og fremtiden er nødvendige faktorer i sammensætningen af en bevægelses bane. Men de er ikke aktuelle, de har karakter af allerede og endnu ikke. Så, når noget er i bevægelse, overskrider det sig selv dynamisk, det breder sig ud over sin aktualitet. Det er mere end til stede i hvert på hinanden følgende punkt. Vi forstår dette intuitivt. Vi opfatter det direkte uden at behøve tænke over det. Hvis du tænker på en politisk situation og den slags kollektiv forskelligartet samstemmighed, som jeg netop talte om – for eksempel en katastrofe, der rammer, og hvis karakter og rækkevidde, du endnu ikke har nogen mulighed for at vide noget om – så er der et stort antal potentielle baner i spil. Begivenhedens frembrud krystalliserer et felt af potentiel bevægelse. Tænk

7) Interview af Brian Massumi og Erin Manning med Isabelle Stengers i www.inflexions.org, udgave 3.

på det som et pragmatisk felt, skabt af samtidigt tilstedeværende vektorer eller potentielle baner, der mærkes umiddelbart og intuitivt forstås på en intenst inkluderende (embodied) måde og som vækker alle til opmærksomhed og aktiverer til handling – men som i deres potentiale som endnu ikke realiserede er mere-end-tilstedeværende. Dette fornemmede potentiale er startpunktet. Det er den allerførste strøm af, hvad der kommer. Det kan altså behandles som en forudsætning for begivenhedens udfoldelse. Det potentielle er pragmatisk forudsat.

Så en måde, hvorpå vi kan arbejde med dette politisk, er som pragmatisk forudsætninger, der mærkes perceptuelt uden at være udtænkte, men som du retrospektivt ville kunne skille ud, som var de resultatet af en vurdering, en deduktion eller en følgeslutning. Men denne aktivering af forudsatte potentialer sker så hurtigt, at en sådan form for vurdering ikke kunne være sket. Det er fuldstændig på linje med umiddelbar (immediate) perception, selvom det er ikke-realiseret. Du føler det ikke-sanseligt. Det er en form for tænken-følen af, hvad der sker, inkluderende det, der *måske kan* ske. Sagen er, at vores tænken-følen af, hvad, der måske kan ske, også inkluderer, hvad andre mennesker måtte gøre i korrelerende men forskelligartede svar, hvor hver især følger sin særlige tilbøjelighed. Den kollektive skynding mod sikkerhed kan måske blokere en bane. Eller nogen giver måske allerede en hjælpende hånd og bliver dermed et eksempel til efterfølgelse, der fungerer som en slags uplanlagt propaganda af bedriften. I selve en begivenheds startpunkt er der et ural af disse tendenser og betingelseskabende bedrifter, der løber sammen for at skabe og modulere udfoldelsen af et meget kompleks vektor-felt, der direkte er kollektiv-transindividuel. Det er, hvad vi oplever i dag. Det er, hvad vi gennemlever. Det er hvad vi tænker – føler øjeblik for øjeblik i denne atmosfære af krise og forestående katastrofe. Så et af biogrammet spørgsmål er, hvordan det potentielle pragmatisk felt krystalliserer

sig for hver person, givet de former for begivenheder, vi gennemlever sammen, og hvordan de forskellige samstemmigheder opstår på tværs af individuelle forskelle. Derfor er det næste spørgsmål: er der måder, hvorpå disse former for pragmatisk antagelser og forudsætninger kan justeres og krystallisere et felt, der skaber større tilgængelighed for visse alternative tendenser, der mere er af en-hjælpende-hånd typen? Dette ville være en modulation af biogrammet. Kan dette ændre kollektive betingelser på en varig måde? Kan modulationerne blive indhøstet, arkiveret, reaktiveret? Kan teknikker findes, der gør dem mere kreative? Dette er den slags problemer, vi har arbejdet med i begivenhederne i SenseLab – dette med vægt på den opfattelse, at der findes kreative teknikker for modulationen af relationelle felter, og at det kan hjælpe at tænke over dem på diagrammatiske eller biogramatiske betingelser.

FRITSCH: Jeg kunne tænke mig at tale om dynamikkerne i dette særlige felt af relationer. Det føles som værende både over-struktureret, hvor du er fanget i en slags net, og over-åben, hvor der altid er forskellige veje ud. Og denne form for dynamik kan indfanges, vil jeg mene, gennem at skelne mellem samstemning og for eksempel transmission, som du talte om før. Det er noget, der løber gennem hele den affektive diskurs i dag, at der er en forskel mellem at tænke i transmission eller affektens smittevirkninger og så ideen om samstemning, der både tillader en åbenhed, men som også kan lukke af på mange måder.

MANNING: Tænker du specielt på den politiske sfære?

FRITSCH: Jeg tænkte på det relationelle felts dynamikker og på, hvad det at arbejde på et affektivt niveau indebærer. Fordi der er en bestemmelse på en måde, men også denne totale åbenhed –

MASSUMI: Fordi det har at gøre med det usikre og det tilfældige –

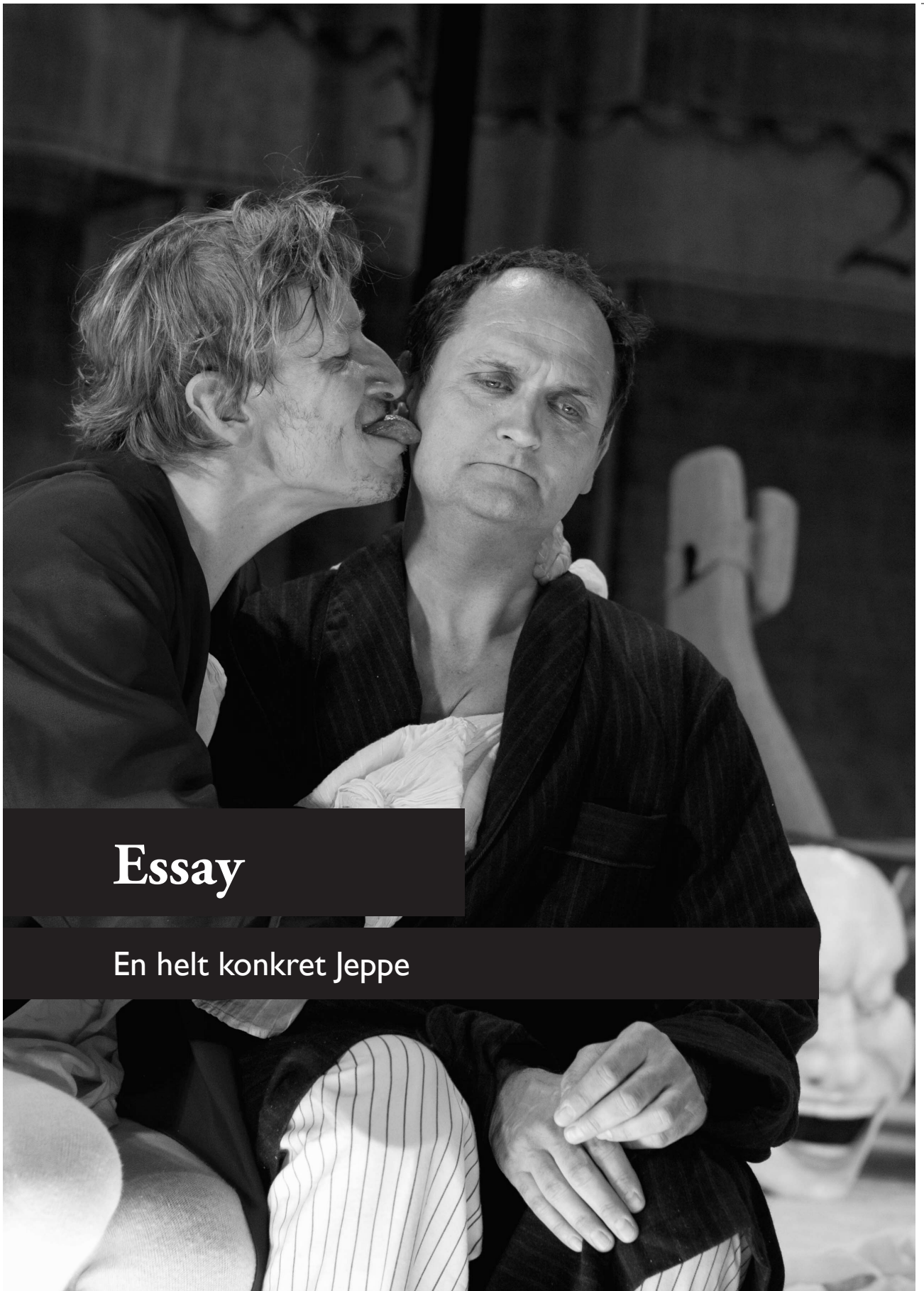
MANNING: I mit eget arbejde har jeg tænkt meget over tendensen til at bringe det affektive i spil, specielt når det drejer sig om mennesket. Denne tendens har været meget tydelig i feltet omkring den såkaldte 'affektive vending', hvor mennesket bliver bærer eller leder af affekt. Så jeg har været interesseret i at undersøge, alene og sammen med Brian og i de begivenheder vi organiserer sammen, hvad jeg kalder de forskellige former for 'speciering' ('speciations'), som affektive kredsløb (affective ecologies) producerer. Disse kredsløb konstitueres biogrammatisk eller diagrammatisk i den forstand, at de er justeringer af fremspirende tendenser til sammenvoksninger inden for et opdukkende fælles erfaringsfelt. De er hverken menneskelige eller ikke-menneskelige – snarere er de resonans-maskiner, der aktiveres i feltet imellem det organiske og det uorganiske. Jeg tænker på 'specieringer' – denne samtale albue-lænen-sig-mod-bord, for eksempel – som en slags kommen til syne af en strømmende individuation, der som et markant punkt eller et betoningspunkt forbinder sig med et bredere erfaringsfelt – sommeren, huset og denne samtale, som vi har efter vores fælles SenseLab-begivenhed. Den enkelte 'speciering' af denne aktuelle tids-signatur aktiverer det bredere relationsfelt hen imod visse tendenser. En af de ting, jeg har tænkt på i den forbindelse, er, hvordan 'specieringer' nærmer sig hinanden – ikke gennem en matrix for identitet ('dyret', 'mennesket'), men gennem fart og langsommelighed af strømmende, samvirkende kredsløb. Denne tænkemåde tillader os måske at overveje, hvordan resonansfelter eller forbundne miljøer bryder frem i en sameksistens – ikke af identitetsstrukturer (mennesket, selvet) – men gennem kredsløb, der lige så vel er rytmer som 'væsner'; dvs. forskellige tidsskalaer og -intensiteter. Dette kunne til gengæld gøre det muligt for os at komme hinsides

identitetspolitikken (som fortsætter med at eksistere selv inden for affekt-politikken) og undersøge den iboende sameksistens af et relationelt tredje, som jeg et sted har kaldt for 'intervallet'.⁸ Når intervallet bliver en aktiv del af, hvad begivenheds-konstellationen kan, befinder vi os i en radikal empirisme uden en klargjort mening om, hvad relationens præmisser består af. Dette er, mener jeg, hvad vi forsøger at gøre med begivenhederne i SenseLab og med vore undersøgelser af nye former for samarbejde. Vi spørger: hvad gør dette tredje? Hvordan 'specierer' det? Hvad er det med til at skabe? Hvilken slags kredsløb har det? Jeg siger dette vel vidende, at alle 'specieringer' til en vis grad kulminerer i arter eller kategorier. Pointen er ikke, at identiteter ikke findes – intet menneske, intet dyr, ingen plante – men at arten ikke er dér, hvor processen begynder eller slutter. Vores forslag er ikke at negere hverken art eller identitet, men at vi skal blive bevidste om, at den kollektive individuations kraft sker i mellemrummene, hvor kredsløbene stadig er i aktiv transformation. Med mine egne ord ville jeg sige, at det, der muliggøres ved denne tilgang er en lejlighed til at udøve en slags koreografisk tænkning, som jeg vel at mærke ikke definerer som en påtvingelse af koreografi men som en skabelse af værktøjer, der gør det muligt, at 'specieringernes' mobile diagram kan rykke i forgrunden – en slags spirende diagrammatisk praksis.

MASSUMI: Ja, vi er i affekt, affekt er ikke i os. Det er ikke et subjektivt indhold af vore menneskelige liv. Det er den følte kvalitet af et relationelt felt, der altid er 'mere-end', som Erin understreger det i sine skrifter – altid 'mere-end' menneskelig. Hvis vi går tilbage til spørgsmålet om teknik, må teknikkerne være iboende teknikker – iboende det, der er 'mere-end' os selv. Det kan ikke være anderledes, eftersom du er i en situation af usikkerhed: du har ikke noget

8) Blandt andet i E. Manning: *Relationscapes* (2009).

overblik, der findes ikke nogen kontrollerende position, der findes en kompleksitet og diversitet i feltet, hvilket du umuligt kan forstå til fulde, og du forandrer dig med den. Derfor må fremgangsmåden være heuristisk og eksperimentel og tage afsæt i netop de partielle adgangspunkter, hvor en justering potentielt ville kunne forstørre eller resonere gennem feltet. Men du ved det aldrig med sikkerhed. Så du må forblive samstemmig for at vide, hvordan feltet påvirker dig (is affecting), selv når du påvirker det (are affecting). Så det er en form for dobbelt tilblivelse, hvor du som individ bliver moduleret af det kollektive felt, ligesom feltet bliver moduleret af dine handlinger. Du står aldrig blot uden for og styrer eller bedømmer eller kritiserer eller kommenterer på eller beskriver. Du er eventyrer. Du tager chancer, ikke så meget i den betydning, at du udsætter andre for risici (skønt dette også kunne ske, hvilket klart gør alt dette til et spørgsmål om etik) men mere fundamentalt tager du chancer i forhold til, hvem du mener og føler, du er, og hvem, du kan blive.



Essay

En helt konkret Jeppe

En helt konkret Jeppe

Om prøverne til Jeppe på Bjerget, Aarhus Teater, 2012

Af Louise Rahr Knudsen

Den 10. februar 2012 blev et noget usædvanligt prøveforløb påbegyndt på Aarhus Teater. I spidsen for processen stod Milan Peschel, tysk skuespiller og instruktør. Efter mere end et årti i Frank Castorfs berømte og berygtede Volksbühne ensemble, har Peschel siden 2006 indledt en karriere som instruktør. To gange tidligere har han gæstet Danmark: på Aalborg Teater med *Macbeth* (2008) og på Aarhus Teater med *Et dukkehjem* (2010). Denne gang var opgaven at iscenesætte Holbergs danske nationalkomedie *Jeppe på Bjerget*.

I titelrollen havde Milan Peschel udbedt sig den danske skuespiller Jens Albinus. Jens Albinus har tidligere arbejdet med Peschels erklærede læremester Frank Castorf på Det Kongelige Teater (*Stuk*, 2009), og som en interessant detalje har han tidligere spillet rollen som Jeppe på Aarhus Teater i 1993. Denne information skulle vise sig væsentlig undervejs i prøveforløbet og den endelige forestilling. Det, at gøre brug af en udenlandsk instruktør til at iscenesætte et stykke, der i Danmark er særdeles velkendt, bød på muligheden for, at instruktøren ville gå til opgaven med en større fordomsfrihed og en større respektløshed end en national iscenesætter. Samtidig gav det, at Jens Albinus tidligere havde spillet samme rolle på samme teater en for-god-til-at-lade-gå-fra-sig mulighed for at tematisere en iscenesættelsestradition. Det paradoksale i at arbejde både uden og samtidig med en bevidsthed om iscenesættelsestraditioner skabte muligheder, der faldt i god tråd med Milan Peschels ønske om at arbejde med en personlig (i dette tilfælde Jens Albinus') vinkel.

I de øvrige roller til *Jeppe på Bjerget* blev skuespillere fra Aarhus Teaters ensemble castet:

Marie Louise Wille, Mette Døssing, Niels Ellegaard, Peter Flyvholm og Frederik Ømann. Inden prøvestart havde kun Marie Louise Wille fået at vide, at hun skulle spille rollen som Nille, ingen andre roller var blevet fordelt, og der var i øvrigt heller ikke nok skuespillere at fordele hver enkelt rolle på. Dublinger var nødvendige (og ydermere en del af konceptet for forestillingen, hvor dobbeltgængerne skabte en tvetydig dobbelthed). Det var derfor med en vis nervøsitet, at skuepillerne mødte op til den allerførste prøvedag, spændte på at møde en instruktør, hvis prøveforløb på mange planer adskiller sig fra den måde, man generelt arbejder på Aarhus Teater.

Til forløbet var der tilknyttet en dramaturg (undertegnede), og det blev min opgave at følge produktionen. Det var i øvrigt anden gang, jeg mødte Milan Peschel, eftersom vi påbegyndte vores samarbejde under *Et dukkehjem* på Aarhus Teater i 2010. Mine funktioner under prøverne til *Jeppe på Bjerget* var flerdelte. Ikke blot indgik jeg i det dramaturgiat, der var med til at udpege instruktøren, stykket, scenografen og skuespillerne, jeg fik også til opgave at følge produktionen betragteligt mere intenst, end dramaturger sædvanligvis gør på en landsdelsscene som Aarhus Teater. Normalt ville en dramaturg være en del af de indledende øvelser, læseprøven og, alt efter behov, enkelte prøver og gennemspilninger undervejs i prøveforløbet. En arbejdsdag, der passer til de fleste prøveforløb af to årsager: for det første har man som dramaturg af tidsmæssige hensyn ikke mulighed for at være til stede ved alle prøver, for det andet mister man hurtigt overblikket

og muligheden for at sætte sig publikums sted, hvis man kender forestillingens detaljer for indgående.

Ved denne særlige produktion var min funktion dog ikke kun dramaturgens, men også tolkens, da den tysktalende Milan Peschel ikke følte sig i stand til at gennemføre et prøveforløb udelukkende på engelsk, og da skuespillerne havde brug for trygheden ved at kunne få oversat de uundgåelige tyske passager. En personlig betragtning i denne sammenhæng er, at de to stillingsbetegnelser dramaturg og tolk, på mange måder lå i en evig konflikt med hinanden, da det ikke kan lade sig gøre at tolke med et samtidigt dramaturgisk blik og vice versa. Under alle omstændigheder befandt jeg mig under hele prøveforløbet ved siden af Milan Peschel og indgik både før, under og efter de daglige prøver som sparringspartner. En anden usædvanlighed ved prøveforløbet og min rolle som dramaturg, var i øvrigt den uundgåelige og tætte, direkte dialog, der opstod med skuespillerne. Som dramaturg vil man som oftest foretrække samtaler med instruktøren i enrum, for ikke at give skuespillerne noter, der er i strid med instruktørens ønsker, og som derfor kan virke ødelæggende på den kreative proces. Men i dette forløb var det kun naturligt at indgå i de diskussioner og samtaler, der opstod undervejs, en form for dialog, som instruktøren kun billigede og opildnede til.

Hvad angår rammerne for produktionen, var der flere elementer, der brød med den produktionsform, man oftest benytter sig af på Aarhus Teater: et prøveforløb på 7-8 uger, der indledes med en læseprøve. Scenografien er som oftest først færdig 3-4 uger inden premieren, hvorfor, der de første uger som regel prøves i et prøvelokale med et manuskript, hvor skuespillerne i op mod halvandet år inden prøvestart kender deres roller og kan begynde at forberede sig på rollen, allerede inden prøverne har taget deres begyndelse. Milan Peschels produktioner har på Aarhus Teater taget sig således ud: et prøveforløb på 4-5

uger (Peschel selv havde foretrukket 3-4 uger), en scenografi, der er færdig ved prøvestart, således, at der fra begyndelsen kan prøves i en færdig scenografi, ingen læseprøve – i stedet går spillerne direkte på scenen uden manus i hånden, men får deres replikker leveret enten af suffløren, instruktørassistenten, som har til opgave at redigere manus undervejs i prøverne, eller af dramaturgen/tolken, som sammen med instruktøren håndterer det dobbeltsidede manuskript på tysk og dansk, som er blevet forberedt. Skuespillerne fik hver dag efter endt prøve udleveret et redigeret manuskript med ændringerne skrevet ind, som de kunne bruge i deres forberedelser uden for prøvetid. Man kan betragte det korte prøveforløb som et art planlagt benspænd, der skaber et pres på skabelsesprocessen og et hold skuespillere, der ikke har mulighed for at finde nogen form for klar rutine og derfor bringer en mængde nervøs og kreativ energi med sig på scenen. Desuden var denne produktion desværre også ramt af den slags benspænd, som man ville ønske, at man havde mulighed for at planlægge sig ud af. Flere ugers sygdom, primært forårsaget af en stemmeknude hos Jens Albinus, umuliggjorde fælles prøver under den sidste halvdel af processen, og også en række aflyste forestillinger efter premieren. I stedet blev der blandt teatrets ensemblespillere mulighed for at skabe scener og en fællesskabsfølelse, der faldt i god tråd med forestillingens handling, hvor Jeppe jo netop er en outsider, der bliver placeret i fremmede situationer. Der var derfor en klar pointe i at lade Albinus' Jeppe agere i scener, hvor han på grund af sit sygefravær ikke var helt klar over spillereglerne, men måtte føle sig frem.

Prøvernes generelle forløb var præget af en stemning af tilsyneladende ufokuseret dovenskab og perioder af intens koncentration og tempo. Milan Peschels kreative ledelsesstil befandt sig et sted imellem disse to parametre. Paradoksalt nok lykkedes det Peschel at skabe et rum, hvor fuldstændig åbenhed, tillid og interesse for spillerens personlige

bud kunne fungere parallelt med en særdeles stærk styring på grænsen til det dikterende. At et sådan rum overhovedet kunne opstå, må tilskrives Peschels imødekommende karakter samt hans intuitive forståelse af skuespillerens præstationsmuligheder og personlige begrænsninger. Dertil kommer den dybe respekt som skuespillerne havde for Peschel. Det gør det muligt og tilgiveligt, at Peschel til tider kunne være særdeles hård ved spillerne, der måtte finde sig i at få serveret diverse synspunkter på deres spil råt for usødet. Alligevel opstod der på intet tidspunkt egentlige konflikter.

Der er tre afgørende elementer i arbejdet med forestillingen, der bør fremhæves:

For det første det tilfældighedsprincip, som Milan Peschels generelle arbejde centrerede sig om. Peschel var radikalt åben over for de inputs, som skuespillerne præsenterede ham for. Knap så meget i løbet af prøven, hvor Peschel ikke havde vanskeligt ved gang på gang at skyde skuespillernes bud ned med yndlingsudtrykket: ”Nein, nein! Dass ist Scheisse!”, men snarere under de afslappede, indledende seancer, hvor der under en tilsyneladende paraply af afslappet ’ikke-skaben’ kunne opstå nogle afgørende øjeblikke. Et eksempel, der fremstår særdeles klart, var da Marie Louise Wille via You Tube præsenterede Peschel for en optagelse af videoen til Kate Bush’ *Wuthering Heights* (versionen med den røde kjole), som hun havde fundet inspirerende i sit arbejde med rollen. Ganske kort efter fik Peschel integreret en scene, hvor Wille parafraserer sangen og både den røde kjole og Bush’ dans. Hvad der er værd at bide mærke i, er at sekvensen bliver brugt som en fuldt ud integreret og dramaturgisk ’forsvarlig’ del af forestillingen, i den særegne stil, som er Milan Peschels. Andre inspirationskilder, der er endt som integrerede dele af forestillingen er Mickey Rourkes karakter i *The Wrestler*, Mike Tysons refleksioner over sit liv, som fremkommet i et nyligt interview og et uddrag fra Albert Camus’ *Caligula*. Der var også eksempler på tekster

og inspirationskilder, der aldrig blev anvendt i forestillingen. Eksempelvis ønskede Milan Peschel at anvende tekster, der havde med krigshandlinger at gøre og jeg fandt frem til et smukt citat i bogen *Slagtebænk Dybbøl*, der omhandler krigen i 1864 og soldaters oplevelse af fuglesang midt under slagets grusomheder. Vi forsøgte at lægge teksten i munden på Albinus’ Jeppe karakter, men det lykkedes aldrig at finde et sted, hvor tekstbiddet fik en naturlig funktion, og den blev derfor ikke anvendt.

Jeg skal ikke i nærværende artikel komme nærmere ind på argumenterne for, *hvorfor* lige præcis de nævnte tekstbidder og inspirationskilder blev anvendt i forbindelse med *Jeppe på Bjerget*, men blot pointere, at det at bruge udefrakommende og ofte nyere kilder i iscenesættelser er en del af Peschels faste iscenesættelsesstrategi. Milan Peschel gør en dyd ud af at anvende udefrakommende inputs og impulser, men indarbejder dem konsekvent i forestillingen på en sådan måde, at de harmonerer med forestillingens overordnede tematiske og handlingsmæssige plan.

Og hermed er vi ved det andet, afgørende element i arbejdet med iscenesættelsen, et element, som jeg har valgt at kalde ’den sansemæssige sandsynliggørelse’. Milan Peschel er ikke i tvivl om, at et publikum rent intellektuelt set som oftest fuldt ud er i stand til at forstå et manuskript af ældre dato. Men han ønsker at skabe en relation mellem forestilling og publikum, der strækker sig ud over det rent tekstlige: ”At gøre konflikterne i et gammelt stykke ikke bare verbalt, men også sanseligt begribelige for en nutidig tilskuer” (Milan Peschel i interview, programmet til *Jeppe på Bjerget*, Aarhus Teater 2012). Processen med at forbinde forestilling og publikum på denne måde, kan karakteriseres som en opdatering, men den foregik i forbindelse med *Jeppe på Bjerget* ikke på originaltekstplanet, der kun blev udsat for ændringer ganske få steder. Til gengæld blev der tilføjet en række fremmedelementer, tekstlige og fysiske, der

kan anskues som Peschels forsøg på at skabe en relation mellem manuskript og publikums samt ikke mindst skuespillernes her og nu.

Det tredje og sidste element – og iøvrigt det begreb der blev anvendt allermest under prøveforløbet – hænger nært sammen med Milan Peschels ønske om at skabe forbindelse med forestilling, publikum og skuepillerne, at skabe nutidighed og aktiv tilstedeværelse. Den handling, som skuespillerne igen og igen blev bedt om at gøre på scenen, var 'konkret'. Som oftest var betydningen på overfladen ganske simpel og håndgribelig: 'du skal gøre, ikke blot lade som om', hvad enten det handlede om at kigge gennem huller i gulvet eller fysisk at måtte anstrenge sig for at kunne nå at bevæge sig hen over scenen inden en anden skuespiller. Milan Peschels intention er konsekvent og via skuespillernes arbejde at fremkalde en virkelighed på scenen, som ikke må misfortolkes som en realisme i spillestilen. Det allervæsentligste i denne form for arbejde, er, at skuespilleren forholder sig – netop konkret – til det, der foregår på scenen og ikke forsøger at agere efter en række forhåndsindgåede aftaler. Det betyder bl.a., at skuespilleren frem for at dække over eller lade som ingenting, hvis noget uventet opstår undervejs, snarere handler derefter og lader nye ting opstå improvisatorisk og gerne kommenterende. Forestillingen kommer til at befinde sig i et spændingsfelt mellem virkeligheden og fiktion, hvor den agerende skuespiller konstant og bevidst er synlig bag den rolle, som vedkommende, ofte gerne teatralt holder frem foran sig. Det handler ikke om at tage afstand fra rollen så meget som at lade skuespillerens egen personlighed være tydelig undervejs. Peschel siger selv: "Det, der interesserer mig som instruktør og tilskuer, er, at vi også på scenen ser de mennesker, der spiller rollerne: skuespillerne. Hvem er de, hvad interesserer de sig for? Det er utrolig væsentligt for mig, at skuespillerne som mennesker har en holdning til deres replikker, og at det skinner igennem til publikum." (Milan Peschel

i interview, programmet til *Jeppe på Bjerget*, Aarhus Teater 2012).

På baggrund af overværelse af og deltagelse i prøveforløbet til *Jeppe på Bjerget* kan man tegne et klart billede af en instruktør, der arbejder ud fra nogle fastlagte principper og med særligt mål for øje. Fra fuld åbenhed og en overflod af elementer til forenkling og præcision var en proces, der kendetegnede både hele prøveprocessen, arbejdet med den enkelte scene og prøvedagenes forløb. Et eksempel herpå, var den såkaldte 'vampyrscene' på baronens slot, hvor de 'ansatte' til Jeppe's store skræk og fascination iscenesætter en vampyrseance, der kort efter abrupt afbrydes. Scenen udsprang i sin oprindelige form bl.a. fra et larmende og punket nummer spillet *My Daddy's a Vampire* spillet af Kim Kix og The Atomic Child, de på scenen tilstedeværende musikere. Men efterhånden som prøveforløbet skred frem, blev mange af elementerne taget væk, så der til slut kun var det allermest basale tilbage.

Milan Peschels arbejdsform har fungeret som et forfriskende og anderledes indslag, der har udfordret alle involverede parter, ikke mindst dramaturgens arbejde. På personaleplan ville man næsten kunne karakterisere arbejdet som en slags masterclass, et personaleudviklingskursus, men forhåbningen har naturligvis også været, at arbejdsform og intentioner har kunnet bidrage til at skabe en positiv, intellektuel og sansemæssigt udfordrende oplevelse hos publikum.

Louise Knudsen

Har siden 2006 fungeret som underviser, som foredragsholder, dramaturg og kommunikationsmedarbejder ved bl.a. Aarhus Teater og Dramatikeruddannelsen.

Essay

Krigsdramaturgi

Krigsdramaturgi

- forestillinger om krig på scenen

af Cecilie Ullerup Schmidt

“«War Horse»? Das ist ein Film über den Ersten Weltkrieg, in dem so viele Millionen Menschen gestorben sind. Und wir sehen während zwei Drittel des endlos langen Films immer nur ein Pferd!”¹. Sådan kritiserer den schweiziske litteraturvidenskabsprofessor Elizabeth Bronfen den nye Steven Spielberg film *War horse* (2011) og sætter dermed den præmis, at skildringen af krig skal være mimetisk i sit indhold og repræsentativ for historieskrivningen. Hvordan kan man iscenesætte krig i dag? Hvilke konfliktformer og hvilke dramaturgier korresponderer med samtidens krige, hvor fjenden er i flertal og hvor krigen ingen ende vil tage? Og har ændringen af krigens midler i virkeligheden en indflydelse på scenekunstens udtryk? Min interesse har i de sidste par år rettet sig mod danske og tyske scenekunstproduktioner, der handler om krig. Nødvendigheden af undersøgelsen af krig på teatret synes jeg, sikkert i lyset af Danmarks deltagelse i Afghanistan-, Irak- og Libyenkrigen, slet ikke at være alene om. Jeg har nysgerrigt fulgt kollegers bud på problematikken – alt fra *Hjem kære hjem* (2007) på Teater Grob og *Let opklaring* af Von Baden (2010) over *Stilhedens Symfoni* af Pernille Garde (2010) til *War Sum Up* af Hotel Pro Forma (2011). I artiklen her vil jeg med nedslag i den schweizisk-tyske forestilling *Hate Radio* om folkemordet i Rwanda undersøge, om vi kan stille krav om indholdslig og formsproglig ækvivalens, når der

er krig på scenen.

Asymmetriske krige

I klassisk krigsteori hos Carl von Clausewitz identificeres de to modstandere som ligeværdige parter.² Clausewitz tager udgangspunkt i statskrigen, hvor to parter kæmper en strategisk militær krig, hvor æreskodeks og spilleregler overholdes, og hvor konflikten mellem de to parter endes i det store *Entscheidungsschlacht*, det afgørende slag. Inden for teatret finder vi en lignende forventning om et afgørende vendepunkt, nemlig det aristoteliske *peripeteia*, hvor konfliktens udfald afgøres. Politologen Chantal Mouffe bemærker i bogen *On the Political* (2005) at vores verdensbillede siden murens fald har mistet grebet om fjenden og dermed mistet en grundlæggende præmis: den polære konflikt. Vi skaber økonomiske fællesskaber på tværs af grænser og vi identificerer os gennem sociale netværk og uddannelse frem for nationalitet. Det er især det identitetsstiftende forhold til fjenden, som vi definerer os i modsætning til gennem diverse primordiale eksklusionsforhold som race, kultur, geografi, *ethnie* og natur, der er på retur. Selv et nyere fjendebillede, der er bosat eller har rødder i det mytiske område omkring ondskabens akse, har fået modspil fra en kompleks virkelighed: terroristen er ikke a priori fattig, muslimsk og sortskægget, men kan ligne vores nabo fra Norge.

Politologen Herfried Münkler beskriver i bogen *Die neuen Kriege* en ny form for krigsførelse, der kendetegner starten af det 21. århundrede. Det gælder især de

1) ””War Horse?” Det er en film om den første verdenskrig, hvor mange millioner mennesker omkom. Og i to tredjedele af den uendeligt lange film ser vi ikke andet end en hest!” *Im Krieg startben Milionen. Und wir sehen ein Pferd.* David Hesse interviewer Elisabeth Bronfen, *Tangesanzeiger*, 26.2.2012.

2) Clausewitz, Carl von: *Vom Kriege*, Berlin 1832-34.

tværnationale krige, der føres i postkoloniale konfliktområder. De nye krige, dem der kommer efter nationalstaternes, ideologierne og de bevæbnede troppers krige, føres af enkeltindivider, af olieinteressenter, af dem med og uden kernevåben, af etniske eller politiske minoriteter og af religiøse grupper. De nye krige rammer ikke en militær modstander, men civilbefolkningen. Den nye kriger er en børnesoldat, en sulten flygtning eller en lejesoldat. Og de nye krige vil ingen ende tage. De nye kriges grænser er hinsides nationale grænser og hinsides geografi: deres midler er medier og angst. De nye kriges våben er billeder fjernet fra kroppen: det være sig i dronen, hvor ofrets ansigt ses på en lille computerskærm, eller det være sig gennem fjernsynets membran, der viser to tårne der styrter, en faldende statue, et brændende flag, en blodplet efter dødsskuddet. Den nye modstander er en usikkerhed, vi selv er med til at skabe: fattigdom, assimilering og forsvinden fra offentlighedens anerkendelse. Derfor er den nye krig uendelig.

En afbalanceret skildring af folkemord

Når der i dag produceres forestillinger om krig på scenen, er det næsten umuligt at undgå refleksionen over den performative fortsættelse af krigstilstanden, som sker i udførelsen af værket foran publikum: Hvor lang tid tager det at skildre krig på scenen? Hvem taler på hvis vegne? Hvilke repræsentationsmidler tages i brug? Lige som vi har set det med kapitalismekritik, hvor der ikke findes en sikker position udenfor, hvorfra man som en "god Zorro" kan svinge klingens uden selv at blive ramt, kan vi heller ikke påstå at stå udenfor krigen og betragte den som passive tilskuere³. I det forgangne år så jeg frem til et kvalificeret bud på en iscenesættelse af krig på scenen: den tysk/schweiziske produktion *Hate Radio* (2011)

3) I artiklen "Fred og krig" gør Eric Alliez og Antonio Negri det tydeligt at der ikke findes en tilstand hinsides krigen: fred, skriver de, er en fortsættelse af krigen med andre midler. In: Bolt, Mikkel og Hindsbo, Karin: *City Rumble*, s. 323, Forlaget Politisk Revy 2005.

af International Institute for Political Murder (IIPM) havde Europapremiere på Theater Hebbel Am Ufer i Berlin i november. Det nærmest megalomane projekt, ledet af instruktøren Milo Rau og dramaturgen Jens Dietrich, behandler folkemordet i Rwanda fra 1994, der på blot tre forårsmåneder kostede mellem 800.000 og 1.000.000 mennesker livet. Omdrejningspunktet er den racistiske radiostation Radio-Télévision Libre des Mille Collines (RTL), der med popmusik, propagandaslang og smittende kækhed opmuntrede hutuer til at jage og dræbe "kakerlakker", tutsier. IIPM har efter tre års research skabt en forestilling, der først og fremmest – siges det – *reenact* en radioudsendelse i en tro kopi af det originale studie på RTL. RTL havde i folkemunde navnene *Hate Radio* og *Radio Vérité* alt efter hvilken fraktion man tilhørte. Allerede inden jeg så forestillingen var det mig klart at produktionsforholdene for *Hate Radio* var fyldt med rester af krigen i Rwanda og at IIPM med scenekunsten som redskab havde sat sig for at deltage i krigen som en slags historieskriver: deres researchmateriale fra rejser til Kigali og interviews med bødler og ofres efterladte deles med publikum ikke blot i en forestilling, men også i en udstilling, i et stort magasin, en kommende bog og en dokumentarfilm. I forestillingen praktiseres en heftig leg med teatrets favoritmiddel, identifikationen: en overlevende tutsi spiller sin egen fjende. Skuespilleren Dorcy Rugamba, der mistede hele sin familie på folkedrabets første nat, tager i forestillingen ordet som hutu-radioværten på RTL, der opfordrer til at drage ud med macheter og rense ud i den rwandiske befolkning. Det er traumbearbejdning ikke alene med skuespillerisk som-om indlevelse, men i subjektiverende praksis⁴.

Forestillingen *Hate Radio* varer 90 minutter.

4) Det skal bemærkes at Dorcy Rugamba længe har beskæftiget sig med rollebyt mellem bødler og ofre. I 2005 iscenesatte han Peter Weiss' dokudrama *Die Ermittlung* (1965) om Auschwitzprocessen i Frankfurt i 1963-65, opført med rwandenesiske skuespillere, der spillede jøder og tyske bødler uden at publikum vidste, hvem der var hutu'er og tutsier.

Publikum sidder på hver side af den glasmontre, der indeholder det rekonstruerede radiostudie. Vi har alle fået udleveret radiosendere med høretelefoner, hvori vi hører aftenens udsagn på enten tysk eller engelsk alt imens de medvirkende taler på fransk og kinyarwanda. I starten er persiennerne nede i de store glasvinduer og der projiceres en tekst, der *framer* begivenheden: den 6. april 1994 rammes præsident Habyarimana's fly af to raketter og han dør. Dette bliver startsignalet for det værste folkedrab efter den kolde krigs ophør. Herefter følger rekonstruerede vidneudsagn, der projiceres på persiennerne: erindringer om hvordan den venlige hutu-nabo over natten forvandlede sig til en machetebærende bøddel og om hvordan en belgisk journalist ikke kunne få lov at publicere om folkemordet i sit hjemland – vidneudsagn, der ser tilbage på en ungdom eller barndom i 1994. Så går persiennerne op: den centrale del af forestillingen er en reenactment – en virkelighedstro genopførelse – af en formiddag på RTL, hvor tre værter og en DJ på propagandistisk vis messende opmuntrer hutu-medborgere til at forfølge og slagte tutsier, alt imens popnumre fra de tidlige 1990'ere sætter rytmen: "I like to move it move it" synges der om macheten og Nirvanas "Rape me" bliver til ofrenes bedende kalden. Efter en times tempohetz ønskes lytterne en god eftermiddag. Persiennerne går igen for. Vidneudsagnene dukker op som projektioner igen. Det sidste ord bliver, at sådan et folkemord aldrig er forbi: i erindringen er det stadig i gang. Forestillingen afrundes med en tekstprojektion om retsforfølgelsen af RTL's radioværter. Sådan sluttet rammen om folkemordet.

Teatret i krig

Intro – vidneudsagn – radiospil – vidneudsagn – outro. *Hate Radio* byder i modsætning til de nye krige, som Münkler beskriver som uendelige, på en meget kortfattet og opsummerende aften om det rwandiske folkemord. Selve folkemordet varede også kun

tre måneder, så knapheden stemmer på sin vis, men ligesom i spørgsmålet om repræsentation af Holocaust kan man spørge, om folkemordet i Rwanda er en begivenhed, der nogensinde afsluttes?⁵ IIPM bruger de nye krige våben: medierne. I en knaphed og med et ubærligt tempo (gen)kaldes der gennem radioen til hetz. På den vis mimer forestillingen i sit indhold og medievalg krigen, men i sin dramaturgi enhver klassisk teateraften med begyndelse, midte og slutning. Forestillingen er præget af en næsten ubærlig symmetri og perfektionisme i iscenesættelsen, der nærmere peger på IIPMs *well done work*, end det giver publikum tid til at erfare stemningen fra RTLMs udsendelser og reflektere over aspekter af folkemordet såsom mediernes ansvar og vestens politiske ignorans under borgerkrigen.

Efter forestillingen får hver tilskuer udleveret et imponerende magasin med artikler om IIPMs imponerende research og selvudnævnt heroiske – om end på ingen måde unødvendige – bedrifter. Jeg selv gik ud af teatret med en irritation over, at katastrofen var blevet en vare, vi som kunstnere kan smykke vores politiske relevans med. Og jeg ærgrer mig stadig over, når instruktøren af IIPM i sit magasin skrev: "Ich habe aus tausend Stunden eine gemacht".⁶ Ikke ulig Elizabeth Bronfen, der ærgrer sig over at en hest skal repræsentere de enorme dødstal fra Første Verdenskrig i *War Horse*, spørger jeg mig selv, om reduktion er en glørværdig bedrift,

5) Her tænker jeg på Giorgio Agambens begreb om *lejr*-tilstanden, undtagelsestilstanden, der fortsætter med at indskrive det nøgne mennesket, *homo sacer*, i samfundets *nomos* efter lejrens fysiske ophør. Se f.eks. Agamben, Giorgio: *Means without end. Notes on Politics, Theory out of bounds* vol. 20, Minnesota Press 2000.

I tilfældet Rwanda hører folkemordet ikke op med de retsforfølgelser, som *Hate Radio* refererer til i forestillingens afslutning. Folkemordet lever videre i de børn, der blev undfanget som resultat af hutuers voldtægter af tutsier. Og det er indskrevet i en nation, der i dag er ikke tillader at bruge etniske betegnelser for befolkningsgrupper.

6) "Jeg har forvandlet tusind timer til én", min oversættelse.

når vi behandler det monstrøse på teatret? Regner IIPM med, at teatertilskueren ikke vil "ofre" mere tid på at sætte sig ind i Rwandas folkemord, ligesom vi i Danmark og Europa ikke kunne finde spalteplads til den geografisk fjerne slagting i start 1990'erne?

Når vi bygger krigsdramaturgier må vi skæve til samtiden og smide traditionen og bekvemmeligheden over bord. Vi må tage afsked med ideen om et teater, der repræsenterer nogle afsluttede handlinger og begivenheder uden for os selv og acceptere og ikke mindst arbejde med at teatret medproducerer – vi producerer freden og historieskrivningen, der er fortsættelsen af krigen med andre midler. Hvor en anstændig husdramaturg efter min erfaring ofte klandrer opsætninger for at have for mange gentagelser, for lidt tempo, for mange budskaber og alt for lidt fremdrift, kommer disse parametre efter min mening til kort, når forestillinger om krig sættes i scene. Hvis en krig er lang, kedelig og uden flotte, rytmiske højdepunkter som vi læser det hos Münkler, kan en krig på teatret ikke være en rytmiseret ping-pong dialog, et reduceret plot, der er afrundet og fordøjet på halvanden time. Dermed mener jeg ikke at teatrets opgave er at byde på en realistisk 1:1-illustration af krigen, men derimod at teatret som medproducent af krigen skal korrespondere med og reflektere over de asymmetriske rytmer og relationer, som de nye krige skaber.

Cecilie Ullerup Schmidt

f. 1982, cand.mag og performancekunstner bosat i Berlin. Foruden arbejdet med iscenesættelser på schweiziske, tyske og danske teatre, er hun ekstern lektor på Teatervidenskab og Performance Studier på KU og fast underviser på BA'en "Dance, Context, Choreography" på HZT Berlin.

Essay

Kunsten at destillere en katastrofe

Kunsten at destillere en katastrofe

- en dramaturgisk læsning af *Pornography* af Simon Stephens

Af Sandra Theresa Buch

Udfordringerne ved at dramatisere virkelighedens katastrofer

Udfordringerne ved at bearbejde virkelighedens katastrofer til scenen er mange. Da kunstnerisk leder af engelske Headlong Theatre, Rupert Goold, tog initiativ til projektet *Decade*, en mosaik af tyve dokumentariske og fiktive teatertekster skrevet i respons på tiåret for 9/11, var det bl.a. med ambitionen om at takle katastrofen direkte og undgå at gøre den til bagtæppe for fiktive fortællinger om alt muligt andet¹. At den endelige teaterproduktion ikke stod mål med projektets potentiale, gør ikke Rupert Goolds ambition mindre interessant, da den vidner om en af de mange dramaturgiske udfordringer ved at dramatisere virkelighedens katastrofer.

Hvad end de dramaturgiske og kunstneriske udfordringer er, har det ikke de sidste par år afholdt Britisk teater fra at tage livtag med nogle af samtidens store katastrofiske emner. Udover *Decade* (National Theatre, 2011) om 9/11, tænker jeg her på forestillinger som *A Thousand Stars Explode In The Sky* (Lyric Hammersmith, 2010) om universets og jordklodens endeligt, *Greenland* (National Theatre, 2011) om de globale klimaforandringer og *Earthquakes In London* (National Theatre, 2010), ligeledes om klimaforandringerne. Produktionerne har været ambitiøse og leget med episke formater eller informative og dokumentariske strategier, men de har ikke overvældende succesfulde. Et britisk teaterstykke, som imidlertid har haft succes med sin bearbejdning af en virkelig katastrofe til scenen, og som her fem

år efter dets premiere fortsat sættes op², er *Pornography* af den prisbelønnede dramatiker Simon Stephens. Stykket er en respons på terroristangrebet 7/7, som fandt sted i London i 2005. Artiklen her vil se nærmere på denne tekst og de strategier, hvormed den virkelige katastrofe er dramatiseret.

Pornography

D. 7 juli 2005 oplevede England det største terrorangreb nogensinde. 52 mennesker mistede livet, da fire unge britiske selvmordsbombere med fundamentalistisk islamistisk tilknytning sprængte sig selv i luften i en række tog og busser i hjertet af London. Terrorangrebet sendte en bølge af hidtil ukendt Islamofobi igennem befolkningen og satte religion, Islam og Al-Qa'eda på mediernes dagsorden. To år senere på Deutsches Schauspielhauses Hamburg åbnede en dramatisk respons på begivenheden i form af stykket *Pornography*. Øjensynligt på grund af stykkets ømtålige og svært salgbare emne i en overvejende kommerciel teaterkultur havde Simon Stephens ikke haft held med at finde en engelsk producent til det, og stykket fandt i stedet vej til Tyskland. Et år senere fandt det dog sin vej tilbage til Storbritannien - i første omgang til Skotland, hvor det blev tildelt Critics' Awards for Theatre in Scotland Best New Play 2008. Et halvt år senere kom det omsider til London, hvor det blev modtaget med moderat begejstring. Særligt vakte det opsigt, at stykket ikke beskæftiger sig med Islam, religion og Al-Quaeda med derimod søger katastrofens forklaring i vores vestlige, konsum-drevne og dehumaniserede samfund.

1) Interview med Rupert Goold i artiklen *Staging 9/11 as an art form*, London Evening Standard, 02 september 2011

2) Teater kompagni Waking Exploits bringer stykket på landsturné i Wales fra april 2012

Den gestus at udfordre den almene opfattelse af tragedien med en alternativ forståelse af den og således bidrage med noget nyt til den kollektive bearbejdning af tragedien er en afgørende og grundlæggende kvalitet ved stykket. Hvordan denne gestus kommer i stand rent dramaturgisk, vil jeg se på i det følgende.

Det marginaliserede terrorangreb

Det er et karakteristisk træk ved teksten at selve katastrofen er placeret i den absolutte periferi af det fiktive univers. Vi oplever aldrig det konkrete bombeangreb på scenen. Det finder derimod sted off-stage eller imellem scenerne. Dette er på sin vis et klassisk greb, der går tilbage til den antikke græske tragedie, og der er således ikke noget videre bemærkelsesværdigt ved det. Det, som imidlertid vækker opsigt, er, at terrorangrebet heller aldrig får nogen betydning for handlingens eller karakterernes udvikling: I fem ud af stykkets i alt syv sideordnede og helt separate scenarier kan katastrofen i princippet stryges uden videre konsekvenser for handlingen på scenen. Der er således tale om en udpræget marginalisering af den konkrete katastrofe på tekstens narrative niveau. Med dette greb kunne man umiddelbart fristes til at anklage Simon Stephens for netop at gøre det, som Rupert Goold taler imod; nemlig at reducere katastrofen til bagtæppe for fiktive fortællinger om alt muligt andet. Dette er imidlertid ikke tilfældet, hvilket forhåbentligt vil stå klart ved slutningen af denne artikel. Men først et kort blik på tekstens syv dele og struktur.

Teksten består af seks separate historier og en afsluttende opremsning af nekrologer over de 52 mennesker, som mistede livet ved angrebet. Flere af tekstens dele afsluttes med billeder af helvede efterfulgt af stilhed³. De seks separate historier udspiller sig i London i de syv faktiske

sommerdage op til terrorbombningerne d. 7. juli 2005⁴. De individuelle handlingsforløb er meget forskellige; den unge mor, der savner at blive kærtegnet af sin mand, set som et menneske af sin chef, og som i en blanding af fremmedgjorthed og frydefuld hævn saboterer chefens største forretningssatsning; den socialt belastede og utilpassede teenager, der i et sjældent moment af optimisme stalker sin lærerinde, men afvises og overvældes af voldsomme aggressioner; søsteren og broderen, som i et uerkendt behov for menneskelig nærhed finder sammen i et seksuelt forhold over et par dage, indtil skylden melder sig, og de skilles mere adskilte end da de mødes; den ældre, fraskilte universitetslektor, der tillader sig at forgribe sig på en tidligere kvindelig studerende, da hun opsøger ham for at høre om muligheden for et job på universitet; den unge familiefar, der med en blanding af afsky og kølig distance til menneskene omkring sig en tidlig morgen tager fra Manchester til London med rygsækken ladet med sprængfarligt stof; og endelig den ældre, ensomme enke, der tilfredsstillt et uerkendt behov for omgang med mennesker med pornofilm, og som i et impulsivt, akavet og ubevidst forsøg på menneskelig kontakt ringer på hos en fremmed, men ironisk nok belønnes med et grillt kyllingelår over dørtærsklen.

Som det fremgår flettes tekstens seks fortællinger på intet tidspunkt sammen til et fælles narrativ, ligesom katastrofen heller aldrig griber ind i fortællingernes handlingsgange, men derimod lever et adskilt liv i periferien af deres liv. Med denne atomiserede struktur kommunikerer der et centralt tema, nemlig usammenhæng og isolation, men rent teknisk gør denne atomiserede struktur også noget ved publikum; den inviterer dem til dels at søge meningen mellem de separate historier, samt til at søge sammenhængen mellem historierne og

3) Det er en af tekstens tilbagevendende konventioner af afslutte en del med følgende regibemærkning: *Images of hell. They are silent.* I alt optræder dette brud seks gange i teksten (Pornography, Methuen Drama, 2008. p.3, p.9, p.18, p.37, p.63).

4) Af faktiske begivenheder inkluderer teksten den offentlige optimisme over Live 8 koncerterne, euforien over udnævnelsen af London som vært for Olympiaden i 2012 og terrorangrebene.

katastrofen. I det følgende vil jeg se nærmere på nogle af de greb brugt i teksten til at skabe mening mellem dens dele og hjælpe publikum på vej i deres søgen efter sammenhæng.

De mange historier og det samlede billede

Med de syv separate scenarier har Simon Stephens skåret handlingens enhed i stykker, men han kompenserer for det og binder teksten sammen med en styrket tidens og stedets enhed. Alle historierne udfolder sig således mod en fælles socio-politisk kontekst; London i de syv dage op til katastrofen. Det omgivende samfunds tilstand indfanges bl.a. igennem en række intime monologer, hvor publikum ucensureret oplever byen igennem en række af karakterernes øjne. Ofte er dette ikke noget kønt eller opmuntrende syn, som i følgende observation gjort af den unge familie far fra sin vinduesplads i toget

Disused Jet garage forecourts sit side by side with double driveways. Here there are food-makers and the food they make is chemical. It fattens the teenage and soaks up the pre-teen. Nine-year-old children all dazzled up in boob tubes and mini-skirts and spragly eyeliner as fat as little pigs stare out of the windows of family estate cars.

Med den styrkede tidens og stedets enhed peger teksten på, at meningen med de separate historier skal søges i det omgivende samfund og den fælles socio-politiske kontekst. Med London anno 2005 som fællesnævneren for de separate historier giver teksten mening som et kalejdoskopisk portræt af en storby bestående af isolerede individer; en by uden sammenhængskraft på et menneskeligt niveau kun holdt sammen af konsum. Men teksten insisterer imidlertid på at være mere og andet end moderne storbydramatik. Med endnu en fællesnævner i spil sikrer teksten nemlig at handle om terrorangrebet. Denne anden samlende fællesnævner er

et motiv, som går igen i alle seks historier, og som består i *den grænseoverskridende handling*. Hver historie viser et individ, der under pres fra et uopfyldt og uartikuleret behov for menneskelig kontakt, begår en grænseoverskridende handling: Hos den unge mor er det at sabotere chefens forretningsprojekt; hos teenageren er det at stalke sin lærerinde; hos søskendeparret er det at gå i seng med hinanden; hos den ældre universitetslektor er det et seksuelt overgreb på en tidligere elev, og hos den unge familiefar er det den terrorhandling, at bruge sig selv til at sprænge et samfund i luften. Herefter sker der et vendepunkt i stykket, og den grænseoverskridende handling får et positivt fortegn. Den ensomme, menneskefjendske enkes grænseoverskridende handling består således i at banke på hos et fremmed menneske med henblik på menneskelig kontakt.

Af alle tekstens grænseoverskridende handlinger er den unge familie fars handling (at sprænge sig selv og 52 andre i luften) den mest katastrofiske og ultimative, og de andre kan ses som variationer over den. Som sådan synes teksten næsten at lege med den klassiske sonateform, hvor et motiv præsenteres, undersøges og i et utal af variationer udvikles til noget nær ukendelighed.

Med den grænseoverskridende handling som tekstens ekstra fællesnævner giver teksten nu også mening som katastrofe-dramatik; som en skildring af en atomiseret storby, der ude af stand til at give sine individer den sammenhængskraft og menneskelighed, de har brug for, fostrer individer, der begår desperate, katastrofiske handlinger. Dette bringer os ind til kernen af, hvordan Simon Stephens med teksten har taklet den virkelige katastrofe 7/7, hvilket vil følge i næste afsnit.

Fra det specifikke til det universelle

Den grænseoverskridende handling fungerer ikke kun som forenende motiv, men også som selve stykkets bærende idé, for med det står det klart, hvordan Simon Stephens har valgt

at bearbejde 7/7. Simon Stephens beskæftiger sig ikke med det virkelige terrorangreb som begivenhed, men derimod med det virkelige terrorangreb som handling. Det er netop i kraft af dette greb, at *Pornography* lykkes som dramatisk respons på 7/7; med teatrets tids- og refleksionsrum undersøger Simon Stephens i et utal af variationer de subtile sammenhænge mellem individ, samfund og den grænseoverskridende handling.

Som nævnt i begyndelsen bliver *Pornography* fortsat sat op. Ligeledes har det haft stor international interesse og er blevet opført i adskillige Europæiske lande her iblandt også Danmark. Med stykkets specifikke referencer til London anno 2005 kan dette umiddelbart forekomme besynderligt. At teksten formår at transcendere de specifikke referencer til sted og tid kan dels forklares med den grænseoverskridende handlings universelle appeal, og med det faktum at stykket indfanger storbyerfaringer, som er genkendelige på tværs af moderne kulturer. Det er imidlertid en anden kvalitet ved teksten, som jeg vil forklare tekstens transcendentale kvalitet med. Som tidligere nævnt oplever vi aldrig det konkrete terrorangreb på scenen. I stedet oplever vi med jævne mellemrum en visuel og scenisk metafor, nemlig de rasende billedsekvenser af helvede efterfulgt af stilhed. Simon Stephens synes således at have erstattet det specifikke terrorangreb med en universel metafor for helvede på jord. Med dette greb fortæller teksten ikke kun en specifik historie om 7/7, men formår også at fortælle en større historie om alle katastrofer affødt af vores vestlige, dehumaniserede levevis. Det er med dette greb, at teksten sikrer sig en universel appeal. Med disse briller på kan man sige, at *Pornography* er mere end et blot et Britisk state-of-the-nation stykke, sådan som det bl.a. klassificeres af teateranmelder Aleks Sierz⁵, og at det også

kvalificerer sig til at være et state-of-the-western-world stykke.

Med den grænseoverskridende handling som bærende ide og med transformeringen af det specifikke terrorangreb til generelle billeder af helvede på jord, har Simon Stephens på sin vis destilleret den virkelige katastrofe og udvundet det universelle og metaforiske af den. Set i det lys er det oplagt at vende tilbage til Rupert Goolds ambition og stille spørgsmålstegn ved den dramatiseringsstrategi at takle virkelighedens katastrofer direkte. Ser man på *Pornography* tyder meget i hvert fald på, at det skaber en tilfredsstillende teatralisk oplevelse, at gøre som Simon Stephens; destillere det universelle af den specifikke katastrofe og give publikum en historie, der er større end historien om den konkrete katastrofe.

5) P. XV. The Methuen Drama Book of Twenty-first Century British Plays edited and with an introduction by Aleks Sierz. Methuen, 2010

Essay

Dansk teater 3.0

Dansk teater 3.0

Digitalisering af teatret som æstetisk poetik og demokratisk vision

Af Mia Rendix

Selvom de danske teatre altid kan bruge flere økonomiske midler, offentlige som private, så er der heldigvis så stor livs- og skaberkraft i dramatikere, skuespillerne og instruktørerne, at dansk teater anno 2012 i høj grad kan gå fremtiden i møde med oprejst pande. Dog finder jeg, at der er endnu et område, hvor der skal sættes ind for at dansk teater kan følge med internationalt: Digitaliseringen som en naturlig del af teatrets kunstneriske og publikumsmæssige satsning. Såvel nationalt som globalt er teatret den sidste af de finere kunstarter, der har taget afsked med den analoge verden og omfavnet internettet og digitaliseringen. Diverse europæiske og amerikanske tiltag har sat dagsordenen mht. at eksperimentere digitalt, og det er mit håb, at dansk teater følger trop. Mit måske polemiske hovedargument er tredelt i et æstetisk, demokratisk og kulturhistorisk funderet præmis. Dansk teater kan og skal i højere grad gå i dialog med de teatraliske diskurser og scenografiske elementer, som den digitale verden tilbyder. Desuden handler det i lige så høj grad om digitaliseringen som en mulighed for komme ud til endnu flere teaterglade mennesker og dele ud af teatrets kunst til endnu flere end nu.

Kunstnerisk kan man godt forstå hvorfor teaterkunstnere og dramatikere ikke nødvendigvis synes digitalisering og internettet er optimale formidlere af dét, der fremstår som teatrets kerne: Det menneskelige nærvær i nu'et. En bruger foran en computerskærm synes milevidt fra teaterens scenens formidling af kropslig og mental væren til en ditto tilstedeværende og perciperende teatertilskuer. Men hvad nu hvis et begreb som 'nærvær i rummet' har ændret sig uden nødvendigvis at tabe værdi, mening

eller status? Det gavner ikke teatret at fastholde et til tider romantisk-nostalgisk begreb om nærvær som udelukkende defineret ved vis-a-vis-kontakt så det går ud over nytænkning og brud med fastgroede vaner – teaterscener med direkte fysisk tilstedeværelse skal heldigvis nok bestå, ligesom det har gjort siden antikken: der vil lykkeligvis altid være kunstnere og publikum til teater i medias res. Men hvorfor ikke også være åben overfor teaterens scenen som (evt. del af) et digitalt rum? Jeg anskuer internettet og de digitale kanaler som en art nyt amfiteater. De antikke grækere byggede deres imponerende teaterscener ud fra princippet om at alle havde lige muligheder og rettigheder til teateroplevelsen i samklang med de andre tilskuere og selveste universet og guderne. Amfiscenen muliggjorde, at alle fik den samme oplevelse og det samme nærvær, ligesom den digitale adgang nu giver alle chancen for at interagere og kommunikere med det dramatiske værk/teksten og de andre publikummer. Diverse elektroniske og digitale aggregater kan være et spændende og udfordrende element at bringe ind i selve opsætningen af teaterstykket ud fra et æstetisk perspektiv. Det behøver ikke betyde en voldsomt eksperimenterende tilgang med et atomiseret eller teknologisk mareridt som resultat. Kigger vi mod vest har især englænderne været progressive. På den årlige og prestigefyldte *Edinburgh Theater Festival* 2010 og 2011 præsenterede både yngre og ældre dramatikere samt skuespillere deres bud på et teater i dialog med det digitale og de mange gadgets, som nutidens mennesker kommunikerer med, og både klassiske dramaer, aktuelle komedier og sågar det pulserende amerikanske off-broadway fik vist hvorledes

man med fuldt kunstnerisk udbytte kunne fortolke via og med digitaliseringen. Endelig bør nævnes det ligeledes britiske initiativ *Theatre Sandbox* (www.watershed.co.uk/ished/theatresandbox), der aktivt og til stor succes etablerer kontakter mellem dramatikere, teatre og professionelle fagfolk inden for digitalisering, internet og elektronik, hvorefter der skabes nye kunstneriske strategier og visioner på de engelske teaterscener. Hos *Sandbox* ses alskens subkulturer og strømninger inden for teaterkunsten, og denne æstetiske skabelsesånd, og de nye visioner bør hilses velkommen. Kritikere vil indvende at digitaliseringen og dens maskiner vil lide under både faren for tekniske fejl/mangler/sammenbrud og at det klassiske fysisk-teatrale udtryk gøres koldt og fjernt. Dertil vil jeg hævde, at scenekunsten siden sin oprindelse, heldigvis, har måttet og kunnet håndtere og alligevel overleve trods alskens menneskelige fejl og sammenbrud, ligesom en distancerende teateroplevelse såmænd også kan skyldes opsætningen, scenografien eller selve den dramatiske tekst. Ikke at de danske teatre skal satse 100% på digitale forestillinger, men i det mindste bør det tænkes strategisk ind som begyndende prioritering og eksperimentarium, ikke kun af teatrene selv men også af de statslige og bevillende institutioner som Kulturministeriet og Statens Kunstråd.

Ser vi på det demokratiske argument, så handler det om lige muligheder og rettigheder til kunst og kultur for alle. Da Helen Mirren efter lang tids filmarbejde vendte triumferende tilbage til den britiske teaterscene var det med hovedrollen i Jean Racines mesterlige klassicismetragedie *Phèdre* på Englands National Theater. Jeg så en live-transmission i Biocity, og en fyldt biografstal rejste sig spontant og klappede i fem minutter da tæppet faldt i England og skuespillerne efterfølgende kom frem. En statisk-klassisk kameravinkling uden rystelser eller abrupte klip gjorde, at vi i København vitterligt fornemmede opsætningens skrabede men effektfulde scenografi og kulisser,

ligesom vi via Racines alexandrinervers følte Phèdres smerte, fortvivelse i sådan en grad, at flere sås med tårer løbende ned af kinderne. Dette var kun én af mange teatertransmissioner fra England, der sågar har lanceret www.digital-theater.com allerede i 2009, hvor man kan live-streame eller downloade alskens store og små teaterproduktioner. Til samme pris som en teaterbillet – eller billigere efter spilletiden er udløbet på teatrene. Især England (og USA) har de senere år set en vilje til og fascination af de digitale muligheder, som web 2.0. og snart web 3.0 kan tilbyde også i den kunstneriske udsigelse/proces. Slutteligt kan det bemærkes, at man i de britiske teateranmeldelser også se en stigende trend fra teaterkritikernes side med at live-blogge fra en teaterpremiere og dermed indgå i live-dialog med diverse af forestillingens tilskuere men også dem derhjemme bag skærmen. Internettet er en demokratisk mulighed for endnu større dannelse og vidensspredning til de, der i forvejen ikke har adgang til den slags, hvilket i praksis oftest betyder de ikke-vestlige lande og u-landene – med andre ord: Afrika, Sydamerika og Østen. Men én af grundene til, at u-landshjælpen og velgørenhed i dag satser på internetadgang og computere er, at internettet muliggør viden, kunst og kultur for endnu flere end før. Meget kan siges om f.eks. Microsofts Bill Gates' økonomiske interesser, men hans årlige donationer til amerikanske og afrikanske skoler med (Microsoft-) computer- og internetadgang gør en verden til forskel. Her tænker jeg på dannelse i form af den klassiske "Bildung" – defineret af den tyske filosof Wilhelm von Humboldt – som et både individuelt og kollektivt demokratisk gode: Jo mere viden om samfundet, kunsten og kulturen hos den enkelte borger, jo bedre for samfundets generelle ve, vel og udvikling. Oplysningstidens idealer om dannelse som fundament for ethvert samfunds trivsel blev bannerført af de tyske romantikere med Johan Wolfgang Goethe i spidsen, ligesom filosoffer

som Immanuel Kant og Friedrich Schlegel talte om "Bildung" som lig den ypperste væren eller essens i menneskets udfoldelsespotentialer. Med den franske revolution fik de forfinede, æstetiske argumenter robust og revolutionær udtryk og paroler via de flammende ord i bl.a. François-Marie Arouet Voltaires essays og Denis Diderots mammutudgivelse af *Encyclopédie*. Med lanceringen af internettet revitaliseres disse idealer på ny med visionerne om free acces, og kigger man til andre kunstarter, der, omend nødtvunget, har favnet den digitale alder og dens potentialer, så kan man se perspektiverne fra litteraturen og musikkens verden: Omend man med rette kan bebrejde *Google* diverse egoistiske, kapitalistiske bagtanker og ophavsretlige ulovligheder, så er *Google Books* et fantastisk projekt. Og pt. forhandler Harvard-professor Robert Darnton med den amerikanske kongres om et nationalt digitalt amerikansk bibliotek, der gør det muligt for endnu flere amerikanere at få adgang til at læse endnu flere bøger. I musikverdenen har websites som *YouTube* og musiktjenester som *iTunes* og senest *Spotify* kæmpet med kunstnerne om rettighedshavernes oplagte krav på betaling, men bands som *Radiohead* tjener endnu flere penge ved selv at uploade deres sange på nettet, hvor deres fans så selv vælger hvor meget de vil betale – nul kroner eller tusinde. Ligeledes giver de digitale kanaler og medier mulighed for endnu flere kunstnere at få deres bøger eller sange ud til læsere eller lyttere – en mulighed de ikke havde før internettet, hvor man skulle igennem nåleøjet hos et forlag eller pladeselskab. Senest har man kunnet læse om den nyligt udgivne og uafhængige rapport *The Sky is rising* (2012) af den indflydelsesrige blogger Mike Masnick fra websitet www.techdirt.com. Her konkluderes, at underholdningsindustrien (musik, film og bøger) og især de skabende kunstnere selv i løbet af de sidste ti år har tjent bedre og mere i takt med udbredelsen af fildeling og open access. Kunne man forestille sig lignende kampe, tiltag

og bedre indtjening i den danske teaterverden?

De digitale filer er, udover at formidle her og nu, i stand til at lagre teaterstykker, så eftertiden også kan få glæde af monumentale teater- og sceneopsætninger, der så vitalt og nødvendigt tolker, udfordrer og stiller de svære og tabuiserede spørgsmål til borgerne og samfundet før, nu og sidenhen. Så udover den politisk-idealistiske ideologi om demokrati og dannelse til flere, så kan digitaliseringen også være med til at bevare og videregive den danske teaterkultur for de kommende generationer af teaterglade borgere. Da moderniteten tromlede hen over verden måtte man hoppe på industrialiseringen, personificeret ved damplokomotivet, for ikke at blive tabt. Dansk teater skal turde stige på det digitale tog inden det er for sent. Kun ved at engagere sig og tage den digitale tyr ved hornene kan teatret i sidste ende kontrollere og sikre sin fremtid både på scenen og på skærmen.

Mia Rendix

(1976). Adjunkt ved Københavns Universitet. Mag. Art. i litteraturvidenskab, Ph.d. i amerikansk teater med særlig henblik på europæisk versus amerikansk tragedie og tragik. Arbejder pt. på et europæisk HERA-fundet projekt *Cultivate* (www.cultivate.saxo.ku.dk), hvor jeg forsker i digitalisering af litteratur og teater, Bildung og demokrati.

Portrættet

Vegard Vinge og Ida Müller

Vegard Vinge og Ida Müller

- performativ tegneserie og ironisk teatermaskin

Av Knut Ove Arntzen

Portrettet av Vegar Vinge og Ida Müller omhandler Ibsen-sagaen 1-4, som er et forestillingsprosjekt basert på noen av Henrik Ibsens mest sentrale skuespill. Et dukkehjem (2006), Gjengangere (2008) Vildanden (2009) og John Gabriel Borkman (2011). Den musikkdramatiske klangbunnen vises i timingen og hvordan lyden bidrar til å gi en karakter av audiovisuell installasjon.

Vegard Vinge og Ida Müller tror ikke på kompromisser i kunsten. Det kunstneriske arbeidet skal være fullt og helt og ikke stykkevis og delt. Dette kunstnerparet møttes i Berlin i 2002, den ene fra Norge, Vegard Vinge, og den andre fra Tyskland, scenografen Ida Müller. Vinge utdannet seg i musikkteater i Berlin, og de begynte begge å arbeide med opera. De gikk i partnerskap med hverandre og bestemte seg for å lage en serie forestillinger med utgangspunkt i Henrik Ibsen. De ønsket å kommentere og kanskje tilføye noe til den gamle mesteren.

Den første forestillingen var *Et dukkehjem* og som de kalte for en "Norakommentar". De så på seg selv som en generasjon vokst opp i ruinene av dukkehjemmet og sa i et intervju at det er den fragmenterte familien som opptar dem, og hva som skjer når Ibsens historie er over (Saanum 2006).

Ibsen-sagaens andre del var basert på *Gjengangere* og fulgte samme dramaturgiske tilnærming som *Et dukkehjem*.

Med *Vildanden* på Festspillene i Bergen i 2009 fikk Vegard Vinge og Ida Müller gjennombrudd på det institusjonelle plan

Genrebruddet er deres metode for å fortelle om og omskape Ibsens dramatik til allegorier på et samfunn som har råtnet på rot. Det gjør de ved å veksle mellom melodrama,

figurfremstillinger som ligner på tegneserier og ved bruk av film og video.

Populærkultur, parafrasering og ritualiserte situasjoner brukes til å vise "Ibsen-allegorien", den egentlige Ibsen som var så forut for sin tid at det er først i denne re-allegoriseringsen han virkelig kommer til sin rett. Endelige kom far Ibsen ut av stuen og dermed ut av det lugubre og victorianske 1800-tallet!

Institusjonskritik

Vegard Vinge og Ida Müller er insitusjonskritiske og retter søkelyset mot det norske teatersystemet, hvor midler til den eksperimentelle scenekunsten er begrenset, mens de tradisjonelle institusjonene får rikelig med midler. I Tyskland begynte institusjonene tidlig å følge i sporene til det eksperimentelle teatret, en prosess som kom my senere i gang i Norge, Tysk regikunst har imidlertid vært et forbilde i Norge siden Max Reinhardts tid, og norsk teater var tidlig ute med å la seg inspirere av Bertolt Brecht. Tysk teater hentet inn Henrik Ibsen og Bertolt Brecht bearbeidet Nordahl Griegs skuespill *Nederlaget* til å bli *Tage der Kommune*.

Baktruppen har hatt betydning for tysk teater gjennom å vise hva det popambiente teater kan være, noe som de gjorde i møte med teatergrupper som hadde bakgrunn i anvendte teatervitenskapen i Giessen. Men det største sjokket fra Norge har nok vært Ibsen-sagaen, hvis fjerde del, *John Gabriel Borkman*, hadde en sentral posisjon på Nordwindfestival i Berlin høsten 2011.

Per Boye Hansen, direktør for Festspillene i Bergen, skrev i programboken om oppsettingen av Ibsen-sagaens tredje del, *Vildanden*: "Å sates

på nye krefter er å ta risiko” (Boye Hansen 2009). Dermed berørte han noe veldig komplekst som har med risikotaging å gjøre. Risikobegrepet har ikke vært så mye brukt i norsk sammenheng, men det fikk ny aktualitet i forbindelse med denne produksjonen. Det var et iscenesatt “ritualmord” gjort med sjamanistisk tilsnitt.

Henrik Ibsen *Vildanden* tjente som et tekstgrunnlag, en materialsamling som var et påskudd til å leke med en lang teaterhistorisk tradisjon, fra middelalderens mysteriepill da innvoller var sydd inn i kostymene til skuespillerne, slik at det skulle se ekstra ekkelt ut, til barokken scenemaskiner og perspektivløsninger og lek med illusjon til 1800-tallets melodrama og tette kontakt med publikum.

Vildanden

Oppsetningen *Vildanden* var radikal i måten Ibsen ble utlagt i det sceniske, slik at det nærmest var som en teatermaskin i full vigør. Åpningsscenen er et tablå med to “steinaldermenn” som sloss med hverandre på liv og død. Det medvirkende ensemblet speilet sjelelige landskap og menneskelig forfall i et spill preget av tegneserieaktige figurer. Det var på samme tid en ambient og rituell samhandling, noe som trakk publikum til seg gjennom nærheten og det suggerende spillet. Den tegneserieaktige og voldsomme scenografien, de flakkende bildene og den blodige kampen var fascinerende og holdt i en atmosfære som var skapt gjennom sterk lyd og musikalsk ledsagelse. Den frontale billedvirkningen var sterk, og det var lagt vekt på tablåer og spill i flere forskjellige plan.

Hva var det egentlig Vinge og Müller sammen med sine skuespillere og dukkeførere gjorde med Ibsen? Jeg har valgt å belyse det gjennom å gå nærmere inn på oppsetningen av *Vildanden*, Ibsen sagaens tredje del. Tematisk sett var det en scenisk bearbeidelse av urmenneskenes vold mot hverandre, vist i performativ tid

(*real time*), og med elementer av skuepill og videoanimasjon. Det var å ligne med et *triptyk*, en tredelt “middelaldersk mysteriepillscene” hvor det i midten var salongen til Grosserer Werle, og til høyre kom bankettsalen hvor mottagelsen i forbindelse med Greges hjemkomst ble arrangert.

Vi så gamle Werleskontor hvor dukken gamle Ekdal blir torturert og kastet ut gjennom vinduet, og der er et badrom med kryptiske deltaker som vannrør og sentrifuger, noe som var en slags allegorier på urkreftene i mennesket. Gregers mishandles av sin far, gamle Werle. Dermed kunne vi som publikum bedre forstå hvorfor unge Werle søker den ideale fordring. Den tok han så ut gjennom å ville redde familien Ekdal fra livsløgnen og dermed destruere den. Fotograf Ekdal ble fremstilt parodisert, som en språkhemmet, lesbende fyr som siterer Ibsens berømte dikt *Bergmannen*, mens Gina bleoffer for den eldre Werles forgodtbefinnende.

De robotaktige, marsjerende arbeiderne til gamle Werle var et visuelt hovedmotiv i oppsetningen som ble gitt en dobbeltrolle som spøkelser, eller kanskje var det som fanger i en konsentrasjonsleir de skulle avleses? Bevegelsene var minimalistiske og mekaniske.

Det ble spilt med både levende aktører og figurer skåret i papp. Alle figurene hadde noe tegneserieaktig over seg, og det ble spilt i en scenografi som stort sett var laget av papp. Figurene og de allegoriske bildene kunne resepsjonsmessig forstås som arketyper fra menneskenes underbevissthet, som ofte blir skutt på, torturert og drept – gjentatte ganger.

Da Gregers prøvde å skyte seg selv i russisk rulett mislyktes han i å bli truffet av kulen. “W” var symbolet som var bygd inn i en ørn og bokstaven sto for både Werle og Wagner, hvis portrett Gregers bærer på t-skjorten sin. Fokuset lå helt på Werle familien og Ekdals blebifigurer, i motsetning til hvordan *Vildanden* ellers ofte er blitt scenisk fortolket med vekt på Hjalmar Ekdal, Gina og Hedvig. Gregers og Hedvig smeltet sammen til en androgyn skikkelse, og

det var foreldrenes svik og opprørert mot dem det til syvende og sist handlet om.

Hvorfor måtte det så ta lå lang tid å spille denne forestillingen. Til det svarte Per Boye Hansen:

".../De (Vinge og Müller, min ann.) bryter Henrik Ibsens stykke opp i store tablåer, med en repetitiv tekst og handling. Det er en repetisjon på en inntrengende måte. Som publikummer ble jeg utslitt, men følte liksom med hele kroppen. Jeg ble frustrert, men samtidig var det ikke kjedelig. Alt tar lang tid, men det er utrolig imponerende gjort. Jeg har aldri sett noe slikt før, alt er så annerledes, ..." (Boye Hansen i intervju med Bergens Tidende, 26.5. 2009).

Boye Hansen var også den som kom i klemme mellom Vinge og Müllers kompromissløshet og vilje til lå ta det hele ut og ikke stykkevist og delt.

Han fant å måtte stoppe forestillingen etter 8 timer i Skatehallen på Nøstet i Bergen, av redsel for at naboene skulle reagere på lydnivået og at teknikerne måtte arbeide overtid uten at det var avtalt. For slikt brød ikke Vinge og Müller seg om, selv om forestillingen i Festspillprogrammet var annonsert som en 8 timers lang forestilling, så hadde de utviklet et materiale på 24 timer. Det ble ordnet slik at de fikk vise resten de etterfølgende dagene, og så spille det hele en gang fra morgen til kveld. Robert Wilson var en av dem som så forestillingen, og skal ha sagt til Boye Hansen at dette var noe av det beste han hadde sett av teater noen gang.

Vildanden ble tatt opp igjen på høsten 2009 på Black Box teater i Oslo, og de ble invitert til Nordwindfestivalen i Berlin med filmvisning av forestillingsmaterialet sitt. Det skapte skandale i Berlin, men ikke mer enn at Volksbühne inviterte dem til å fortsette sin Ibsen-saga produsert av dem på anneksscenen

Prater i Kastanienallé som en 12 timer lang forestilling. Det ble *John Gabriel Borkman* satt opp i samarbeid med Trond Reinholdtsen. Skuespillerne var som tidligere hentet fra det norske frigruppemiljøet.

John Gabriel Borkman i Berlin

Kommentardramaturgien og den figurative, tegneserieaktige spillestilen fra de tidligere produsjonene ble gjentatt her, og på mange måter lignet den på *Vildanden*. Hadde man sett den, ville det være slik at mye kunne virke som gjentakelser i hvert fall når det gjaldt estetikken. "Aus der Verdrängungshölle" var overskriften på Anne Peters anmeldelse i Die Tageszeitung (31.10. 2011). "Fortrengelseshelvetet" er ikke så lite treffende som metafor på denne totalteaterforestillingen med sin bruk av maskerte zombie-lignende figurer. Det er en betegnelse som gjelder alle disse oppsettingene i Ibsen-sagaen. Psykoanalyse, zombier, fortrenning, spytt og dritt, alt også hentet fra performancekunstens historie på 1960- og 1970-tallets Wiener-aksjonister.

I sin omtale avslutter Anne Peter med følgende kommentar:

".../Das passt alles in der Volksbühne. Es ist das merkwürdigste, radikalste, krasseste, durchleidenwerteste Theaterereignis, das seit Langem zu erleben war. Und schlägt in dieseneher faden Berliner Saisonuntakt ein wie eine Bombe" (ibid).

John Gabriel Borkman er blitt invitert til Theateretrefen i Berlin i mai 2012, som en endelige bekreftelse på at det ikke bare er fra Tyskland til Skandinavia at impulsene går, men også andre veien. Her kom det scenisk-allegoriske landskapet til sin rett. Det er en teatermaskin som er satt i sving. Og hele Ibsen-sagaen utspiller seg foran våre øyne, for mange av de samme grepene gikk i igjen i disse forestillingene. Hvis man har sett en har man sett litt av dem alle.

Vegard Vinge og Ida Müller har marsjert inn

i den tysk-nordiske teaterhistorien. De er enda forholdsvis unge og hvilken vei de går videre vet ingen.

Litteratur:

Boye Hansen, Per (2009 I), *Programboken*, Festspillene i Bergen.

Boye Hansen, Per (2009 II), uttalelser i intervju i *Bergens Tidende*, 26.5.

Peter, Anne (2011), "Verdrängungshölle", *Die Tageszeitung*, Berlin, 31.10.

Saanum, Kari (2006), "Det norske hus i ruiner", intervju med Vegard Vinge, *Norsk Shakespeare- og teater-tidsskrift*, Oslo, nr. 3-4.

Knut Ove Arntzen

Mag. art., professor i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen.

A black and white portrait of a woman with long, dark hair pulled back, looking directly at the camera with a slight smile. She is wearing a dark, long-sleeved top. Her arms are crossed in front of her. The background is a plain, light-colored wall.

Værket

Elfi Jelinek | Og der blev ikke lys!

Og der blev ikke lys!

Elfriede Jelinek og *Kein Licht*.

Af Mary Aniella Petersen

”Vi lever på et bjerg af lig og smerte,”¹ konstaterede forfatteren Elfriede Jelinek i et interview tilbage i 1992. Netop dette syn på den menneskelige tilværelse driver bestandigt nobelpristageren fra 2004 til at bevæge sig ud i det menneskelige morads’ afkroge som eksempelvis fascisme, patriarkalske magtstrukturer, miljø- og medieforureningen, antisemitisme og kapitalismens sociale destruktion. Hendes tekster til teatret afdækker såvel sproglige som samfundsmæssige strukturer igennem en umiskendelig Jelinek-dramaturgi. Det er en dramaturgi, hvor identifikationen ophæves og erstattes med refleksion, hvor sproglig tæthed strammes, så betydninger i det enkelte ord forskydes. Derved demaskeres velkendte betydninger, og nye antydes, for så igen at forskyde sig.

Senest gjorde hun det ved at indkredse katastrofen ved Fukushima i stykket *Kein Licht*. Et spøgelsesscenario om det livsfarlige liv i et zombieland, der betrædes i efterdønningerne på den atomare katastrofe den 11. marts 2011 i Japan.

Ordets klang

Elfriede Jelinek er født uden for Wien i 1946 og har tilbragt hele sit liv i den østrigske hovedstad. Under indflydelse af sin meget dominerende mor gav Jelinek sig i kast med at lære at beherske diverse musikinstrumenter op gennem barndommen, hvilket resulterede i studier ved Konservatoriet i Wien først i orgel og siden hen i komposition.² Men snart derefter

skiftede hun spor. Det var lyrikken, der lagde kimen til forfatterskabet, men hurtigt gav hun sig i kast med prosaen under stærk indflydelse af avantgardegruppen Die Wiener Gruppe, der med deres sproglige eksperimentelle stil benyttede stilelementer som bl.a. montageform, dialektdigtning og inkorporering af fremmed tekst. Dette er stilelementer, som Jelinek i sit forfatterskab både overtager og videreudvikler.

Meget kendetegnende for Jelineks tilgang til den dramatiske genre, skrev hun i første omgang radiospil. Det er primært det auditive, klanglige forhold til det dramatiske ord, snarere end forestillingen om en egentlig scenisk omsætning, gestaltning af den dramatiske tekst, der er indgangen til Jelineks forståelse af dramatik.³ Man kan kalde det karakteristisk, fordi hun lægger afstand til dramatik som en mimetisk karakterskildring skabt inden for en psykologisk helhed. Men hun lægger også afstand til en opfattelse af selve teatret som udtryk for et sublimt kunststrøm: ”Jeg ved ikke rigtigt, men jeg vil ikke have nogen sakral smag af noget guddommeligt, som bliver vakt til live på scenen. Jeg vil ikke have noget med teatret at gøre.”⁴ Det, ikke at ville have noget med teatret at gøre, er paradoksalt nok Jelineks særlige ex negativo-tilgang til dramatikken. De første stykker er mere klassisk figurodelte tekster med egentlige replikker, som er sat ind i en tidlig og rumlig ramme; om end en forskudt ramme. En sådan ramme gjorde hun brug af i stykket *Clara*

neurotisk mor-datterforhold.

- 1) ”Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz” interview af Peter von Becker *Teater heute* 9/1992 s. 1-8
- 2) Den semibiografiske roman *Die Klavierspielerin* fra 1983 skildrer netop en kvindelig pianist i et

- 3) Jf. Heide Helwig: ”Mitteilungen von Untoten. Selbstreferenz der Figuren und demontierte Identität in Hörspielen und Theaterstücken Elfriede Jelineks” i *Sprachkunst* 25, Wien 1994.
- 4) ”Ich möchte seicht sein” i *Theaterheute Jahresbuch* 1983 s. 102

S – musikalische Tragödie (1981), der kredser om et fiktivt møde mellem komponisterne Robert og Clara Schumann og den italienske forfatter Gabriele d'Annunzio. Eller når hun på grotesk vis vender vrangen ud af wienerkomedietraditionen i stykket *Burgtheater – Posse mit Gesang* (1982) og stiller en skuespillerinde ved den nationale teaterinstitution Burgtheater til regnskab for dennes fascistiske medløberi under Anden Verdenskrig. Her rystede Jelinek kraftigt det nationale teaterikon Paula Wessely, som efter Anden Verdenskrig nød stor anerkendelse på trods af sin medvirken i NS-støttet kunst; særligt hendes medvirken i NS-filmen *Heimkehr* fra 1941. Stykket slutter med, at alle tager del i en 'ordsymfoni', hvor alskens østrigske nationalsymboler og lokaliteter nærmest slynges rundt i en sproglig centrifuge, som fx resulterer i at Salzkammergut bliver til "Salzkammerblut".

En østrigsk megære

I det hele taget er den historiske og samfundsmæssige indignation meget udtalt i Jelineks forfatterskab. Det er ikke kun i værkerne, at harmen over de forskellige misforhold i alpelandet kommer til udtryk. Jelinek har også kastet sig ind i kampen mod det højreorienterede Frihedspartiet FPÖ, som bl.a. førte en voldsom kulturkamp op gennem 1990'erne, hvor Jelinek var en af de kunstnere og kulturpersonligheder, der på en valgplakat i Wien blev angrebet for ikke at elske kunst – og her tænkte naturligvis på den nationale kunst.⁵ Jelinek var da også en af de kunstnere, der besøgte Christoph Schligensiefs aktion *Bitte liebt Österreich!* under Wiener Festwochen i 2000. Schligensief havde samlet en gruppe asylansøgere i en container uden for Statsoperaen i Wien over nogle uger, og i bedste Big Brother-stil opfodredes den østrigske befolkning til at stemme på de enkelte

asylansøgere i containeren – vel at mærke stemme for at vedkommende skulle sendes ud af landet. Aktionen mobiliserede på mange måder den østrigske befolkning, og Jelinek fremhævede ved Schligensiefs aktion, at "de, der hersker, virkelig får smidt tingenes tilstand tilbage i ansigtet som et stykke lagkage."⁶

Jelinek har i et radiointerview brugt betegnelsen 'megære' om sig selv. Som en af erinyerne fra den græske mytologi er hun en kunstnerisk hævn gudinde, der søger at 'smide tingenes tilstand' tilbage i hovedet på de ansvarlige. Og det er klart, at hun rammer i solar plexus på den østrigske folkesjæl og selvforståelse, når hun eksempelvis tager mordet på fire sigøjnere, et racistisk motiveret mord, der fandt sted uden for Wien i 1995, og gør det til omdrejningspunktet i stykket *Stecken, Stab und Stangl* (1996), for så ind imellem at tviste teksten ved at bruge fjernsynsmediets showsprog til en slags Holocaust-Jeopardy. På den måde sættes den manglende reaktion på de racistiske mord i samtiden over for nazisternes mord på jøderne. Eller når svævebaneulykken ved det østrigske skisportssted Kaprun i *In den Alpen* (2002) bl.a. gav hende anledning til historisk at dykke ned i den alpine sportskultur, hvor der er meget kraftige antisemitiske undertoner at finde.

Når Jelinek bliver spurgt, hvorfor døden er et evigt tilbagevendende emne i hendes stykker, så er det netop megærens blik, der nærmest er hendes inspiration: "Jeg er helt sikkert besat af døden, fordi jeg ikke kan holde ud, at man skræver hen over døden og forsætter med den almindelige dagsorden. Det er faktisk en ubærlig krænkelse, at folk bare lever normalt videre efter alt det, der er sket. Jeg er bevidst om, at denne overdrevne moraliseren ikke kan yde retfærdighed. Og jeg er bevidst om, at jeg er besat og uretfærdig. Men det er jo også derfor, jeg laver kunst. Hvis jeg ville skabe balance

5) Valgplakatens tekst lød: "Elsker De Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk ... eller kunst og kultur?"

6) Matthias Lilienthal og Claus Philipp: *Schligensiefs Ausländer raus – bitte bleibt Österreich*. Frankfurt a. M. 2000, s. 274

og retfærdighed, så ville jeg nok være blevet advokat eller læge eller lærer. Grundlæggende raser jeg bestandigt over denne bagatellisering.”⁷

Sprogets seler

Der er en åbenlys sammenhæng mellem Jelineks intention om at afdække skjulte strukturer og den sproglige metode, hun radikalt anvender. Hendes radikalitet består i, at hun gør sproget til hovedaktøren i en total afvisning af den dramatiske tekst som psykologisk, repræsentativt medium. Den dramatiske situation bliver ikke skabt gennem sproget men derimod *i* sproget. Når Andrzej Wirth opsummerer teaterkoncepter efter Brecht som en bevægelse fra ’dialog’ til ’diskurs’⁸ – fra konversationsdialog til ren til-tale – så er Jelinek repræsentant for og viderefører af denne tilgang til teatret. Hun lader brugen af sproglig diskurs være selve hovedformålet med teksten, og strukturen og forskydningen i strukturen blive udsagnet. Men Jelinek udleverer også den diskurs, der er på færde, mens der tales. Jelinek har selv sagt om måden, hun bruger sproget: ”Sproget skal afsløre sig selv som ideologi, mens der tales. Jeg tvinger sproget til at prisgive sin egen sandhed mod dets vilje (...). Figurerne bærer ikke sproget, sproget river dem blot med, lige indtil det mister dem som figurer (...). På den måde bliver det at tale det vigtigste. Og skuespillerne er så at sige sprogets seler. De holder det oppe.”⁹

Det, at afsløre sproget gennem sproget, sker meget ofte ved at forskyde subjekt til objekt og vice versa. Det vil sige, at den talende i en tekst pludselig ikke længere taler som individ men som et objekt. Den, der taler, bliver gjort til genstand, mens sproget på en gang blotlægger

denne forskydning, og samtidig blotlægger sproget selv. I den række teatertekster, der kredser om store kvindemyter, *Der Tod und das Mädchen I-V* (1998-2003), lægger Jelinek i stykket *Jackie* ud med en sådan forskydning. Her definerer Jacqueline Kennedy sig i en post mortem tale gennem den ikonografiske rosa spadseredragt fra Chanel, hun havde på, da John F. Kennedy blev myrdet: ”Altså, jeg markerer mig selv ligesom min talje, som jeg ikke taljerer. Jeg bærer utaljeret tøj. Gennem taljeringen ville min talje blive spoleret, nærmest cementeret. (...) Jeg skabes gennem accentuering og centering. Ikke af min talje.”¹⁰

Som tidligere nævnt har Jelinek lige fra første færd inkorporeret fremmede tekster i sine egne tekster. Tekstmontagen har til hensigt dels at være et bevidst fremmedelement, der skaber betydningsmæssig dynamik – flere steder er denne brug blevet beskrevet som ’at skubbe uranstænger’ ind i den nye tekst – og dels at fjerne den direkte indlevelse i teksten. I Jelineks tekst er der bogstaveligt talt fremmede stemmer, der kommer til orde. En af Jelineks mest kendte tekster, der gør brug af dette princip, er stykket *Wolken.Heim.* (1993), der består af 24 rene tekstblokke uden regianvisninger eller andre spor af den dramatiske genre. Teksten er sammensat af tekstflader, der indeholder tekster af tyske nationale forfattere som Kleist og Hölderlin, filosoffer som Fichte og Hegel, men samtidig væves uddrag af breve fra RAF-medlemmer ind i den tyske idealismes hovedfigurers ord for på den måde at åbne for spørgsmålet om herkomst og national selvforståelse.

Det dystre blik vendes – Kein Licht.

Kein Licht. er skrevet på opfordring af Schauspiel Köln, hvor stykket blev uropført den 30. september 2011 i Karin Beiers iscenesættelse. Teksten er skrevet umiddelbart efter, at katastrofen fandt sted i Japan, og den

7) ”Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung,” interview af Stephanie Carp <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fstab.htm>

8) Andrzej Wirth: ”Vom Dialog zum Dirskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte,” i *Theater heute* 1/1980 s. 16-19

9) ”Tot sein und es nicht wissen” *Profil* 23/2002, s. 157

10) *Jackie*, oversat af Karen-Maria Bille og Gerz Feigenberg, Cafeteatret 2010, s. 2 og 4

afspejler også i sin dystopiske grundtone den harme og angst, der mærkes, når pennen føres, mens katastrofen endnu hænger. På årsdagen for Fukushima-katastrofen offentliggjorde Jelinek på sin hjemmeside en epilog til *Kein Licht*, med titlen *Epilog?*, og med den efterfølgende undertitel *Eine trauernde. Sie kann machen was sie will.*¹¹ Det er ikke ofte at Jelinek tager udgangspunkt i en ikke-østrigsk begivenhed i sin dramatik. Men i *Kein Licht*, vender hun blikket udad, eller der er nok snarere tale om, at teater-megæren Jelinek bliver indhentet af Fukushima og myndighedernes håndtering af katastrofen, fx den lemfældige omgang med det endelige dødstal, eller da det kom frem, at myndighederne anvendte måleapparater, der slet ikke er i stand til at måle så høje koncentrationer af radioaktiv stråling, som der var tale om. Absurditeter, der nærmest kalder på en litterær bearbejdelse fra Jelineks side.

Meget typisk for Jelinek gemmer der sig flere betydninger bag titlen *Kein Licht*. Helt overordnet kan titlen pege i retning af den apokalypse, der møder læseren i teksten. Ikke nok med at titlen på en og samme tid både genkalder, men også annullerer, ordene fra Første Mosesbog: "Gud sagde: "Der skal være lys! Og der blev lys." Men det finale moment i undergangen tydeliggøres i det punktum, der følger efter "kein." Det er så at sige en skabelsesberetning med omvendt fortegn. Stedet er et zombieland blandt levende døde, og på grotesk vis fremhæver titlen det forhold, at der til trods for, at katastrofen netop handler om *be-stråling*, ikke er noget lys. Men typisk Jelinek er der også en helt konkret dobbelthed i ordet 'lys'. Der er ikke kastet lys over tingenes rette sammenhænge, dvs. befolkningen bliver ført 'bag lyset'. Endelig er det ikke til at overse den ironi, at Jelinek leger med det faktum, at atomkraftværket Fukushima ejes af Japans største elselskab TEPCO. Og ved at gøre 'lys' til en mangelvare i titlen, peger hun på,

at menneskets tekniske hybris kan føre til, at grundlaget for hele skabelsen ødelægges. Det er naturligvis 'gefundenes Fressen' for en ordtvister som Jelinek, at den største el-producent i Solens rige bærer ansvaret for det manglende lys.

Teksten begynder uden nogen form for regibemærkning eller andet tegn på, at der er tale om en dramatisk tekst. Dog er teksten fordelt på de talende 'A' og 'B', og ud over et intermezzo, hvor de to talende ifølge anvisning skal skribe samme tekstpassage, så forbliver de adskilte. 'A' og 'B' er zombierne, der er tilbage efter katastrofen, og det eneste de har, er deres instrumenter: 'A' er førsteviolinen og 'B' er andenviolinen. Men de er musikere, som ikke længere kan høre deres egne toner, efter katastrofen har hærget med sin øredøvende larm. Zombier på jagt efter melodien, der blev væk. Her tematiseres jeg'et også gennem det akustiske: Jeg er dét, jeg hører. 'At høre' skal her forstås som, det jeg'et fornemmer, det vil sige også i forhold til at fornemme den katastrofe, det er omgivet af. Men 'A' og 'B' har svært ved overhovedet at skelne deres egne toner fra hinanden: "Noget uhørt ledsager mig (...) Det sker helt lydløst, netop fordi det er så højlydt. Jeg kan ikke engang høre den anden stemme, jeg hører kun mig selv, jeg er rykket et stykke tættere på mig selv. Men det vil jeg ikke. Eller er det dig, som jeg ikke kan høre? Hvad er det, der lyder, som jeg ikke kan høre." (*Kein Licht.*, s. 5). Derved bliver tonerne, kunsten, til seismograf for det u-hørte, det endnu ikke hørte, som skal komme, men også til pejlemærke for det, der holdes skjult for det blotte øre. Det, der dækkes til med larmen, men som man ikke kan undgå at høre. De musikalske stemmer tematiserer hele tiden en søgen efter sin egen stemme, på et sted, hvor man er omgivet af et virvar af katastrofemeldinger og mediekommentarer. I sidste ende invaderes det sågar af musiceren fra håbefulde X Factor-deltagere – og så er det helt ude med musikken!

11) www.elfriedejelinek.com

Varme tårer i et koldt kredsløb

Det er karakteristisk for Jelinek, at hun som regel oplyser, hvilke teoretiske tekster eller litteratur, hun gør brug af. I *Kein Licht*, er det især den franske teoretiker René Girards essay *La voix méconnue du réel*,¹² der flere gange dukker op. Det er særligt Girards opfattelse af, at den følelsesmæssige reaktion på komedien og tragedien ofte er overdrevet. De er begge udtryk for, at mennesket reagerer på en fare, som det prøver at overvinde ved at overdrive følelsen.¹³ Umiddelbart en klassisk udlægning af det aristoteliske katharsis-begreb. Men hos Aristoteles dækker katharsis-begrebet over et poetologisk rent æstetisk forløb, mens Girard mener, at der er tale om et begreb, der også indeholder medicinske og religiøse aspekter. Derfor er følelserne i sig selv ikke udtryk for følelsen, men de ledsager følelsen. Det er en refleks, og dens årsag kan ikke længere begrænses til det æstetiske felt.

For Jelinek begrænser den udelukkende æstetiske brug af katarsis den modstand, der i dette tilfælde ligger i katastrofens stof. Derfor er hun helt på linje med Girard. Hun fremhæver den fysiske reaktion, der ligger bag følelsen: ”Kroppen er akkompagnatøren ved klaveret, og derfor skal den kunne mere end blot at ledsage os. Således ledsager vi følelser med tårer, med vores varme tårer, som kommer fra kulden, fra køleskabet, og som så bliver varme. Fordi det her kredsløb ikke fungerer.” (*Kein Licht*, s. 24). Her kobler hun begrebsmodsatninger mellem det indre og det ydre, som er kendt fra romantikken, sammen med et overordnet kredsløb: Kernekraftværkets kredsløb, som er brudt sammen. Så hun både bruger Girard ved at vise følelsernes forskydning, men hun driver samtidig også gæk med teorien, når hun overfører det fysiske kredsløb til et

atomart kredsløb. Længere fremme i teksten bliver katharsis-forskydningen til udtryk for den fysiske udryddelse, der fandt sted, da tsunamien skyllede ind over Japan: ”Nye budbringere? Øjne, tårer, ud med det, kom så, fremmedlegeme eller følelse, det er lige meget, tårerne flyder! Vi har behov for denne renselsesprocedure, som jo egentlig også er udryddelsesprocedure, ikke sandt.” (*Kein Licht*, s.35).

Her er der tale om, at figurerne gør brug af en retorik, der indeholder komiske elementer, som samtidig tillader, at de kommenterer deres egne ytringer. Derved bliver der hele tiden gennem teksten rusket op i et stof, der netop synes afsluttet.

Det er netop bevidstheden om, at vi ”lever på et bjerg af lig og smerte”, der får Jelinek til at begive sig ned i katastrofestoffet. Men det er samtidig også hendes metode, sproglige forskydninger på mikro- og makroplanet, der giver hendes tekst muligheden for at hæve sig op over ordleg og kynisme og lade teksten viderebringe en form for oplysning; om end dunkel oplysning. I ekkoet af stykket sidste ord ”Værsågod, Deres dom” runger Schillers forestilling om *Die Bühne als moralische Anstalt betrachtet* (1784). Men hos Schiller refereres til scenen som et sted, der opretholder den samfundsmæssige orden ved at overbyde den. Gennem den æstetiske opdragelse sikrer den sceniske kunst, at moralen og samfundets lovmæssige instansers holdes intakte. Det er her sandheden kan findes. Jelinek derimod forbliver i en dunkel oplysning, hvor der måske ikke er slukket for lyset, og hvor teksten som æstetisk udsagn ikke nødvendigvis kaster lys over tingene. Alt imens Jelineks tekster graver sig frem mod en afdækning af en sammenhæng, kaster de den nyopgravede jord oven på sine egne blotlagte spor. Netop derfor kaldte den legendariske teaterkender Ivan Nagel Jelinek for ’løgnersken og sandsigersken’ i sin tale til hende, da hun fik overrakt Büchner-prisen i 1998: ”Elfriede Jelinek udsætter sig selv, mere

12) René Girard: *La voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes*. Paris 2002

13) Jf. Rita Thiele: ”Nicht einmal ein Wort rührt uns an – über Kein Licht.” *Theater heute* 11/2011 s. 12

end nogen anden forfatter, jeg kender, for en mistanke blandt sine læsere, (...) Lyver hun, der afslører løgner?”¹⁴

Uddrag af Kein Licht.:

B: Hvis vores toner ikke har hørt noget indtil nu, hvad taler så overhovedet for dem? Hvorfor fortsætter vi egentlig med at spille. Ved du hvorfor? Er der noget der taler for, at vi er rigtig kloge? At vores ydre hylster stadig holder? Hvad taler for det, hvad taler imod det? Vi er rigtig kloge eller hvad?

A: Altså, det er mit store håb, at hylsteret holder. Uden hylsteret bevæger fingrene sig ikke, uden hylsteret, som er os selv, ja, vi skal jo sågar også være hylsteret!, uden hylsteret ville vi løbe ud. Der er jo ikke længere nogen, der lytter efter, om de hører nogens stemme. Man må stole på, når vi siger, at der er en stemme, nej to, at der er to stemmer, du og jeg, som kan høres. Men i jagten på vores stemmer, lader man os virkelig fuldstændig i stikken.

B: Åh tårer, mine tårer, er I så højlydte fnug! Hvorfor skriger I? Vær nu rolige! Eller vær i det mindste lidt mere stille! Det nytter jo alligevel ikke, for man kan jo alligevel ikke høre jer! Det strålende bliver bare svinet til af jer, af det som jeres skygger kaster ind over dem, og stråleapparatet bliver vådt og må give op midt i stråleregnen. Hvorfor bliver der grædt? Der er ikke nogen grund. Grunden er væk. Hvis du tog dem til dig, du land, for at gøde dem i dig, så vil der på et eller

andet tidspunkt være meget fyldt, og i tusindvis vil kroppene skylle væk, og sammen med dem vil det strålende også svømme bort. Indtil noget nyt vil følge efter. Havet har igen fået en fed deal. Tårer, hvad er jeres gevinst? Vand til vand. Stiger og falder. Hvad er gevinsten? Stiger og falder som kurserne, der er givet menneskene, for at de skal vide, hvor mange de er, hvor meget de har og hvor meget de endnu har at lære. Hvor er den læk, hvorfra I flyder, I tårer, hvor er kilden til det, man ikke hører? Et eller andet sted må det da komme fra?

Mary Aniella Petersen

(f. 1974) cand. mag. i tysk og teatervidenskab. Hun har bl.a. undervist i Elfriede Jelineks forfatterskab ved Københavns Universitet og skrevet flere artikler om forfatterskabet. Desuden har hun oversat nyere tysk dramatik og arbejdet som dramaturg bl.a. for Christian Lollike på stykket ”Nathan (uden titel)”.

14) Ivan Nagel: ”Lügnerin und Wahr-Sagerin – über Elfriede Jelinek”, i *Drama und Theater – von Shakespeare bis Jelinek*. München 2006, s.193.

Anmeldelse

Happy Days in the Art World

Happy Days in the Art World

Avantgarden er død – vi venter på kunsten

Af Erik Exe Christoffersen

Kunstnerparret Elgreen & Dragset er en billedkunstnerduo, som også arbejder med skulpturer og installationer, bosat i Berlin siden 1997. De er aktuelt flyttet ind i teatrets magtcentrum med konsulenthjælp fra Tim Etchell, Forced Entertainment, som de sidste 20 år har endevendt den teatrale kunstverden på scenen og dramaturgen på Det Kongelige Teater, Benedikte Hammershøj. Stykket opføres på Det Kongelige Teaters Portscene også kaldet Det Røde Rum. De har skrevet teksten som en overmaling af modernismens klassiske dramaer *Glade dage* og *Venter på Godot* af Samuel Beckett. De er desuden aktuelle med den netop afslørede statue *Han* på molen i Helsingør: En parafrase over *Den lille havfrue* med en markant forskel i kraft af kønsskiftet.

Happy Days in the Art World bliver spillet fortrinligt og troværdigt af Johannes Lilleøre og Ole Skjelbred som de to kunstvagabonder og sendebuddet af Karin Norrinder. Stykket er effektivt og *coolt* iscenesat af Christoffer Berdal som eksistentiel slapstick komedie. Samtidig med den formelle tilbagevending til modernismen er der tale om et personligt stykke som diskuterer den aktuelle kunstscene og ikke mindst kunstnerrollen. Det betyder at der gennem stykket er et subtilt spil mellem personerne Elgreen & Dragset og deres roller i kunstverdenen. Er de avantgarde eller er den død? Stykker er en form for selvironi og selvrefleksion over deres forhold og tilknytning til kunsten og det benytter som nævnt en lukket klassisk dramaturgi, med to centrale og sammenhængende karakterer. Fiktionens rum synes at være den kunstautonomi, som avantgarden så gerne ville gøre oprør i mod.

Kunstrummet

Der står en køjeseng i det mørke tomt rum. To mænd sover. De har sorte jakkesæt, hvid skjorte og slips på. Den ene mangler sine sko. Begge ligger de lige og udstrakt med en ret skarp lampe, som lyser dem i hovedet. Det får det til at ligne en installation. Den ene er vågen og vækker den anden. Han beklager sig for han var midt i en drøm om, at de som to kunstnere var ved at gøre det helt store kup. En kurator er interesseret i deres arbejde. Men er de virkelig kunstnere? Drømmer de eller er de udstillede skuespillere i kunstens tomme rum? Hvor er vi? Hvem er vi? Og hvad betyder det? De undersøger rummet og da lyset tændes ser vi det stadig er et tomt rum. Måske et lagerrum eller et kunstværksted? I baggrunden er det et kæmpe klassisk UD-skilt med den løbende mand. Det er indrammet og tilføjet en graffiti tekst: "Fuck off" og der er installeret neonrør, som var det krakeleret. Det giver skiltet en kunstkarakter og det forstærkes af dialogen mellem de to. Ham uden sko låner en sko af den anden og begiver sig ud for at undersøge rummet. Kodeordet er "Avantgarden er død", hvortil den anden skal svare: "Aldrig! Aldrig!"

Scenen har umiskendelige referencer til Beckett: *Mens vi venter på Godot* og dialogen er både absurd og komisk og sproget vendes og drejes: Avantgarden er død, rød, grød etc. Ligesom hos Beckett dukker der også et sendebud op. Her fires det kvindelige ekspresbud ned fra en helikopter. Hun er en mekanisk hårdtslående superkvinde. Der opstår et regulært slagsmål, men budet får dog afleveret en besked om, at en kunststopkøber fra Ukraine er interesseret i at opkøbe alt, hvad de har. Men har de noget kunst? Ikke lige her! De

ser sig om og der er ligesom kun køjesengene som måske kan transformeres til et kunstværk? Tilfældigt slår den ene til sengen så den øverste seng vender sig, så den kommer til at spejle den nederste. Pludselig er det tilsyneladende en mulig installation. Stykket slutter med et brag af et nummer. Sendebuddet vågner op og synger som teatrets *deus ex machina* - betegnelsen for det teatrale greb, at en gud pludselig nedsænkes på scenen og griber ind i en konflikt der er gået i hårknode. Det regnes ofte for en påklistret nødløsning. Her er der tale om en form for selvironi, fordi kunstens indre paradokser ikke lader sig løse. Kunsten er både ubegrænset og et fængsel.

Refleksion

Moderne billedkunst har ikke længere nødvendigvis objekt karakter. Det kan udfolde sig som en betydningshandling i den såkaldte autonome kunstverden. Kunstværket kan som fx hos Duchamp være en udstillet pissekumme, men det er udstillingshandlingen der skaber værket i samarbejde med kunstinstitutionen. Dette kunne være en installation i stil med fx Joseph Beuys, der i 1974 lod sig udstille med en hyæne i et galleri i New York (*Coyote, I like America and America likes me*, 1974). Værket har handlingskarakter og det betyder ikke mindst at værket har karakter af selvrefleksion. Kan værket være en situation? Hvilke materialer kan værket benytte? Hvad betyder kunstrammen?

Det er sådanne spørgsmål som vendes i *Happy Days in the Art World* og som betyder at stykket har mere eller mindre eksplicite referencer til andre kunstværker og kunstnere. Grundliggende er spørgsmålet: Hvordan skabes kunst? Hvorfor gør vi det? På et tidspunkt i stykket kommer der en mand ind på scenen med en støvsuger. Han gør sit arbejde og går igen uden et ord og uden at personerne kommenterer på situationen. Er det en skuespiller eller er det en fra rengøringspersonalet, som har misforstået et

eller andet. Er det en del af fiktionen eller er der tale om et brud på fiktionen?

På samme måde kan man sige, at UD-skiltet i baggrunden har en dobbelt karakter: Er det et elementært tegn for udgang eller er det et selvstændigt værk? Refleksionen foregår på flere forskellige niveauer. Er de to kunstnere? Er de venner eller måske kærester? Elsker de hinanden? Spejler de performance duoen Gilbert & Gorge eller designfirmaet Jack & Jones?

I Elgreen & Dragset kunstverden er der sådan set frihed til at vælge, men friheden kan måske også vise sig at være en forbandelse, et fængsel, hvor der ikke længere er en udvej. Kunstneren er ikke blot en rolle, som de tager på sig midlertidigt. For de to kunstnerroller er personligt bundet til hinanden, og der er ingen vej tilbage til "livet" eller den verden, som er udenfor, når man først har bevæget sig ind i kunstverdenen. For uanset hvad du gør, kan det ses og sælges som kunst, tilsyneladende. Det er og var vel på mange måder avantgardens historiske erfaring. Kunsten er også en fælde som klapper i som parrene i flere af Becketts dramatiske værker må sande. Det slutter aldrig og der er ingen udvej.

Her får vi altså en refleksion over forholdet mellem kunst, kunstnerens frihed til at bevæge sig kreativt mellem teater, installation og billedkunst. Men også en tematisering af kunstverdenens lukkethed og blændværkskarakter. Denne dobbelthed bliver for kunstneren et personligt forhold både en afhængighed og en tvangsmekanisme.

Hvem er Godot?

Det nærliggende spørgsmål er naturligvis: Hvem venter vi på? Er der nogen der ude? En Gud? En Mening? En køber? En Virkelighed? Eller er det hele bare en drøm? Er vi mainstream eller avantgarde? Det svarer stykket af gode grunde ikke på. Det må være både- og. Det ene udelukker ikke det andet. Stykket skriver sig ind i de sidste 10 års autenticitetsjagt som

en form for ”opgør” med postmodernismens relativisme. Derfor er der god mening i at duoen søger tilbage til Beckett i et forsøg på at gentænke modernismens og avantgardens virkelighedslængsel.

Stykket bruger teatret som en maskine og fx det dramaturgiske greb *deus ex machina*, som den nødvendige men kunstige slutning. Publikum må selv reflektere og så at sige vælge kunsten til eller fra. Hvad er kunstens tegn og hvad er blot realitet? Det er for så vidt uafgørligt og derfor peger det på noget skrøbeligt og følsomt: tilblivelsen af kunsten som noget ukontrollerbart og risikofyldt.

Iscenesættelse: Christoffer Berdal.

Koncept, Setdesign og kostumer: Elgreen & Dragset (2011)

Tidligere opført i New York og Bergen.

Erik Exe Christoffersen

(f. 1951), lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Har udgivet *Teaterhandlinger* (2007) om moderne teaterformer og dramaturgier og *Odin Teatret. Et dansk verdensteater* (2012). Redaktør af tidsskriftet *Peripeti* (2004-) og har senest medredigeret nr. 16 *Kreative strategier* (2011).

Anmeldelse

Roger Vontobels Don Carlos

Roger Vontobels Don Carlos

Re-traditionalisering for fuld skrue

Af *Laura Luise Schultz*

Schillers *Don Carlos* fra 1787 er et højpolitisk stykke hvor forfatteren på én gang formulerer sine romantiske frihedsideal og sin klarsynede analyse af magtens selvforstærkende destruktionsvang – filtret ind i private intriger, ambitioner og begær, som magten til enhver tid er.

Det handler om den absolutte magt – den enevældige hersker, som netop på grund af sin totale magt ikke kan stole på et eneste menneske omkring sig. Det handler om, hvordan kærlighed og frihedsideal korrumpere i mødet med den politiske virkelighed og de rænkespil, som skal til for at realisere idealerne og begæret.

Den spanske kong Philip II har giftet sig med sin søns tidligere trolovede, og sønnen Don Carlos er ude af sig selv af bitterhed og frustration. Dronningens hofdame, prinsessen af Eboli, er forelsket i Don Carlos, men bliver afvist – og til gengæld taget til elskerinde af kongen.

Don Carlos' ungdomsven, Markisen af Posa, ankommer med ønsket om at befri det flamske folk fra det tyranni, de er udsat for fra spaniernes side. Han forsøger at appellere til både Don Carlos og dronning Elisabeth, men kan ikke modstå fristelsen til at udnytte kærlighedsintrigerne ved hoffet for at fremme sin egen politiske sag. Posa er imidlertid oppe imod både kirken og adelen, repræsenteret ved kongens korrupte rådgivere, hertugen af Alba og biskop Domingo. Det hele ender med, at kong Philip II slår alle idealisterne ihjel: Markisen af Posa, Don Carlos og dronning Elisabeth. Således sikrer han magten, men er blevet magtesløs over for magten selv, magtesløs i sin enevælde.

Effektivt drama

Stykket indeholder med andre ord alle ingredienser til et storslået Hollywood-udstyrsstykke, og Roger Vontobels *Don Carlos* er da også klassisk drama, når det er allermest effektivt og overbevisende. Med Burghart Klaußner og Christian Friedel i hovedrollerne som hhv. kong Philip den Anden og hans søn, Don Carlos, har vi at gøre med et absolut stjernecast – begge blev i 2010 nomineret til en Oscar for deres roller i Michael Hanekes *Der Weiße Band*.

Også i *Don Carlos* spiller de forrygende som hhv. den ensomme patriark, der kommer til at udrydde alt liv og kærlighed omkring sig, og den vege søn, der på én gang foragter sin far og længes efter hans anerkendelse, som han ulykkeligvis kun kan vinde ved at gå imod faderen – hvilket så desværre betyder døden for sønnen.

Terrorregime

Vontobel iscenesætter det 16. århundredes spanske hof som et paranoidt terrorregime, der ikke lader Franco eller Stasi eller andre af den moderne histories overvågningsfund noget efter.

Magda Willis scenografi er enkel og effektiv, ligesom de øvrige virkemidler. En tæt væg af tunge, mørke paneler klapper sammen om figurerne med mindelser om både spanske barokmalerier og moderne beton-minimalistiske chefkontorer.

De allestedsnærværende tjenestefolk fungerer som afpersonaliserede stikkere og rygtesmede, som intrigemagerne kan udnytte til at sprede en angst og mistillid, der trækker alle med ned. Vi hører deres hvisken gennem åbningerne i scenografien, som fermt udnyttes

til at illustrere, hvordan personerne famler rundt i hver deres version af sandheden uden nogensinde at komme i nærheden af andet end løgn og rænkespil. Bl.a. suppleres med videoprojektioner for at vise, hvordan karaktererne holdes ude og væk fra magtens og erkendelsens centrum.

Eksistens og politik

Vontobels *Don Carlos* lever først og fremmest gennem det suveræne skuespil – her bør også nævnes Sonja Beißwengers mærkelige intensitet som den køligt beherskede dronning Elisabeth – og de enkle, men effektive virkemidler.

Her er ingen intellektuelle modhager eller vittige og ideologikritiske illusionsbrud, som vi ellers kender det fra tysk teater i Berliner-aftapningen. Bare klassisk og superdygtigt skuespil, der formår at holde tilskueren fast gennem den hæsblesende tour de force, som Schillers stykke immervæk er, med alle den komplekse intriges skiftende rundgange.

Programmet citerer litteraten Hans Mayers dictum om, at Schiller ikke bare skrev politiske dramaer, men først og fremmest forsøgte at skrive politikens drama.

Vontobel har om noget fanget de eksistentielle dramaer, som knytter sig til det politiske: prisen for magten og friheden. Det er vel det klassiske dramas unikke styrke, at det i kraft af sin form formår at sætte evigtgyldige følelser på scenen i deres ideale og almene fremtrædelse.

Lige så imponeret og begejstret jeg er over Vontobels virtuose iscenesættelse, sidder jeg samtidig tilbage med en følelse af, at Schillers politiske bid kunne være skarpere forløst. Jeg ville gerne have set en *Don Carlos*, der også formåede at aktualisere det politiske potentiale, som stykket havde i Schillers samtid, hvor det var et provokerende indlæg for det frihedsideal, Markisen af Posa trods sin menneskelige uformåenhed repræsenterer. Jeg ville gerne give køb på de store almengyldige følelser til fordel for et kvalificeret bud på Schillers politiske kraft i den specifikke historiske situation, vi

befinder os i i dag. Menneskerettigheder og frihedsideal er til enhver tid under pres, men altid fra konkrete, specifikke kilder. En sådan politisk iscenesættelse af det politiske ville kræve et helt andet format end den velsmurte klassikerfortolkning.

Don Carlos, Gæstespil af Staatsschauspiel Dresden

Det Kongelige Teater 28. og 29. april 2012

Instruktion: Roger Vontobel

Laura Luise Schultz

Adjunkt ved Teater og Performance Studier, Københavns Universitet. I redaktionen af Peripeti siden 2005.

English Summaries

Victoria Fossum-Kielland | Ingen kan gå fri av mørket

This article emphasizes the aesthetic and ethical dimensions of fictional violence in two contemporary Scandinavian theatre productions. I discuss and compare the performances Villa Salò by the Danish group SIGNA and The Wild Duck, Part 2 Director's Cut by the Norwegian performing arts duo Vegard Vinge and Ida Müller, with an emphasis on their use of violence as an aesthetic strategy.

Tue Løkkegaard | Tankens gennembrud

This article analyzes the Belgian director and artist Jan Fabre's piece Angel of Death to investigate whether the theatre can produce and engage new images of thought. The article uses Gilles Deleuze and Félix Guattari's concepts affect and percept. Affect and percept constitute blocs of sensations that are independent of a subjective experience. By analyzing body, sound and space in Fabre's performance, the article concludes that in Fabre's composition the theatrical unfolding becomes an unfolding of thought, which goes beyond the limit of subjectivity and representation and can open for new potential worlds, sensations and becomings.

Bodil Marie Stavning Thomsen | Melancholia – verdens dionysiske undergrund

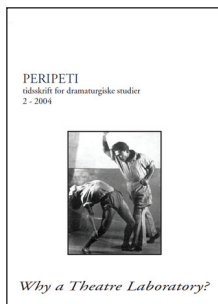
(This analysis of Lars von Triers Melancholia (2011) takes a stylistic and philosophical starting point in Schopenhauer and Nietzsches different interpretations of the melancholic and the tragedy's 'voice' respectively in philosophy. Triers contribution renewed relevance to Wagners opera for the dissonant creation, Tristan and Isolde, through the tragical affection being remediated on film.)

Denne analyse af Lars von Triers Melancholia (2011) tager stilistisk og filosofisk afsæt i Schopenhauers og Nietzsches forskellige fortolkninger af henholdsvis melankolikerens og tragediens 'stemme' i filosofien. Triers bidrag reaktualiserer Wagners opera for den dissonantiske skabelse, Tristan og Isolde, idet den tragiske affekt remedieres på filmisk grund.

Tidligere udgaver af Peripeti



Peripeti 1 - 2004
Jon Fosse



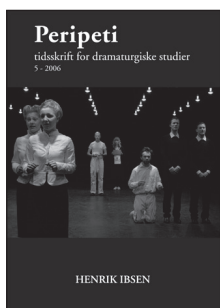
Peripeti 2 - 2004
Why a theatre laboratory?



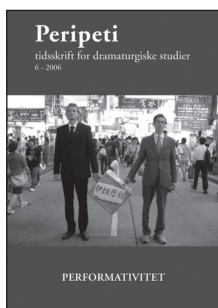
Peripeti 3 - 2005
Ny dansk dramatik



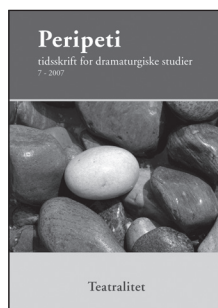
Peripeti 4 - 2005
Dogmer og dramaturgi



Peripeti 5 - 2006
Henrik Ibsen



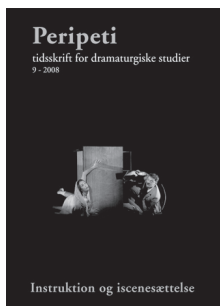
Peripeti 6 - 2006
Performativitet



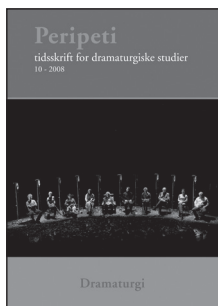
Peripeti 7 - 2007
Teatralitet



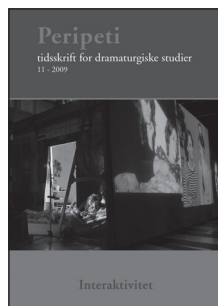
Peripeti 8 - 2007
Teatertekster



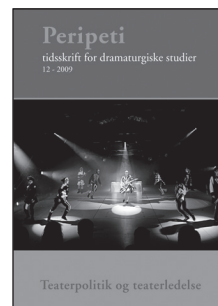
Peripeti 9 - 2008
Instruktion og iscenesættelse



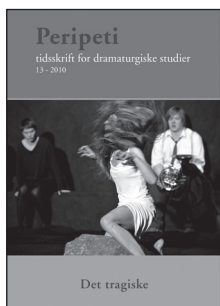
Peripeti 10 - 2008
Dramaturgi



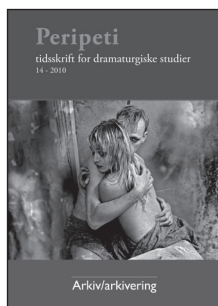
Peripeti 11 - 2009
Interaktivitet



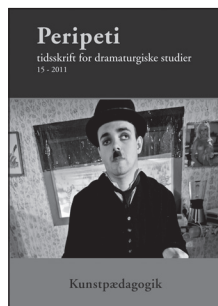
Peripeti 12 - 2009
Teaterpolitik og teaterledelse



Peripeti 13 - 2010
Det tragiske



Peripeti 14 - 2010
Arkiv/arkivering



Peripeti 15 - 2011
Kunstpædagogik



Peripeti 16 - 2011
Kreative strategier

Foreningen af Danske Dramaturger

Foreningen af Danske Dramaturgers formål er at styrke, udvikle og udbrede dramaturgiske funktioner indenfor de relevante medier (teater, film, tv, radio, video, multimedier osv.) for derigennem at varetage dramaturgens faglige interesse. Foreningen forfølger hverken bestemte partipolitiske eller fagforeningsmæssige interesser.
(Uddrag af FDD's vedtægter)

BLIV AKTIVT MEDLEM:

Medlemskab 250 ,- årligt

Studerende 150 ,- årligt

Medlemskabet giver bl.a. synlighed i medlemslisten for alle professionelle scenekunstnere, medlemskab af ITI og elektronisk adgang til medlemsbladet det postomdelte som udgives i samarbejde med Foreningen af Danske Sceneinstruktører.

Indsend medlemsblanket som findes på www.dramaturgnet.dk til

Foreningen af Danske Dramaturger
Nørre Voldgade 12, 2. th.
DK - 1358 København K.

info@dramaturgnet.dk