

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

18 - 2012

Publikum

Peripeti

© Peripeti og forfatterne

Temareaktion

Louise Ejgod Hansen, Thomas Rosendal Nielsen og Stig Jarl

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 Luise Schultz, Kenn Lund Nielsen, Elin Andersen, Rasmus Malling Skov og Mads Thygesen.

Layout: Kenn Lund Nielsen

Omslagsfoto: Copyright Mie Brinkmann. PARSIFAL — ET OPERAKORSTOG.
FIX&FOXY 2012

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	4
Temaartikler	
<hr/>	
"Det, at det var livlive!"	6
Publikums oplevelse af "Jeg er drømmenes labyrint" <i>Af Anja Mølle Lindelof</i>	
Aarhus mod Herning	23
En samtale om fans, fodbold og forestillinger <i>Af Louise Ejgod Hansen</i>	
Minnespladsen som process och performance	35
Det urbana kunstverket <i>Af Charlott Neuhauser</i>	
Hvem er publikum, når de ikke kun ser på?	45
Publikum som medskabere i TeaterMAKværks forestilling "Bevar mig vel" <i>Af Astrid Hansen Holm</i>	
Enjoy Poverty, Please	58
Renzo Martens brug af et dobbelt publikum <i>Af Jeppe Kristensen</i>	
Opera/teater i nye formater	77
Teaterkunstverkets liveness i HD-teknologiens tidsalder <i>Af Live Hov</i>	
Hatar män teater?	90
<i>Af Rikard Hoogland</i>	
Portrættet	
<hr/>	
Heiner Goebbels	101
<i>Af Laura Luise Schultz</i>	
Værket	
<hr/>	
Værker der virker	107
<i>Af Laura Luise Schultz</i>	

Essays

- Publikum i øjenhøjde** 117
Af Pernille Welent Sørensen
- Marina Abramović: The Artist Is Present** 123
Af Tove Vestmø
- Jeppe-maskinen 2012** 129
Af Ida Krøgholt

Anmeldelser

- ”Traces” af ”Les 7 Doigts de la Main” på Republique** 135
Spor — og tæmningen af cirkus og showbiz
Af Michael Eigtved
- Frank Wedekinds „Lulu“ iscenesat af Katrine Weidemann** 140
For lækker til Lulu
Af Bent Holm
- Manifest 2083 af Christian Lollike** 144
Breivik i nær total
Af Georg Metz

Bøger

- Thomas Bredsdorff: Ironiens pris** 147
Stilfigur og livsholdning: Thomas Bredsdorffs forsvar for kritisk oplysnings ironi
Af Niels Lehmann
- Birgitte Dam: ”Teater live – nye tendenser”** 152
Eva Klinting: ”Det store teaterprojekt”
Hvordan ser det senmoderne teater ud?
Af Erik Exe Christoffersen
- English Summaries** 158
- Tidligere udgaver af Peripeti** 159

Redaktionelt forord

Det har været oplagt for redaktionen at sætte fokus på en afgørende del af scenekunsten, nemlig publikum. En del, der på nogle måder kan synes en smule overset i teatret og i den teatervidenskabelige forskning. Men også en del, som der i disse år er en overvældende interesse for såvel scenekunstnerisk som kulturpolitisk. De forskellige vægtninger af publikum peger på, at publikumsbegrebet i høj grad er værdibaseret.

I en æstetikfaglig tradition har det faktisk tilstedeværende publikum været uinteressant, fordi værket har været i centrum som det væsentlige. Igennem mange år er der dog blevet sat spørgsmålstejn ved denne meget skarpe adskillelse af værk og modtager. Begreber som performativitet og teatralitet har medvirket til, at det efterhånden er næsten en selvfølgelighed, at publikum betragtes som en væsentlig teatervidenskabelig kategori. Det har dog ikke ændret på, at det empiriske publikum stadig er et perifert element i teatervidenskaben. Som den tyske teaterforsker Christopher Balme tør konstatere i sin *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (2008), så modsvares erkendelsen af publikums centrale betydning i teatret ikke af en tilsvarende kvantitet i teatervidenskabelige studier med fokus på publikum. Det synes altså stadig at være sådan, at det er det, der foregår på scenen, der er det vigtigste.

Med digitalisering som et kulturelt grundvilkår er der sat fokus på interaktivitet og brugerinddragelse som udfordringer til aktuel teaterproduktion. Og fra scenekunstnernes side synes der at være en stor vilje til at eksperimentere med relationen til publikum. Hvordan kan de inddrages? Kan man gennem en højere grad af interaktion skabe scenekunstformer, der i højere grad appellerer til generationen af digitalt indfødte? Her får det let en selvstændig værdi, at publikum er aktivt, at de er medskabende. Den positive værdisætning af den aktive deltager over for den traditionelle teatergænger som en passiv modtager overser dog det faktum, som den franske filosof Jacques Rancière påpeger i *Le spectateur émancipé* (2009), nemlig at også den stillesiddende teatergænger er aktiv, nemlig som fortolker og reflektør over det, der sker på scenen.

Kulturpolitisk synes fokus på publikum at være konstant – selvom den danske (og europæiske) teaterstøttestruktur i høj grad er rettet mod produktion, er målsætningen med at støtte teater publikumsorienteret. Og måske endnu mere i disse år, hvor medierne konstant sætter fokus på antallet af tilskuere – senest med diskussionen af tallene for teaterbesøg i Kulturministeriets undersøgelse af danskernes kulturvaner. Men kulturpolitisk handler det lige så meget om, hvem teatergængerne er, og her er målsætningen om publikumsudvikling ved at komme i fokus på mere end enkelte teatre. Seebergudvalgets rapport *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling* (2010) pegede på publikumsudvikling som en helt afgørende del af en fremtidig teaterpolitik, og selvom den nu gennemførte scenekunstlov ikke revolutionerede teaterlandskabet, er miljøet selv begyndt at arbejde mere strategisk med denne form for brugerorienterede målsætninger, hvor den afgørende værdi er et mangfoldigt publikum.

Bidrag

Der er altså nok at tage fat på, og vi har med dette tema fået muligheden for både at synliggøre den teatervidenskabelige forskning i publikum og publikumsbegrebet og at vise den mangfoldighed, der på det teatervidenskabelige område præger tilgangen til publikum. I den første artikel, "Det, at det var live", analyserer Anja Mølle Lindelof ud fra en kvalitativ empirisk undersøgelse publikums oplevelser og vurderinger af forestillingen *Jeg er drømmenes labyrint* (Københavns Musikteater, 2011). Lindelof argumenterer for, at sådanne oplevelsesanalyser kan yde et nødvendigt bidrag til refleksionen over hvilke værdikriterier, der bør ligge til grund for teaterstøtten i DK og andre steder.

Herefter analyserer Louise Ejgod Hansen i "Aarhus mod Herning" fire teatersamtaler

(fokusgruppeinterviews) gennemført i henholdsvis Herning og Aarhus om forestillingen *Hvid Stolthed* (Svalegangen 2011). Analysen afdækker, hvordan de fire gruppers forskellige kendskab til og involvering i det aarhusianske fodboldmiljø, som forestillingen beskriver, har indflydelse på deres oplevelse og vurdering af forestillingen.

Charlott Neuhauser viser i “Minnespladsen som process og performance”, hvordan *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* i Berlin engagerer besøgeren intellektuelt og følelsesmæssigt. I dialog med især Nicolas Whybrow analyserer Neuhauser, hvordan mindesmærket som urbant værk medierer et spil mellem by og publikum, der maner til både aktivisme og introspektion.

Astrid Hansen Holm analyserer forestillingen *Bevar mig vel* af TeaterMAKværk og diskuterer, hvad anvendelsen af 3D-lyd og hovedtelefoner betyder for publikums perception af – og medskabende iagttagelseposition i – værkets performative rum. Titlen beskriver spørgsmålet: “Hvem er publikum, når de ikke kun ser på?”

Under titlen “Enjoy Poverty, Please” analyserer Jeppe Kristensen Renzo Martens dokumentarfilm, *Enjoy Poverty*, på baggrund af Niklas Luhmanns samfundsteori. Kristensen viser, hvordan filmens iscenesættelse for og med et “dobbelt publikum” medfører en problematisering af en række funktionssystemers blinde selvtilstrækkelighed – herunder kunstsystemets, eksemplificeret ved filmen selv.

I sin artikel “Opera/teater i nye formater” introducerer Live Hov til det hastigt fremvoksende fænomen: digital udgivelse og transmission af operaforestillinger. Spørgsmålet er på den ene side, hvilke konsekvenser medieringen har for publikums oplevelse af operakunsten, og på den anden side, hvad udbredelsen af sådanne fænomener betyder for afgrænsningen af teatervidenskabens genstandsfelt.

“Hatar män teater?” spørger Rikard Hoogland i sin artikel, inciteret af både den statistiske uligevægt mellem kvindelige og mandlige teaterbrugere og en række hændelser i den svenske kulturdebat. Ud fra aktuel maskulinitetsteori og kultursociologi forsøger Hoogland at kvalificere diskussionen om, hvorfor der viser sig kønsbetingede forskelle i det potentielle publikums forhold til teatret.

Dette nummers portræt af den tyske komponist og instruktør Heiner Goebbels (f. 1952) er skrevet af Laura Luise Schultz, som trækker forbindelser mellem Goebbels arbejder og bl.a. Robert Wilson, Gertrude Stein, Heiner Müller og Bertolt Brecht. Hun har ligeledes bidraget med Værket i dette nummer, som tager form af en diskussion af selve værkbegrebet; dets anvendelighed og udfordringer ift. aktuelle performative praksisser.

I essay-afdelingen skriver Pernille Welent Sørensen om Teatercentrums arbejde med at give børn og unge ejerskab og medansvar for udviklingen og formidlingen af kulturtilbud. Tove Vestmø diskuterer energiudvekslingen mellem performer og publikum i *Marina Abramovic: The Artist is Present* (MoMa, New York, 2010) med afsæt i et interview med performeren selv. Ida Krøgholt sammenligner iscenesættelsesgrebet i to af de tre opsætninger af *Jeppe på Bjerget*, som man har kunnet opleve på landsdelsscenerne i 2012.

Michael Eigtved anmelder *Traces* af Les 7 Doigts de la Main på Teater Republique, Bent Holm anmelder *Lulu* iscenesat af Katrine Wiedemann på Det Kongelige Teater og Georg Metz anmelder *Manifest 2083* af Christian Lollike på CaféTeatret.

Endelig bringer vi tre boganmeldelser.

Artikel

“Det, at det var livelive!”

”Det, at det var livelive!”

En undersøgelse af publikums oplevelse af ”Jeg er drømmenes labyrint”

Af Anja Mølle Lindelof

Interessen for publikumsudvikling er udgangspunktet for denne forestillingsnære undersøgelse af publikums oplevelser af forestillingen *Jeg er drømmenes labyrint* (Københavns Musikteater, september 2011). Gennem kvalitative publikumsinterviews, klassesdiskussioner og workshops med gymnasieelever samt anmeldelser fra universitetsstuderende formulerer artiklen forsøgsvist et svar på spørgsmålet om, hvad der kan bidrage til en mindeværdig teateroplevelse. Med de tre bærende elementer i publikums oplevelse af forestillingen (’det intime rum’, ’musikken’ og ’den komplekse dramaturgi’) som prisme identificeres tre centrale aspekter af publikums oplevelser, nemlig liveness, forståelse og autenticitet, og i forlængelse heraf diskuteres om og hvordan teatrets kendetegn som kollektivt mødested og som live-medium kommer til udtryk i beskrivelserne af publikums oplevelser.

Interessen for publikum

At publikums tilstedeværelse anses som konstituerende for de performative kunstarter er en kendt sag. En forestillingsanalyses objekt er netop den kontekstuelle begivenhed og live-interaktionen mellem scene og sal (Sauter 2000, s. 49). Det ekspliciteres i ideen om en performativ æstetik, som er karakteriseret ved, at værket forstås som en begivenhed og tilskueren som en medproducerende aktør (Jalving 2011, s. 69). Fremhævelsen af publikums aktive rolle konkretiseres som en gensidig energiudveksling mellem scene og sal, et ”self-refererende og foranderligt feedback loop” (Fischer-Lichte 2008, s. 38, min oversættelse). I Eigtveds forestillingsanalyse er det ligefrem ”oplevelsen, tilskuerens forbrug, der fokuseres på” (2003, s. 38), men det er symptomatisk, at svaret på en særlig kulturforms potentiale ligger hos analytikeren, der betragtes som en særligt privilegeret tilskuer, der nok deler oplevelsen med det øvrige publikum, men i kraft af ”sin særlige forhåndsviden, metodik og interesse er i stand til at drage mere vidtgående konklusioner om forestillingen” (ibid.). Publikum er i denne forståelse tilsyneladende først og fremmest en teoretisk og homogen størrelse.

Også fra andre sider findes interessen for publikum. Med den oplevelsesøkonomiske orientering mod konsumtion sættes der ofte lighedstegn mellem individ, forbruger og del af et publikum (Abercrombie & Longhurst 1998, s. 32-33), men også udviklingen inden for sociale medier har betydning for valg af samværsformer (Baym 2010). Den udvikling betyder ifølge kulturministeriets teaterudvalg, at teatret som kollektivt mødested og live medie kan (...) siges at være et parallelt bud på en 2.0 generations netværksbaserede sociale fællesskaber, kommunikationsformer og krav om instant, her og nu-reaktionsradius samt mulighed for interaktiv respons. (Kulturministeriet 2010, s. 8).

Hvis dette fokus på interaktion, netværk og socialt fællesskab skal tages alvorligt, er det næppe længere analytikeren, men netop det resterende publikum, hvis evalueringer må betragtes som privilegerede – en tanke, som repræsenteres i den stigende interesse for ’publikumsudvikling’ (Hansen 2011).

En naturlig konsekvens af den performance-teoretiske fremhævelse af et aktivt publikum,

og oplevelsesøkonomiens og netværkssamfundets formulerede fokus på interaktive oplevelser og publikum som “co-creators” (Connor 2008), er en øget interesse i publikums oplevelse af mødet med forestillingen. Interessen er ikke kun af videnskabelig karakter, men afspejler en aktuel kulturpolitisk prioritering (jf. f.eks. Damvad 2012) og har dermed direkte relevans for kulturinstitutionerne. Med et økonomisk imperativ til at arbejde strategisk for at sikre et større og mere mangfoldigt publikum samt at berige deres oplevelse (Kawashima 2000) bliver det i et institutionelt perspektiv interessant at indarbejde kvalitative publikumsundersøgelser som en naturlig del af teatrenes måde at evaluere teaterbegivenhedens kvalitet. Dette kan bidrage til at supplere traditionelle succeskriterier, som baserer sig dels på anmelderes, kollegers og andre eksperter kvalitative vurdering og kvantitative mål som f.eks. indtjening og antal solgte billetter (Scollen 2009, Radbourne 2010). På baggrund af en analyse af en række teatres indsamling af feedback fra publikum argumenterer den australske teater- og publikumsforsker Jennifer Radbourne for, at det netop er ved at gå i dialog med publikum og sikre “deep feedback”, at institutionerne kan opnå viden om og værdsætte publikums oplevelser og derigennem skabe varige publikumsrelationer og øge produktionen af kvalitetsoplevelser (ibid.).

Her udvides interessen i publikum (både det eksisterende og det potentielle) fra at være målgrupper, som skal nås gennem udvidet markedsføring eller abstrakte størrelser i æstetisk sammenhæng, til at ses som konkrete grupper af enkeltindivider. Publikums oplevelser, forventninger og erfaringer kan kaste lys over både den konkrete æstetiske erfaring i forestillingens feedback-loop og på publikums kvalitative vurdering af forestillingen i relation til en hverdagerfaring, da æstetiske domme uundgåeligt hænger sammen med etiske grundantagelser (Frith 1996). Dermed rækker en kvalitativ undersøgelse af publikums oplevelser ud over selve forestillingen og nærmer sig et socialantropologisk felt, og interessen for publikums oplevelser signalerer et potentielt perspektivskifte fra, hvad teatret gør ved publikum til, hvad publikum gør med teatret (jf. Schrøder et al. 2003, s. 35ff). Spørgsmålet er, hvordan man kombinerer interessen for publikums oplevelser med teatret som en æstetisk udtryksform – eller med andre ord, hvilke strategier teatret kan arbejde med for at udvikle oplevelsen af deltagelse og inddragelse blandt et mangfoldigt publikum inden for institutionens eksisterende fysiske rammer og æstetiske traditioner.

Empiri og metode

Udgangspunktet for nærværende undersøgelse er *Jeg er drømmenes Labyrinth*, som spillede på Københavns Musikteater i september 2011. Forestillingen indgår i det interregionale teatersamarbejde “Teaterdialog Øresund”¹, hvor tre teatre og to universiteter på tværs af Øresund har indgået et samarbejde om et konkret kommunikations- og publikumsprojekt, og det er i den sammenhæng, at nærværende undersøgelse er foretaget.

Analysens empiri udgøres af materiale, som på forskellig vis dokumenterer publikums individuelle oplevelser af forestillingen. Der er tale om: 1) 12 korte publikumsinterviews med tilfældigt udvalgte publikummer foretaget over fire aftener umiddelbart efter forestillingen samt to opfølgende interviews.² 2) Klassediskussion og mini-workshop med en københavnsk gymnasieklasse, som

1) Se også <http://www.teaterdialog.eu/>

2) Disse to samt tre korte interviews er foretaget af Anne Mette Nørskov. Se i øvrigt Nørskov (2012) for en komparativ analyse af interaktive strategier for forestillingsmødet med *Jeg er Drømmenes Labyrinth* som en af tre eksemplariske forestillinger.

”Det, at det var livelive!”

arbejdede med forestillingen i forbindelse med et teater tema i danskundervisningen, hvor de skrev anmeldelser. 3) Anmeldelser fra 43 studerende på Performance-design, RUC, skrevet i forbindelse med et obligatorisk kursus i analyse og dokumentation, som arbejdede med anmeldelsen som genre. Forestillingen blev ikke behandlet i undervisningen, men indgik som et ‘eksempel’ til anmeldelse. Desuden suppleres med interviews og uformelle samtaler med teatrets ledelse og medvirkende i forestillingen samt skriftligt materiale produceret af Københavns Musikteater i forbindelse med forestillingen.

Inden for alle tre grupper fandtes både erfarne, mindre erfarne og nye teatergængere, og aldersmæssigt spænder de deltagende fra 16 til ca. 60 år. Der er en overvægt af unge ‘studerende indenfor Humaniora’ og ‘gymnasieelever med teater som fag’, fordi disse grupper begge er blandt forestillingens eksplicitte målgrupper (KMT 2011a). Københavns Musikteater arbejder eksplicit med at lave teater for unge, som ikke er ungdomsteater, men ‘rigtigt teater’, som fanger dem i hullet mellem børne- og ungdomsteater og voksteater (egen samtale med administrativ leder, oktober 2011).

I denne artikel analyseres og tematiseres den viden, som det samlede materiale giver om publikums oplevelser af den konkrete forestilling. Da artiklen har publikums oplevelser i centrum, må redegørelsen for de metodiske valg træde i baggrunden, blot skal det bemærkes, at der selvsagt er stor forskel på informanternes bevæggrunde for at gå i teatret og på karakteren af de forskellige repræsenterede materialetyper. F.eks. rummer anmeldelsen som genre en kritisk diskurs, som står i kontrast til den umiddelbare intensitet, hvormed publikum udtrykker sig i interviews foretaget lige efter teaterbesøget, og tilsvarende rummer de opfølgende interviews naturligt nok flere personlige refleksioner og relationer til dagligdagen end både anmeldelser og vox pops. Det vanskeliggør direkte sammenligninger mellem centrale udsagn, men kan samtidig ses som en styrke i forhold til den induktive tilgang til materialet i ønsket om at identificere gennemgående temaer på tværs af både materialeformer og publikumsgrupper. Det skal også fremhæves, at valget af (egne) studerende som informanter først og fremmest er begrundet i forestillingens målgrupper og ikke ud fra overvejende pragmatisk grunde.³

Efter en kort introduktion til forestillingen handling og iscenesættelse samt til Københavns Musikteater præsenteres publikums oplevelser af forestillingen i en form, der så vidt muligt afspejler det billede, som det samlede materiale tegner af forestillingens centrale aspekter og vægtningen af dem. Det sker under overskrifterne: Det intime rum, musikken og den komplekse dramaturgi.

Københavns Musikteater & Jeg er drømmenes labyrint

Forestillingen *Jeg er drømmenes Labyrint* er baseret på den afghansk-franske eksilforfatter Atiq Rahimis delvist selvbiografiske roman af samme navn: Den beskrives i presse materialet:

Jeg er Drømmenes Labyrint er en fortælling om den unge student Farhad, der under den sovjetiske besættelse af Afghanistan, bliver arresteret og tortureret. Han bliver reddet af en ung enke, der tager Farhad til sig. De oplever kærligheden sammen. En meget smuk og empatisk kærlighed. Imod alle odds slæber de sig gennem en labyrint af drømme og mareridt. Det ender med, at Farhad må tage beslutningen om enten at vove livet eller kapitulere og

3) For en grundlæggende diskussion af metoder inden for publikumsundersøgelser henvises til Schröder et al. (2003). For metodiske overvejelser i forbindelse med studier af teaterpublikum henvises til f.eks. Scollen (2009) og Reason (2004).



Foto: Svend Berggren.

Om iscenesættelsens intention forklarer instruktøren:

“Vi gider jo ikke høre flere skæbnesord, eller om hvor hårdt alle de andre har det (...). Så her ligger der jo også det at sige ”det bliver du sgu tvunget til”. Det er en klar beslutning: vi står ikke pænt bare og fortæller den, nej vi føler den, vi mærker og vi sanser det hele” (citeret efter Nørskov 2011).

flygte fra sit hjemland. (Pressemeddelelse KMT, august 2011)⁴

Forestillingen spillede på Københavns Musikteater, hvis eksistens kun ganske få af de adspurgte kendte til i forvejen. “Ja, men vi ville ikke have vidst, at den var der”, er flere gymnasieelever enige om, da jeg spørger, hvorvidt de kunne forestille sig at se forestillingen, hvis ikke de var kommet med skolen. Allerede her starter teateroplevelsen, som når mødet med teatret beskrives som her:

En lille oase midt i byen. Gemt væk og skjult. Stedet som kun de færreste kender. Fra mund til mund bliver der fortalt om netop dette hemmelige sted. Jeg brød koden og opdagede Københavns Musikteater en kold aften i oktober.

Med en vis selvironisk græsrodsretorik har Musikteatret da også markedsført sig med sloganet “Københavns mest oversete teater”. Overraskelsen over ikke at kende til stedets eksistens på trods af dets centrale beliggenhed i indre København med spektakulære naboer som Cafe Sommersko og Rundetårn ekspliciteres af flere (først og fremmest af de studerende, som kan formodes at have deres jævnlige gang i nærheden af teatret), og flere beskriver opdagelsen af “dette lille, intime sted” i positive vendinger. Af de få, som kendte Københavns Musikteater i forvejen, havde alle undtagen én personlige kontakter til ansatte i huset.

4) For en introduktion til forestillingens audiovisuelle udtryk se http://www.youtube.com/watch?v=rOvFgU9_E08 (besøgt oktober 2012).

”Det, at det var livelive!”

Teatret har eksisteret siden 1995 under flere forskellige navne, men med samme ambition om at præsentere nyskabende musikteater – at fungere som et “musikdramatisk væksthus” (KMT 2011). Teatret er et af ti mindre københavnske teatre, som under navnet ‘Byens levende scener’ deler betegnelsen intimteater og en kunstnerisk ambition om at give publikum “udfordrende teateroplevelser på nært hold” (www.levendescener.dk). Med den lille scene og kerneord som vækstlag, fornyelse og kreativitet anes en selvforståelse som undergrundsteater, der harmonerer fint med oplevelsen af at blive en del af en lille udvalgt skare, som det beskrives i citatet ovenfor. Tilsvarende forklarer en hyppig teatergænger valget af forestillingen på det for ham hidtil ukendte teater som et resultat af ønsket om finde “alternative forestillinger”. Det er altså ikke kun selve teaterbygningen, som er lille og intim; intimteatrets indbyggede nærhed mellem aktører og publikum er også afgørende for oplevelsen af *Jeg er drømmenes labyrint*.

Det intime rum

Det intime rum er det, der først og fremmest karakteriserer oplevelsen af forestillingen. Selve forestillingsrummet og dets iscenesættelse er afgørende for oplevelsen af mødet mellem publikum og skuespillere (McAuley 2000) og for den rumlige og mentale atmosfære (Böhme 2002). I Musikteatrets store sal med plads til 100 tilskuere fremhæves det intime, der som allerede nævnt er kendetegnende for Københavns Musikteaters genius loci (Eigtved 2003), yderligere i forestillingens iscenesættelse:

Alt i alt ventede jeg mig et klassisk teaterstykke. Men det, jeg så, da jeg kom ind, var fuldstændig anderledes. Intet var, som jeg troede. Scenen var en del af os, og vi var en del af scenen.

“Stykkets absolutte force er nærheden”, skriver en studerende, og det understreges af, at den rumlige opmærksomhed fremhæves af publikum i et omfang og med en vægt, der viser den afgørende betydning, stedet og teaterrummets design har:

Jeg går stille ind i det ukendte uden at sige en lyd. Jeg kan mærke mit hjerte banke hurtigere og hurtigere, jo længere ind jeg kommer. Stemningen af nysgerrighed, forventning og en smule nervøsitet kan tydeligt mærkes af alle i det lille og intime rum, der udgør scenen. Her stinker af en forfærdelig blanding af sved og løg. Her er mørkt. Langs siderne er der opsat stole og foran disse, små puder. Jeg sætter mig på en stol og kigger rundt.

I Musikteatrets rektangulære black box placeres publikum på stolerækker og puder på gulvet på begge langsider, og forestillingen udspiller sig som en række tableauer, der foregår forskellige steder i rummet. Det intime rum optræder som et gennemgående træk, der relateres til en gennemgående fornemmelse af intensitet og inddragelse. Det forklares dels med den fysiske nærhed, som nævnes i gentagne formuleringer som, at “man følte, at man var en del af det, fordi man var så nært på”, og dels med at man som publikum aktivt skulle orientere sig i salen”, fordi man “til tider sad midt i scenerummet, hvilket virkede meget intenst og dragende”, og andre gange faktisk måtte sidde og vende sig rundt for at finde ud af, hvor der sker noget.

Med til det intime rum hører iscenesættelsens sansemættede udtryk. Når dørene åbnes til Musikteatrets store sal er forestillingen allerede i gang, og der er lagt op til sansning fra begyndelsen, hvor “(...) fornemmelsen af, at være i et fangeskab spreder sig hurtigt over min krop.” Med patruljerende soldater, et barn med hovedet i en trøstende, tørklædeklædt kvindes



Foto: Kristian Nielsen.

De omfattende nærværs-beskrivelser fortæller, at teaterrummets intime design opleves som et virkningsfuldt alternativ, der har afgørende betydning for den samlede oplevelse.

skød og en fortvivlet ældre mand med bare tær i det krøllede jakkesæt, akkompagneret af en melankolsk duet for klarinet og bratsch, er scenen sat fra første øjeblik, og iscenesættelsen arbejder eksplicit med en konstant og direkte påvirkning af sanserne. Ikke mindst gør inddragelsen af lugtesansen og lugten af løg, som også er et tema i historien, indtryk. Også følesansen aktiveres, og når den indledende spænding udløses i kampscener mellem Farhad og soldaterne, er det voldsomt og kropsligt i en sådan grad, at det nærmest opleves som en fysisk kraft:

Vi sidder langs væggene, støbt ind i en fremmed mands drømmeverden, trykket ned mod gulvet, blæst op mod siderne, og man finder sig selv svævende i luften i et uvant univers med krig, vold og blod, tilsat live mellemostlig munkesang og musik.

Mens langt de fleste fremhæver det intime rum som noget positivt, fortrækker enkelte "at sidde distanceret" som i "den klassiske forståelse" af teater, og polariseringen artikulerer et spændingsfelt mellem nærhed og distance, som jeg vender tilbage til. Her skal det i første omgang understreges, at den artikulerede modsætning mellem 'klassisk teater' og det, der opleves i Musikteatret er fælles for alle, uanset om de foretrækker det ene eller det andet. Og det vil sige, at det skarpe skel mellem scene og sal, der kendes fra prosceniumsteatret, tydeligvis beskrives som normen, som intims scenen forstås som et konventionsbrud med.

Musikken

En væsentlig rolle for skabelsen af det intime og stemningsmættede rum tilskrives musikken, som alle adspurgte uden undtagelse fremhæver i positive vendinger. Musikkens virkning og funktion beskrives på forskellige måder, som kan forklares som forskellige niveauer, hvorpå man kan forstå

”Det, at det var livelive!”

musikalsk betydning (Bonde 2009). For det første fremhæves musikken dramatiske karakter, og hvordan den “underbygger den dystre og desperate stemning godt”: ”Samspillet mellem (hovedpersonens) desperation, og de pivende bækkener, rumlende bas og den listende citar gør stemningen nærværende.” Her er musikken betydningsbærende for den dramatiske udvikling (en syntaktisk funktion hos Bonde), når temaer gentages og udvikles, som handlingen skrider frem, og spændingsopbygning, dynamik, dissonerende harmonik eller melankolsk melodik udpeger centrale aspekter af handlingen og forstærker oplevelsen af personernes følelsesmæssige indre. For det andet har musikken det, der hos Bonde kaldes en semantisk funktion, hvor musikken i modsætning til den forestillingsinterne, syntaktiske logik, refererer til noget, der ligger uden for forestillingen og f.eks. i kraft af eksotiske instrumentvalg og musikalske idiomer hjælper til at placere handlingen geografisk:

Når jeg lukker øjnene og bare lytter, bliver jeg grebet af en helt fantastisk stemning. Som jeg vågnede op i Bagdad og lige pludselig befandt mig på et kæmpe marked på det lokale torv, hvor der i baggrunden blev kaldt ind til bøn. Jeg bliver ramt af musikken – Jeg kan mærke musikken!

Mens formulering at blive ramt af og kunne mærke musikken har metaforisk karakter, peger den tilbage på den centrale oplevelse af også fysisk at blive påvirket af forestillingen. Således er musik også – for det tredje – et fysisk fænomen; det er svingninger, der sætter luften i bevægelse og forplanter sig i rummet, både når det kommer direkte fra instrumentet og igennem højtalere. Musikken kan simpelthen fornemmes fysisk f.eks. som nogle for øret ubehagelige frekvenser eller taktilt som f.eks. puls, der påvirker kroppen: “Der var episoder, hvor mit hjerte bankede i takt med musikken og skuespillerens råben,” skriver en. Under hele forestillingen ligger et redigeret lydspor, som integrerer livemusik med bearbejdede reallyde, og lydsporet forstærkes i højtalere i alle rummets fire hjørner. Man kan nærmest tale om et filmisk lydbillede og parallelt til filmmusikkens karakter af “unheard melodies” (Gorbman 1988) er det da også hos de fleste oplevelsen af musikken ‘som sådan’, der fremhæves. Alligevel formulerer mange det som et stort plus og flere (især gymnasieelever) som en overraskelse, at musikken er live. Det, at musikerne er fysisk tilstede, og at duoen suppleres med flere af skuespillerne undervejs, er et eksempel på musikken pragmatisk funktion, hvor det er in situ interaktionen og den sociale praksis, snarere end den klingende lyd eller det akustiske aspekt, som er betydningsfuld. I samme åndedrag skal nævnes, at det, når der nævnes konkrete eksempler på auditive momenter, ofte drejer sig om afspillede lydeffekter og indtalte monologer, som opleves som “brud på indlevelsen” og noget der “virkede fraværende i et ellers så intimt rum.”

Igen fremhæver beskrivelserne sansepåvirkningerne og de fysiske indtryk, hvilket peger på, at der er interessant viden at hente ved at fokusere på en fænomenologisk funderet analyse af forestillingens performative udtryk fremfor (alene) på forestillingens narrative logik.

Den komplekse dramaturgi

Det betyder dog ikke, at dramaturgiens rolle er udspillet. Forestillingens intime og dunkle atmosfære skabes ikke alene af den rumlige og lydige iscenesættelse, men også i gestaltningen af fortællingens mentale rum. Handlingen er i sig selv en barsk historie om meningsløs magtudøvelse, uheldig kærlighed og en flygtnings tabte identitet. Og historiens drømmende og usammenhængende karakter understreges af de dramaturgiske greb: Det ene er fortællingens brud på hændelsesforløbets kronologi. Historien fortælles ved brug af flashbacks og gentagelser, hvor fortællerstemmens ældre jeg ser tilbage på enkeltstående episoder fra fortiden, som de genopleves i erindringen.

Kernen i handlingen udspiller sig to gange, første gang uden forhistorien, så alt virker abstrakt og usammenhængende. Som publikum sidder du og prøver at finde sammenhængen. Du forstår ikke helt det fremmede univers, eller hvad det egentlig er der sker. Først til sidst falder alle prikkerne på plads.

Først langsomt træder sammenhængen frem, og dramaturgien understreger på den måde historiens drømmende karakter. I den dramatiske bearbejdning af romanforlægget tilføjes yderligere et dramaturgiske greb: Fortællerstemmen splittes i to:

Fortælleren i forestillingen agerer en blanding af Farhads sjæl og spøgelse. Han guider publikum, gennem monologer, men også aktiv deltaget i forestillingens forløb, til at opnå en erkendelse af det virvar af følelser, der udspilles i Farhads sind.

Fortællerfigurens "poetisk fabulerende recitationer," som bærer fortællingens narrative sammenhæng, står i skarp kontrast til de intense episoder med slåskamp, blod og stegte løg, som beskrives ovenfor. "Det er meget som at læse en bog," er et umiddelbart indtryk, og at forestillingen stiller krav til publikum om fortolkning formuleres ganske klart af en studerende: "Historien som blev fortalt var forholdsvis simpel, men blev præsenteret indviklet og tvang fortolkeren til at aktivere intelligensen." Ligesom flashback forsinker forståelsen, slører sammenblandingen af de to figurer de kausale sammenhænge: Der er to udgaver af Farhad på scenen samtidig, og på afgørende steder i handlingen overtager den ældre endda den yngres plads. Den manglende logisk-narrative sammenhæng, som dette dramaturgiske greb udvirker, er afgørende for oplevelsen. Enten illustrerer forholdet mellem de to "forestillingens kerne (...) Her bliver det på fortrinligste vis muligt at observere krop og sjæl som to uafhængige størrelser." Eller engagementet går ganske simpelt "tabt i en usammenhængende og uforståelig historie" – to yderpunkter af oplevelsen af sammenhængen mellem dramaturgi og scenografi.

Mellem nærvær og distance

Beskrivelsen af den positivt overraskende oplevelse af nærvær og intimitet er gennemgående for materialet. Alligevel aktualiserer både scene/sal-organiseringen og den sanselige iscenesættelse en spænding mellem nærvær og distance.

Der sad man så og var vidne til de barske hændelser på scenen, men samtidig blev man hele tiden gjort opmærksom på, at det jo bare er noget vi leger, for lige overfor sad dele af publikum og skilte sig ud fra de virkelighedstro rammer, der ellers var bygget op.

Det, der først og fremmest forstyrrer, er opmærksomheden på det øvrige publikum, hvis tilstedeværelse, gestik og mimik i kraft af de scenografiske valg bliver en del af kulissen: "Jeg ved ikke hvorfor, men jeg begyndte at tælle mænd," siger en af de mere erfarne teatergængere. Andres "latteranfald, hosteanfald, hvisken og irriterende lyde" kommenteres, og sådanne auditive forstyrrelser kobles i flere tilfælde til en visuel opmærksomhed på publikums bevægelser. Samtidig understreger en kommentar som "Jeg kan se at mange sidder dårligt og skifter stilling hele tiden – dette fjerner vist ikke kun min opmærksomhed fra scenen," hvordan bevidstheden om publikum giver også en konstant påmindelse om ens egen eksponerede placering. Den eksemplificeres f.eks. ved et vist kildrende ubehag ved bogstaveligt talt at sidde i rampelyset, ligesom det, at skulle gå over scenen i tilfælde af at måtte forlade salen, momentvis overskygger det, der sker på scenen.

Opmærksomhed på det øvrige publikum og dets betydning fremhæves også i andre

publikumsundersøgelser, bl.a. hos Reason (2004), hvis informanter taler om det øvrige publikum som én gruppe, et indforstået ‘de’, som ikke inkluderer informanterne selv. Dobson og Pitts nuancerer denne pointe, idet de konkluderer, at der hos førstegangspublikummet ofte findes en oplevelse af, at de øvrige og erfarne koncertgængere lyttede dybere og bedre, hvilket betød, at førstegangsbesøgende blev mere opmærksomme på – og ofte kritiske overfor – deres eget koncentrationsniveau (2011, s. 365). I modsætning hertil er det bemærkelsesværdigt, at ingen i nærværende undersøgelse i beskrivelserne positionerer sig selv som udenforstående eller som ‘uerfarent publikum’, heller ikke i de tilfælde, hvor en manglende erfaring med teater fremhæves. Tværtimod ligger der i irritationen over ukoncentreret opførsel fra andre blandt publikum en tendens til at se andre som de ‘uerfarne’. I forhold til et enkelt aspekt formuleres indirekte et ‘vi’ og ‘dem’, hvor ganske mange unge, herunder først og fremmest gymnasieelever, er klare i deres holdning til at sidde på gulvet: “Vi gider ikke sidde på puder!”. Dermed formuleres antydningstvist oplevelsen af, at det netop er fordi, de er unge, at teatret mener, at de kan nøjes med puder. Også hos det ældre publikum forbindes puderne delvist med ungdom, nemlig når det af flere fremhæves at puderne er noget, man heldigvis stadig er ung nok til.

Ikke mindst i forhold til det, der sker på scenen, medfører den store opmærksom på rummets indretning en konstant påmindelse om ens egen rolle som tilskuer. Dels i kraft af nærheden: “Det skete knap en meter fra mig, hvilket i dén grad overtrådte min intimsfære og tilføjede stykket et skræmmende og livagtigt element.” Dels fordi de spredte tableaux brud på centralperspektivet gør, at publikum bliver opmærksomme på deres egen placering i salen, hvor nærvær ét sted nødvendigvis betyder distance et andet: “jeg ville ønske at jeg havde fået en anden plads,” udbryder én, mens en anden fremhæver, at den rumlige organisering indebærer en risiko for, at “et øjeblik uopmærksomhed bliver til en tabt kontekst.” Så mens alle blandt publikum så at sige kan sidde “på første række”, omtaler mange også oplevelsen af afstand. Det skyldes bl.a., at grænsen mellem scene og sal, mellem aktører og publikum opretholdes stykket igennem. Uagtet den fysiske nærhed tager skuespillerne ikke notits af publikum og fastholder dermed publikum i rollen som betragtere. Kun i publikums bevægelse over scenen på vej mod publikumspadserne og med fortællerens indledende og momentane øjenkontakt med enkelte tilskuere overskrides den grænse mellem scene og sal, som det intime rum delvist ophæver. Publikum forbliver tæt på, men dog uden for rækkevidde – “på udskiftningsbænken hele kampen” beskrives det metaforisk, og for nogle opbygger denne placering en forventning, der ikke indfries, en oplevelse af, at “publikums fysiske nærvær ikke bliver udnyttet.” Her medfører det intime og fysiske nærværende hos nogle en forventning om en mulighed for egentlig interaktion med det, der sker på scenen, mens iscenesættelsen omvendt ganske tydeligt fastholder den skarpe opdeling mellem publikum og scenen, så ikke engang lyskeglen fra den søgende lommelygte rammer publikum i mørket.

Både i de korte interviews og i anmeldelserne sammenlignes med film og tv, og det fremhæves, hvordan det at være så tæt på skuespillerne og mærke deres vrede, sorg og glæde “rammer hårdere på følelserne,” end når det foregår på en skærm. Flere beskriver, hvordan forestillingens centrale tematik i kraft af iscenesættelsen forplanter sig i kroppen som følelsen af at være fanget, så “man kan sige, at dette teaterstykke i allerhøjeste grad har det, som mange biografer nu til dags stræber efter, nemlig den fulde ‘3D’-oplevelse”. Her formuleres en klassisk opfattelse af *live* som det teknologisk umedierede. Mens sådanne formuleringer om sammenhængen mellem oplevet liveness og muligheden for indlevelse kan have tendens til at være floskuløse (Schröder 2003, Reason 2004), knyttes de her tydeligt sammen med ganske konkrete oplevelser af fysisk nærhed, hvorfor der er tale om mere end blot gentagelser af præformulerede common sense-opfattelser af, hvad teater er

for en størrelse. Eller som én af de unge valgte at formulere det – i mangel af bedre: “Det, at det var livlige, synes jeg, gør noget helt andet!”

Forståelse

Mens der i beskrivelsen af det intime rum, den fysiske og til tider klaustrofobiske atmosfære og musikken er generel enighed om, at der er tale om en overbevisende og fængslende scenografi, er der stor forskel i vurderingerne af stykket som helhed. Det skyldes i høj grad dramaturgien, som af nogle kritiseres for at være “obskur”, “forvirrende” og “usammenhængende”, mens de samme tillægsord for andre bliver betydningsbærende for den samlede oplevelsen af en både fysisk og mental labyrinthisk tilstand, som forestillingens titel henviser til:

Forestillingen kører videre i sit eget obskure spor og håber på, at publikum kan følge med. Efterhånden som forestillingen skrider frem, indfinder der sig dog en herlig forløsning. Pludselig er der mening bag forvirringen! For Jeg er drømmenes labyrint er ikke bare en historie om en flygtning fra Mellemøsten. Det er en oplevelse af, hvordan sjæl og livsglæde frarives ens egentlige krop. For publikums forvirring og hele den obskure atmosfære er kun et lille skridt inde i Farhads verden, kun en brøkdel af hans følelser.

Når der ikke opleves sammenhæng mellem dramaturgi, iscenesættelse og fortælling forbliver alle “gode ambitioner” ligegyldige:

Jeg (opnår) aldrig at blive opslugt af historien. Heldigvis er der en masse smuk scenografi, som jeg kan hvile mit blik på og fascineres af, men hvor er det ærgerligt, når det er historien, jeg er kommet for at opleve (... Det) strider imod forestillingens oprindelige hensigter, som ifølge velkomsthæftet er at ‘sætte fokus på baggrundshistorien hos de mennesker, der færdes i blandt os i dag’. Jeg savner at føle den smerte og de tanker, som så smukt bliver beskrevet i Atiq Rahimis roman og forstår ikke, hvorfor Suad Demirovic, som spiller Farhad i hans kropslige legeme, ikke har fået tildelt rollen alene. Demirovic er en fortrinlig skuespiller og kan desuden, grundet sin personlige baggrund, bidrage til et meget mere autentisk billede af historiens forhold.

De to citater præsenterer ikke alene yderpunkter i vurderingen, men de repræsenterer også to grundlæggende forskellige kriterier som baggrund for vurderingen: Enten en emotionel og kognitiv bearbejdning af sansendtryk eller en begrebsliggørelse og narrativisering (Janzen og Vetner 2007). På den ene side fremhæves det at være tilstede her-og-nu, som det afgørende – det er alene i situationen, i forestillingens samlede æstetiske udtryk, at forløsningen indfinder sig. Og hvis den udebliver, er der en tendens til at forklare den manglende forløsning som en fejl ved forestillingen, hvis manuskript f.eks. var “for tyndt”, “skuespillerne for utroværdige” eller “opsætningen mangelfuld.”

På den anden side formuleres netop viden som nødvendigt (jf. Dobson og Pitts 2011), enten som i den ovenfor nævnte (negative) vurdering af forestilling i forhold til det litterære forlæg og programtekstens etablerede forventning, eller udtrykt som en formodning om, at et bedre forhåndskendskab vil forbedre oplevelsen. Ønsket om at forstå fremhæves som afgørende for oplevelsen – et forhold som genfindes i Dobson og Pitts undersøgelse af førstegangsbesøgende til klassiske koncerter. Her antydes det, at dette ønske er langt mere fremherskende hos netop det uerfarne publikum og måske endda står i kontrast til det mere erfarne publikums oplevelse

”Det, at det var livelive!”

af koncerten som en lejlighed til at lade tankerne vandre (ibid, s. 371). Samtidig opretholder det tekststunge manuskript og den komplicerede dramaturgi forestillingen om teater som noget, som er svært at forstå, og som forudsætter forudgående kendskab for en optimal forståelse: “Hvis vi ikke havde læst de der uddrag, ville jeg have været sygt lost!”. For fuldstændighedens skyld skal det nævnes, at der for langt de fleste er tale om en blandet oplevelse, som placerer sig på et kontinuum mellem disse to yderpunkter.

Troværdighed: Realisme eller autenticitet?

Ligesom det intime rum skabte et dilemma mellem nærhed og distance kan man sige, at kontrasten mellem den forståelsesmæssige, mentale forvirring, som forestillingens komplekse dramaturgi skaber, og de umiddelbare og kropslige indtryk, som musikken og det intime rum fremkalder, fremstår som et dilemma mellem virkelighed og fiktion. Forholdet mellem virkelighed og fiktion anlås allerede i programtekstens referencer til aktuelle politiske hændelser og til en af skuespillernes personlige flygtningehistorie. Selvom forestillingens narrativ er fiktivt, er det en pointe, at både forlægget og iscenesættelse refererer til en reel verden, hvor mennesker beviseligt bliver udsat for tilsvarende hændelser.

Flere fremhæver, at der er tale om en “personlig fortælling”, og hvordan den personlige baggrund bidrager til “et autentisk billede af historiens forhold”. På samme måde som ord som ægte, nærværende, intense, intimt, livagtige og præcise går spørgsmålet om troværdighed som en rød tråd gennem mit empiriske materiale. Som de to citater peger på er der ikke enighed om, hvad der karakteriserer det autentiske. Autenticitets-forestillingen er tæt knyttet til det æstetiske og fænomenologiske (Dehs 2012), og derfor synes det anvendeligt for beskrivelsen af kerneoplevelser på trods af dets indholdsmæssige uklarhed: det handler “ikke om vores måde at bedømme kunst på, men mest om vores måde at forstå den på” (ibid, s. 11). Radbourne fremhæver autenticitet som en central indikator for oplevet kvalitet, der grundlæggende omhandler oplevelsen af, at noget er sandt, og hun skelner mellem to former for autenticitet (Radbourne 2010, s. 3): For det første opførelsens tekniske standard og troværdighed i forhold til f.eks. det tekstlige forlæg og for det andet publikums følelsesmæssige oplevelse af forestillingens troværdighed i udtrykket og validering af publikums egne følelser. Der er ikke nødvendigvis sammenfald mellem denne sidste form for ‘æstetisk autenticitet’ og den førstes fokus på noget ‘oprindeligt’ eller ‘ægte’ (Dehs 2012, s. 16). Uden at gå ind i en længere begrebsafklaring skal det her blot understreges, at autenticitet ikke er en essens i værket, men en værdi, som tilskrives igennem oplevelsen, og som derfor siger mere om den, der ‘autentificerer’ end det, der ‘autentificeres’ (Moore 2002).⁵

Der er flere eksempler på betydningen af den tekniske realisering af instruktørens valg som omdrejningspunkt for oplevet autenticitet. Den kurdiske sanger, Massoud, fremhæves dels for sin sang og dels for sin personlige historie, som tilfører et konkret stykke virkelighed. Dette gælder også i citatet ovenfor, at autenticiteten kan sikres gennem en tydelig relation mellem historiens geografiske kontekst og skuespillernes udseende og (formodede) baggrund eller i fremhævelsen af, at der faktisk laves mad på scenen. Her opleves det virkelige som autentisk: Løgene og stegeosen er ægte, ligesom skuespillernes etniske baggrund afspejler den rolle, de spiller i stykket – selvom det er skuespil, er det ikke bare noget, vi leger. Tilsvarende med musikken, hvor netop de indspillede reallyde oplevedes som et brud med forestillingens akustiske musikalske univers. Den tekniske

5) Som Dehs (2012) understreger, gælder det for alle fænomener, som vi kan forklare som sociale konstruktioner, at de alligevel har konkret betydning i verden. Autenticitetsbegrebet rummer ifølge ham netop den erfarede virkeligheds sanselige kvaliteter.

standard behøver ikke at være realistisk for at opnå denne virkelighedstro effekt, så længe de iscenesættelsesmæssige valg, der er truffet, skaber en overbevisende ramme for handlingen, eksempelvis i form af de "sparsomme, men virkningsfulde kulisser," som ikke er realistiske, men som symboliserer det enkle og hårde liv, og som i samspil med de øvrige æstetiske virkemidler skaber et "autentisk univers."

Det er tydeligvis udnyttelsen af det sansemættede og intime rum, som skaber en troværdig stemning. Heroverfor står den komplicerede dramaturgi, hvis dobbelte fortællerrolle netop bryder med fortællingens potentielle realisme, som scenografien på sin side fremhæver, når "to på alle måder forskellige mænd spiller den samme person på samme tid og sted." Omvendt er det ikke nødvendigvis sådan, at ekspressive og symbolske momenter er uforenelige med det virkelighedstro. Et godt eksempel er da Farhads bror danser en "spøgelsesdans," som afføder en dom over forestillingen som "ugennemført og utroværdig". Ikke fordi dansescenens metaforiske karakter opleves som et brud på virkeligheds-kontrakten, men fordi publikum i løbet af dansen

får frit udsyn til hans 'Björn Borg' underbukser. Det er for mig meget usandsynligt, at en fattig og undertrykt mand fra Mellemøsten har undertøj til flere hundrede kroner.

Hos andre opleves den dobbelte fortællerstemme som "forestillingens kerne", og her er det realiseringen af en abstrakt idé, som vurderes som troværdig. Det skyldes i høj grad den fysiske nærhed, der som allerede beskrevet har potentiale til at overskride intimsfæren. Det autentiske i form af troværdighed i det følelsesmæssige udtryk og en validering af publikums egne følelser kommer her klart til udtryk i beskrivelser af, hvordan forestillingen "går ind under huden", ikke kun som den fysiske iscenesættelse, men i kraft af skuespillernes "energi og unikke udtryk", deres 'nærvær', af musikken, der kan mærkes og atmosfæren, hvis melankoli er "altomfavnende, altomslugende," og som kan afføde mærkbare følelsesmæssige reaktioner hos publikum.

I det øjeblik det intime og nærværende mister sin naturlighed, taber det også sin autenticitet, eller som det mere kritisk formuleres: "Man mærker en enorm insisteren på at ville inddrage publikum i Farhads smerter og fastholdelse i drømmens labyrint. Og det måske i for høj grad". Udtryksviljen er stor, men det kan opleves som om, "forestillingen skriver ofte med lidt for store bogstaver, hvor vi sagtens kan læse det med småt." Der anes her – som i eksemplet med siddepuderne – en afstandtagen til elementer, der kan tolkes som særligt målrettet unge eller et teater-uferent publikum, og det formuleres direkte i forhold til en dansescene, som med inddragelsen af The Doors ikoniske rocknummer *Break on through (to the other side)* skildrer handlingens lyseste moment og opleves "en smule malplaceret, og jeg tænkte, da jeg sad der som publikum, at scenen var proppet ind i stykket, for at unge lettere kunne relatere til deres eget liv".⁶ Spørgsmålet om identifikation, som berøres her, er så godt som ikke fremtrædende i materialet, men de få eksisterende kommentarer peger på, at det er et område, som er interessant at undersøge systematisk, bl.a. i forhold til målgruppetænkning som æstetisk strategi.

Konkluderende bemærkninger om teatrets liveness

Som det fremgår af ovenstående tillægges det intime rum og de mange sanselige påvirkninger en afgørende rolle i de mange beskrivelser af publikums oplevelser. Det er tydeligt, at intimteatrets

6) Vurderingen af denne scene deler i øvrigt – ligesom stykkets anden dansescene, den tidligere nævnte spøgelsesdans – publikums markant i to både i forhold til dens funktion i handlingen, kvaliteten af den synkron koreografi og dens skarpe kontrast til forestillingens samlede udtryk.

mulighed for nærværs-oplevelser opleves som et virkningsfuldt alternativ til prosceniumsteatrets fjerde væg, som på sin side repræsenterer hvad der opfattes som ’traditionelt’ teater. I sin undersøgelse af et ungt publikums oplevelse af “liveness” (Reason 2004) præsenterer Reason en nuancering af teateroplevelsens grundlæggende live-karakteristikum, nemlig en skelen mellem liveness – som henviser til samtidighed i konsumtion og produktion og presentness, som fremhæver betydningen af at være kollektivt tilstede jf. teatret som et kollektivt mødested. Reasons intention er empirisk at forfølge en teoretisk diskussion og kritik af liveness-betegnelsen, og hans konklusion underbygger Philip Auslanders (1999) hovedpointe om, at centrale aspekter af oplevelsen af liveness ikke er enestående for live-performances, men snarere skal forklares som oplevelsen af presentness, som i lige så høj grad kan være en del af oplevelsen af ikke-live former for performance, som f.eks. en tur i biografen (Reason 2004).

Heroverfor står nærværende undersøgelse af *Jeg er drømmenes labyrint*, hvor det omvendte synes at være tilfældet: Det er netop i det konkrete fysiske her-og-nu-møde mellem skuespillere og publikum, at det særlige ved denne forestilling opstår. Omvendt er der ikke én, der fremhæver det kollektive møde eller oplevelsen af presentness som noget, der har betydning for oplevelsen. Stykket kunne ellers godt lægge op til en oplevelse af publikum som en gruppe af kollektivt passive vidner til handlingen, der udspiller sig, men det omtales i hvert fald ikke i mit materiale. Kun i beskrivelsen af Københavns Musikteater som en oase antydes en oplevelse af publikum som en fælles enhed, derudover er det som nævnt tværtimod overvejende i negative vendinger, at det øvrige publikum får opmærksomhed. Denne markante forskel på denne undersøgelse i sammenligning med Reasons skyldes givetvis karakteren af de to forestillinger som ligger til grund for de respektive undersøgelser, men det er svært at vide, da informanternes udsagn hos Reason kun i meget begrænset omfang relateres til den valgte forestillings indhold og kontekst. Det betyder ikke, at Reason tager fejl, men undersøgelseernes modstridende resultater er et vægtigt argument for at nødvendigheden af at fastholde det æstetiske objekt som omdrejningspunkt for analysen af publikums oplevelser.

Det skal tilføjes, at Reason præsenterer detaljerede og relevante metodiske overvejelser om bl.a. valg af informanter og forholdet mellem oplevelse og sprog, som er fraværende i nærværende artikel.⁷ Kritikken af hans undersøgelse er derfor samtidig en påpegning af, at ikke alle forskellige komponenter kan afdækkes samtidigt i udviklingen af et nyt tværfagligt felt, og at det derfor i forbindelse med studier som disse kan være nødvendigt at tøjle sin intellektuelle utålmodighed (Clarke 2009). Således indskrives nærværende artikel sig i et stadigt større korpus af undersøgelser, som tilsammen og med tiden vil skærpe det metodiske værktøj til at undersøge publikums oplevelser og udfordre etablerede forestillinger om, hvad denne viden kan bruges til.

Slutteligt skal det nævnes, at flere interviewede uopfordret kommenterede glæden ved at få lejlighed til at tale om deres oplevelse og dermed understøtter, hvad eksisterende studier peger på (f.eks. Radbourne 2010, Lindelof under udg.), nemlig at en systematisering af publikums mulighed for at bearbejde oplevelsen i sig selv har potentiale til at optimere den. Det viser også, at mens det at tale om publikums oplevelse løsevet fra publikums hverdags erfaringer giver indsigt i, hvad der opleves i salen, er en sådan undersøgelse samtidig med til at cementere forestillingen om publikumsudvikling som et teaterinternt og performance-fagligt anliggende frem for som et bredere socio-kulturelt spørgsmål om, hvordan teatret kan etablere fornyende relationer med publikum, som kan give publikum øget medejerskab og -indflydelse på teatrets praksis. Begge dele

7) Det er oplagt, at omstændighederne omkring teaterbesøget – hvem tager initiativet og hvem følges man med – har betydning for forventningerne til oplevelsens sociale karakter, og i den forbindelse skal det blot bemærkes, at også Reason inviterer egne studerende i teatret som informanter.

er nødvendig viden for, at teaterpraktikere og analytikere kan "reflektere over, hvilken funktion teatret skal have fremover, og ud fra hvilke værdikriterier samfundet skal støtte og investere i det" (Kulturministeriet 2010, s. 7), for som nærværende undersøgelse viser, tilbyder den samme kollektive sammenhæng mange grader af æstetisk oplevelse.

Anja Mølle Lindelof

Adjunkt i performance-design på RUC ved Institut for kommunikation, virksomhed og informationsteknologier. Deltager i det to-årige Interreg-projekt Teaterdialog Øresund (www.teaterdialog.eu), der inkluderer forestillingen Jeg er drømmenes labyrint. Har tidligere skrevet om audiovisuelle formidlingsformer i ph.d.-afhandlingen "Rockens rulletekster" om DR TV's musikformidling (2007). Har senest videreudviklet Richard Schechners begreb om "dispersing" til et redskab, der kan motivere publikums refleksion over performative begivenheder (under udg.). Anmelder desuden bøger om tvs audiovisuelle udtryksformer.

Litteratur

- Abercrombie, Nicholas & Brian Longhurst, 1998. Changing audiences; changing Paradigm of Research. I: *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: Sage Publications.
- Auslander, Philip, 1999. *Liveness. Performance in a mediatized culture*. New York: Routledge.
- Baym, Nancy, 2010. *Personal connections in the digital age*. Cambridge: Polity Press.
- Bonde, Lars Ole, 2009. *Musik og menneske*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Böhme, Gernot, 2002. The Space of Bodily Presence and Space as a Medium of Representation. I: Mikael Hård, Andreas Lösch & Dirk Cerdicchio (red). *Transforming Spaces*. Technische Universität Darmstadt. (Online-publikation).
- Clarke, Eric, 2009. Boundaries, Expectations and Empirical Research: A Commentary on Judith Becker's 'Crossing Boundaries'. I: *Empirical Musicology Review*, Vol. 4, No. 2.
- Dehs, Jørgen, 2012. *Det autentiske. Fortællinger om nutidens kunstbegreb*. København: Vandkunsten.
- Dobson, Melissa & Stephanie E. Pitts, 2011. Classical Cult or Learning Community? Exploring New Audience Member's Social and Musical Responses to First-time Concert Attendance. I: *Ethnomusicology Forum*, 20:3.
- Eigtved, Michael, 2003. *Forestillinger*. København: Rosinante.
- Eigtved, Michael, 2007. *Forestillingsanalyse*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Fischer-Lichte, Erica, 2008. *The transformative power of performance*. Routledge.
- Frith, Simon, 1996. *Performing Rites*. New York: Harvard University Press.
- Hansen, Louise Ejgod, 2011. *Hvad er publikumsudvikling? Rapport nr. 1 fra Scenekunstnetværket*. Region Midtjylland.
- Jantzen, Christian og Mikael Vetner, 2007. Oplevelsens psykologiske struktur. I: Jon Sundbo og Jørgen Ole Bærenholdt (red.). *Oplevelsesøkonomi: Produktion, Forbrug og Kultur*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Jalving, Camilla, 2011. *Fra værk til handling*. København: Museum Tusulanum.

"Det, at det var livelive!"

- Lindelof, Anja Mølle (under udgivelse). Dispersing – a physical place and a discursive space. I: Erik Kristiansen (red.). *Engaging Spaces: Sites of Performance, Interaction, and Reflection*. København: Museum Tusulanum.
- McAuley, Gay, 2000. *Space in Performance – Making Meaning In The Theatre*. The University of Michigan Press.
- Kawashima, N., 2000. *Beyond the Division of Attenders vs. Non-Attenders: A Study into Audience Development in Policy and Practice*. University of Warwick, Coventry: Centre for Cultural Policy Studies.
- Kulturarvsstyrelsen, 2012. *Unge museumsbrug*. Udarbejdet af DAMVAD og Center for Museologi, Aarhus Universitet.
- Kulturministeriet, 2010. *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling*. (Hentet på www.kulturministeriet.dk, 13. januar 2012).
- Moore, Allan, 2002. Authenticity as authentication. I: *Popular Music*. Volume 21/2. Cambridge University Press.
- Nørskov, Anne Mette, 2012. *Rum for deltagelse. Om det iscenesatte møde i teater- og performancekunsten*. Upubliceret specialeafhandling, performance-design, RUC.
- Nørskov, Anne Mette, 2011. Interview med instruktør Mikala Bjarnov Lage, september 2011, upubliceret.
- O'Callaghan, Casey, 2008. Seeing What You Hear: Cross-Modal Illusions and Perception. I: *Philosophical Issues*. 18(1).
- Phillips, Louise J., 2011. Med forskel som forandringskraft: en introduktion til dialogisk kommunikationsteori. I: Pernille Almlund & Nina Blom Andersen (red.). *Fra Metateori til Kommunikation*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Radbourne, Jennifer; Katya Johanson & Hilary Glow, 2010. Empowering Audiences to Measure Quality. I: *Particip@tions*. Vol. 7/2.
- Reason, Matthew, 2004. Theatre Audiences and Perceptions of 'Liveness' in Performance. I: *Particip@tions*. Vol. 1/2.
- Sauter, Willmar, 2000. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. University of Iowa Press.
- Scollen, 2009. Talking Theatre is More Than a Test Drive: Two Audience Development Methods Under Review. I: *International Journal of Arts Management*. 12:1.
- Schröder, Kim; Kristen Drotner; Stephen Kline and Catherine Murray, 2003. *Researching Audiences*. London: Arnold.

Artikel

Aarhus mod Herning

Aarhus mod Herning

En samtale om fans, fodbold og forestillinger

Af Louise Ejgod Hansen

Det er en kvalitet ved teatret, at det kan føre tilskuerne til fjerne og fremmede universer, men hvad sker der, når en forestilling henter inspiration i teatrets lokale virkelighed? Og hvad så, når forestillingen drager på turne? I denne artikel analyserer jeg fire såkaldte teatersamtaler gennemført som et led i Scenekunstnetværket Region Midtjyllands publikumsudviklingsprojekt. Alle fire omhandler forestillingen *Hvid Stolthed* (Svalegangen 2011). Indledningsvis præsenterer jeg kort metoden, der er baseret på Sauter, Isaksson og Janssons *Teaterögon* (1986) samt på Rebecca Scollens videreudvikling heraf: 'Talking Theatre' (2008 og 2009). Efter en kort forestillingsanalyse ser jeg i analysen af de fire gennemførte teatersamtaler på det forhold, at *Hvid Stolthed* omhandler en lokal aarhusiansk situation, og at teatersamtalerne er blevet gennemført på både Svalegangen, Aarhus og Team Teatret, Herning. Det har ført til følgende analysespørgsmål: Hvad betyder deltageres forhåndskendskab til og engagement i forestillingens tema og indhold for deres forestillingsoplevelse? I analysen heraf vil jeg inddrage en række begreber udviklet i forbindelse med anden publikumsforskning, som kan belyse dette.

Metode

Teatersamtaler er en metode udviklet af Sauter, Isaksson og Jansson (1986) til et kvalitativt publikumsforskningsprojekt gennemført på teatre i Stockholm i 1983. De gennemførte i alt 150 fokusgruppeinterviews med forskellige publikumsgrupper, der så de samme seks forestillinger. Efterfølgende blev gruppernes respons analyseret med henblik på at undersøge, hvilke elementer i forestillingen, der var afgørende for publikums oplevelse. I analysen blev der altså fastholdt et dobbelt fokus på produktion og reception, således at publikums respons blev sammenholdt med forestillingsanalyser. Teatersamtaler blev udviklet til forskningsformål, men det viste sig, at deltagerne også fik et stort udbytte af at medvirke i projektet (Sauter m.fl., s. 58f.). Det betyder, at metoden også kan anvendes som et publikumsudviklende tiltag,¹ hvilket Dr. Rebecca Scollen har gjort med sin videreudvikling af metoden 'Talking Theatre'. Metoderne adskiller sig i selve forløbet: Mens Sauter m.fl. havde syv deltagere i hver gruppe, var Scollen oppe på 14, der kun så i alt tre forestillinger. Desuden fravalgte Scollen analyse af forestillingen til fordel for en ren receptionsanalyse. Ud fra projektets publikumsudviklende formål lagde Scollen stor vægt på, at deltagerne i højere grad selv kunne bestemme samtalefokus. En af de barrierer, et ikke-teatervant publikum kan have, er en intellektuel barriere: Man undlader at opsøge teatret, fordi man er bange for, at man ikke forstår, hvad der sker på scenen (Research Centre for Museums and Galleries 2004, s. 6).

I min metode har jeg kombineret elementer fra Sauter m.fl. og Scollens tilgang og har bl.a. i overensstemmelse med Scollen lagt vægt på et meget åbent samtaleforløb. Samtalerne er altid blevet indledt med en præsentation af formålet, herunder en opfordring til at deltagerne er nysgerrige over for hinandens oplevelser – også når de ikke er ens – og at jeg er interesseret i deres oplevelse, og

1) For en definition og diskussion af begrebet se Hansen 2011a.

altså ikke en bestemt, korrekt forståelse af forestillingen. Moderatorens opgave har primært været at værdsætte deltagerens bidrag og at skabe en stemning, der gjorde, at alle havde lyst til at bidrage.

² Omkring en halv time inde i samtalen har moderatoren derudover spurgt ind til elementer i forestillingen, som deltagerne ikke af sig selv havde bragt på banen, samt afslutningsvis spurgt mere bredt ind til oplevelsen af at gå i teatret.

Projekt Teatersamtaler

De fire gennemførte teatersamtaler om *Hvid Stolthed* har været en del af et større publikumsudviklingsprojekt gennemført blandt Scenekunstnetværket Region Midtjyllands medlemsteatre i 2010-2012. I alt er der gennemført 32 teatersamtaler, og det typiske forløb har været, at en gruppe på 8-10 mindre teatervante deltagere har set tre forestillinger med en efterfølgende teatersamtale på 1-1½ time.³ Formålet var dobbelt: at give deltagerne mulighed for at opleve teater og få delt denne oplevelse med andre (publikumsudvikling), og at indsamle empiri omkring tilskuernes oplevelse af forestillingerne (forskning). Jeg vil i denne artikel anvende materialet til at se på deltagerens oplevelse af selve forestillingen, og mit fokus er her ikke primært projektets publikumsudviklende perspektiver.

På Team Teatret gennemførte vi to parallelle forløb, der af praktiske årsager kun bestod af to forestillinger, hvoraf *Hvid Stolthed* var den anden. Her deltog en ungdomsgruppe og en mandegruppe. På Team Teatret modererede jeg ungdomsgruppen, mens Team Teatrets pr-medarbejder Steen Jøker Dohn modererede samtalen i mandegruppen. Svalegangen gennemførte to teatersamtaleforløb: et med unge og et med et voksent publikum, *Hvid Stolthed* var den første af de i alt tre forestillinger på Svalegangen. Jeg var moderator for ungdomsgruppen, mens Svalegangens pr-medarbejder Kristian Thrane modererede voksegruppen. For alle fire grupper gjaldt, at de bestod af en blanding af ikke-teatervante og lidt mere teatervante deltagere.

Analysestrategi

Både Sauter m.fl. og Scollen har anvendt en delvis kvantitativ analysestrategi, hvilket afspejler, at begge projekter rummer et stort datamateriale, der giver mulighed for at udtrække statistisk signifikante tendenser af materialet. I min tilgang har jeg ønsket at fastholde, at teatersamtaler er en kvalitativ tilgang, og min analysestrategi er derfor mere håndholdt samt styret af mit undersøgelsesfokus. Hermed har jeg også sagt, at min analyse ikke er udtømmende, og det gælder på to niveauer: Det ene niveau handler om undersøgelsens generaliserbarhed, hvor det er vigtigt at fastholde, at der potentielt er mange andre responser på forestillingen. Det betyder imidlertid ikke, at de faktisk dokumenterede responser ikke er interessante. Det andet niveau handler om, at en anden analytiker givet kunne vælge et andet fokus på det indsamlede materiale.

Jeg lægger i analysen vægt på betydningen af deltagerens interesse-mæssige og geografiske tilknytning til forestillingens tema og analyserer derfor de fire teatersamtaler hver for sig.

Et vigtigt aspekt i teatersamtaleforløbene har været dynamikken i samtalen, som kan have meget forskellig karakter; her er et afgørende aspekt, hvorvidt deltagerne har haft nogenlunde ens forestillingsoplevelser, eller om de er dybt uenige. I sammenligningen af de fire teatersamtaler er det naturligt vigtigt at fastholde, at konklusionen som også datagrundlaget er på gruppeniveau

2) Denne tilgang kan betegnes som anerkendende, se Sørensen (2011).

3) *Teatersamtaler. Giv publikum ordet* (Hansen, 2012) rummer en praktisk vejledning i at gennemføre teatersamtaler.

(Halkier 2010). Den ene deltager fra Team Teatrets mandegruppe, der (turde indrømme at han) ikke bryder sig om fodbold, har givetvis ikke haft samme oplevelse som de mere fodboldentusiastiske, der fyldte meget i teatersamtalen, og dermed også i analysen. Pointen i denne sammenhæng vil være, at det er betingelsen med teatersamtaler: Som en gruppesamtale vil der altid være tale om, at den sociale dynamik i gruppen spiller en afgørende rolle for resultatet.

Engagement og identifikation

I min analyse inddrager jeg en del af den eksisterende publikumsforskning, hvis resultater peger på, hvad betydning engagement og identifikation kan have på forestillingsoplevelsen.⁴ I *Kulturmodel Holstebro* (Holm, Hagnell og Rasch, 1977), som er en sociologisk interviewundersøgelse af forskellige gruppers oplevelse af forestillinger, indgår spørgsmålet om forskellige gruppers præferencer i undersøgelsen:

De uvante lagde vægt på miljø- (altså socialt miljø, min tilføjelse) og klassefaktorer. Et stykke skulle udspille sig i dagens Danmark, gerne i arbejdsmiljø og behandle samfundsproblemer. (Holm m.fl. 1977, s. 34).

Dette giver anledning til forfatternes overvejelser:

... det (er) sikkert, at symmetri mellem egne erfaringer og de forhold, der vises på scenen, er en af de mulige veje til en oplevelse af relevans og brugbarhed i forbindelse med et teaterbesøg. (Holm m.fl. 1977, s. 204).

Dette delresultat er interessant både i forhold til publikumsudviklingsperspektivet og i forhold til *Hvid Stolthed* som en forestilling, der tilbyder bestemte publikumsgrupper en høj grad af genkendelighed. Umiddelbart må man med udgangspunkt heri forvente, at det vil have en positiv betydning for oplevelsen.

I forhold til at analysere, hvorvidt sammenhæng med egne erfaringer har betydning, er det værd at hente to begreber fra Sauter, Jansson og Isaksson, nemlig begreberne 'utomteatralitet' og 'inomteatralitet'⁵, der beskriver, hvordan tilskuernes mulighed for at aflæse forestillingen afhænger af forskellige former for forhåndskendskab. 'Utomteatralitet' eller de ydre rammer handler om tilskuernes mulighed for at genkende elementer i forestillingen, fordi de kender dem fra 'sammenhænge uden for teatret.' I min analyse er det netop dette, der er i fokus. 'Inomteatralitet' eller de indre rammer er de teaterkonventioner, som forestillingen anvender i sin betydningsdannelse. Men de ydre og indre rammer siger kun noget om tilskuernes kendskab til bestemte elementer i forestillingen og ikke noget om, hvorvidt kendskabet betyder noget for udbyttet. For mere præcis at fange dette, vil jeg inddrage Radbourne m.fl.s (2009) undersøgelse, som beskæftiger sig med publikums vurderinger af performative kunstoplevelser. Deres analyse af fem fokusgruppeinterviews peger på, at de fire faktorer: viden, risiko, autenticitet og kollektivt engagement er afgørende for

4) I øvrigt med udgangspunkt i et relativt begrænset udvalg. Som Christopher Balme skriver i *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (2008): "Claims regarding the spectator's centrality are ubiquitous in most fields of theatre study (...). This assumed centrality is not, however, matched by a corresponding quantity of research." (s. 34).

5) Jeg har i Hansen, 2011 betegnet dette som 'ydre og indre rammer'; om det er den mest adækvate oversættelse, kan naturligvis diskuteres, men udenomsteatralitet og indfrateatralitet synes to ret knudrede betegnelser, der heller ikke er selvindlysende i deres betydning.

Aarhus mod Herning

vurderingen af en liveoplevelse (Radbourne m.fl. 2009, s. 22). Autenticitetsbegrebet er knyttet til selve forestillingen og er i min sammenhæng interessant, fordi det kædes sammen med forestillingens gengivelse af et bestemt virkelighedsudsnit. Radbourne m.fl. fastslår, at autenticitetsbegrebet har mange betydninger, men de karakteriserer det i sammenhæng med oplevelsen af forestillingen på følgende vis: "Autenticitet er generelt associeret med realitet, sandhed og troværdighed" (s. 20). Samtidig påpeger de, at oplevelsen af autenticitet ikke er et objektivi t fænomen, og derfor må oplevelsen heraf være bestemt af tilskuerens egen erfaringshorisont.

Spørgsmålet om autenticitet eller troværdighed kan i en realistisk forestilling som *Hvid Stolthed* siges at have to forskellige betydninger: Det ene handler om, hvorvidt det ligner virkeligheden i tilstrækkelig grad til at tilskuerne kan relatere sig hertil. Den anden er, hvorvidt forestillingen iscenesættelsesmæssigt skildrer karakterer og situationer så troværdigt, at det er muligt for tilskuerne at leve sig ind i fiktionen. Begge aspekter af forestillingens autenticitet diskuteres, som det vil fremgå af analysen, i flere af teatersamtalerne.

Hvid Stolthed

Hvid Stolthed er en forestilling, der handler om den lokale, aarhusianske fodboldklub AGF, men også om politisk ekstremisme, ytringsfrihed og demokrati. Forestillingen starter med, at hver enkelt tilskuer bliver kropsviseret af en af de tre spillere, der alle er iklædt gule sikkerhedsveste over fodbold-trøjerne. Introduktionen er med til sanseligt og fysisk at skabe oplevelsen af at være til fodbold.

Vi møder tre hovedpersoner: Allan (Anders Brink Madsen), en nazistisk fodboldfan, Otto (Victor Marcussen), bedstefaren, der tager sit barnebarn med på stadion hver søndag, og Vicki (Solvej K. Christiansen), den autonome venstrefløjsaktivist, der saboterer fodboldkampen med oprør og ballade. Den sidste karakter er Ottos barnebarn Magnus, spillet på skift af Solvej og Anders. Forestillingens titel refererer direkte til sammenhængen mellem fodbold og politisk ekstremisme, idet det er en oversættelse af White Pride, der er navnet på den højreekstremistiske holidangruppering, der støtter AGF.

Fortælleformen er brudt op i tre forskellige fortællemodi: Det ene udspænder sig tidsligt over én dag i en ikke særlig fjern fremtid, hvor AGF hjemme skal spille finalekamp om Danmarksmesterskabet, og kampen afbrydes af optøjer; det andet, hvor de tre karakterer enkeltvis henvender sig direkte til publikum og fortæller om deres liv og holdninger; og endeligt det tredje, mere abstrakt diskussionsplan (korscener), hvor karaktererne diskuterer fodbold, fællesskab, ytringsfrihed m.m. Gennem karakterernes fortællinger får vi en forståelse for deres baggrund og motivationer, mens korscenerne viser de tre karakterers holdninger. I alle tre fortællemodi er spillerne i karakter, og de holdninger, de fremsætter, passer til karakteren. Effekten af fortælleformen var således snarere indlevelse og forståelse frem for en distancering. Lyssætningen markerer skiftene mellem de forskellige fortællemodi. I starten af forestillingen er de tre modi skarpt adskilte, mens de hen mod slutningen glider mere ind i hinanden. Herved opbrydes det tidsmæssige forløb i forestillingen, hvilket gør, at karaktererne kan spørge og kommentere fra forskellige tider i fortællingen. Det sker eksempelvis i en scene, der starter i fortællingens nutid med Allan og Otto som karakterer. Herefter bliver de begge fortællere og beretter reportageagtigt direkte til publikum om begivenhederne på stadion, men også udenfor og efter kampen. Otto glider imidlertid tilbage til at være en fortalt karakter, da Allan beretter om "en dreng på ti..." (citeret efter manus, s. 65), hvorefter Otto, desperat og uvidende spørger ind til, hvad der skete.

Springene i sidste del af forestillingen skaber en redundans, da begivenhederne beskrives flere

gange fra flere forskellige synsvinkler, men også en suspense og en stemningsopbygning, der kulminerer, da det endeligt står klart, at barnebarnet Magnus er omkommet.

Svalegangen, Aarhus: De unges teatersamtale

Ungdomsgruppen på Svalegangen bestod af fem mænd og fire kvinder i alderen 15 til 23 år, hvoraf de seks kendte hinanden fra Frontløberne og var en del af det venstreaktivistiske miljø i Aarhus, hvilket også betød, at de var personligt engagerede i konflikterne med AGFs højreradikale fans fra White Pride. Deltagerne fra Frontløberne var dominerende i samtalen, og det var tydeligt, at forestillingen kunne relateres til førstehåndserfaringer: "Det er et utrolig fedt emne. Det sætter virkelig minder i gang." ⁶ Dette skaber naturligvis et andet udgangspunkt for identifikation og refleksion over forestillingens politiske tema end for en gruppe, der snarere identificerer sig med Victor Marcussens midaldrende 'normaldansker'. I denne teatersamtale fremhæves, at Vicky *umiddelbart* vinder sympatien ved at fremstå mere intelligent og velargumenteret end de andre.

Samtalen fokuserer på Vicky, men faktisk er det ikke som forventet sådan, at deltagerne bekræfter hendes synspunkter eller identificerer sig ukritisk med hende. Det er snarere sådan, at gruppen oplever hende som den mest komplekse karakter, og at det gør hende interessant. Her er det værd at bide mærke i, at flere deltagere, der eksplicit erklærer sig enige med hende, også fremhæver det som en kvalitet, at hun fremstilles negativt, og at forestillingen opbygger en sympati, som så nedbrydes:

Selv den ekstreme venstreorienterede antifascist, som jeg 100 procent hører til i den kategori, begyndte at lyde som vrøvl (...). Og jeg kan godt se, hvordan man kan se, at det er ikke andet, der kommer ud af antifascister end alle mulige historier og underlige latinske ord. (...) Det synes jeg var meget fedt at se.

Men selvom forestillingen altså giver stof til (selv)refleksion, så kritiserer deltagerne alligevel karaktererne for at være for unuancerede: "Karaktererne er på en måde sådan lidt, jamen egentlig stereotyper i høj grad, og ikke fordi de er specielt karikerede, fordi at jeg er da ret overbevist om, at det er sådan, de opfører sig" Problemet med stereotyperne er, at de forhindrer oplevelsen af autenticitet, ikke så meget fordi de er urealistiske, men fordi de gør det svært at leve sig ind i og forstå karaktererne.

Der er ingen tvivl om, at det har haft stor betydning for deltagerne fra denne gruppe, at forestillingens ydre rammer er så genkendelige. Det medvirker også til, at de har en oplevelse af, at konflikten i forestillingen skildres autentisk. Teatersamtalen fokuserer meget på Vicky, der for nogle af deltagerne er en karakter, de kan identificere sig med, men som også fremstilles på en måde, der gør, at deltagerne kan se deres egne overbevisninger udefra.

Svalegangen, Aarhus: de voksnes teatersamtale

Voksengruppen på Svalegangen består af fem mænd og fem kvinder i alderen 35-60 år. Fodboldinteressen i gruppen spænder fra høj til lav. Det bemærkelsesværdige ved denne samtale er, at den fokuserer på de to ekstremer, altså Vicky og Allan, og altså næsten ikke på den karakter, som en af deltagerne ellers selv peger på, er det mest oplagte identifikationspunkt for gruppen, nemlig Otto: "jeg er nok mere balanceret til herren i midten." Et interessant aspekt ved dette er, at

6) Citaterne er fra transskriberingerne af teatersamtalerne og er i et mindre omfang blevet tilpasset skriftmediet. Dette valg er taget fordi mundtligt sprog let fremstår dårligt formuleret og usammenhængende, når det gengives på skrift.

Aarhus mod Herning

forestillingen giver dem mulighed for at opleve og forstå karakterer, som er meget forskellige fra dem selv. Det opleves som en kvalitet, fordi forestillingen herved udfordrer deltagerens verdensbillede. Der er ikke tale om, at der opstår sympati, men om at forestillingen får dem til at reflektere over noget, de normalt ikke forholder sig til. Disse kommentarer udfordrer den ret simple udlægning af resultaterne i Holm m.fl., af, at et teateruvant publikum gerne vil have forestillinger, der symmetrisk afspejler deltagerens egen verden:

Når jeg siger involveret, så tænker jeg også på at være med sin egen antipati. Sådan et stykke, som så varer en time, hvor jeg sidder og forholder mig til: Ok, jeg kan sgu ikke lide det der, men jeg kan godt forholde mig til det.

Engagementet i forestillingen er således ikke båret af en identifikation, men mere af en oplevelse af en genkendelighed og relevans af konflikten mellem hooligans og de autonome, som deltagerne kender fra bybilledet. I samtalen herom glider realplan og fiktionsplan næsten sammen, som når Vickys optøjer i forestillingen bruges som et argument for, at man – i modsætning til deltagerens umiddelbare tilbøjelighed – måske i virkeligheden burde være mere bange for de venstreradikale, autonome end for de højreradikale fodboldhooligans:

I stykket er det den autonome, som går skridtet videre, og sådan som jeg opfatter det, så er det jo dem, der er skyld i, at det barn dør. Altså White Pride, de er sådan rimelige lette at læse, også for politiet at holde styr på dem. Så det kan godt være, at jeg ikke får en springskalle af en autonom, men det kan være, at de gør noget, der er meget værre.

Gruppens diskussion handler bl.a. om autenticitet forstået som spørgsmålet om, hvorvidt forestillingens karakterer på troværdig vis skildrer karakterer fra de forskellige miljøer:

Jeg tror bare, det er mere komplekst end som så, det er jo laveste fællesnævner som bliver personificeret her (...). Og jeg tror verden er mere kompleks end som så, også inden for White Pride. (...) Jeg tænker, at det bliver lidt karikeret, fordi jeg ikke tænker, at alle medlemmer af White Pride nødvendigvis er uintelligente og er på det niveau.

At de to former for autenticitet hænger sammen i oplevelsen bliver tydeligt, når deltagerne diskuterer Vicky-rollen. Deltagerne er langt hen ad vejen enige om, at det er den mest uautentiske figur, men hvorvidt det skyldes, at hun ikke er genkendelig fra virkeligheden, eller om det skyldes den måde karakteren fremstilles i forestillingen på, er sværere at vurdere. En af deltagerne oplever Vicky som den mindst troværdige karakter, fordi hun ikke ser problemerne med de autonome som aktuelle: "Altså jeg synes ikke, det autonome er ret meget oppe i tiden, så det er ligesom noget, der er gledet fra mig, jeg synes ikke hun var så specielt overbevisende, den rolle." I samtalen herom kommer hun selv senere ind på, at det snarere er den måde, karakteren er skildret på i stykket, der er årsagen til, at hun opleves som utroværdig:

Men det har vel også noget at gøre med at, (...) farfar var en meget troværdig person, fordi jeg kunne aflæse hans liv i hans ansigt, og (...) Allan, han var også meget markant, men pigen var egentligt meget endimensionel.

Hvorvidt det endimensionelle skyldes skuespilteknik eller manuskript kan ikke helt adskilles, men i hvert fald handler troværdighed og autenticitet her også om måden, hvorpå forestillingen skildrer Vicky.

Flere deltagere peger på, at lydbilledet i forestillingen skaber troværdighed og genkendelighed. Forestillingen benytter bl.a. realoptagelser fra stadion i Aarhus, og de stadionvante deltagere genkender dette: "Det virker også som om, at det er taget direkte fra Aarhus Stadion, dengang var det i hvert fald den samme musik, der blev spillet, når de scorede, som de spiller i stykket." For nogle af deltagerne er det altså en vigtig del af oplevelsen, at forestillingen handler om 'byens hold': "Jeg synes, det gav noget ekstra, selvfølgelig at sidde i Aarhus og så... Det er lidt som om, at det er en forestilling, som er skrevet til, altså når man kommer ind til publikum som aarhusianer". Det betyder også, at de udtrykker skepsis over for, om forestillingen vil fungere andre steder. Her nuanceres diskussionen dog, idet deltagerne overvejer, om der er tale om en særlig lokal genkendelighed, eller om der snarere er tale om, at konflikter og sammenhold omkring en fodboldklub vil kunne genkendes alle steder: "Jeg tror genkendeligheden er der, fordi det er det samme på alle stadions, så er det bare nogle andre hjemmehold selvfølgelig". Her bliver der peget på, at forestillingen har indlejret to forskellige identifikationsmuligheder: en lokal og en mere 'global'.

Voksengruppen fra Svalegangen fokuserer i høj grad på konflikten mellem de politiske ekstremer, en konflikt, de kender fra 'gadebilledet', og som de oplever som relevant. En af kvaliteterne er, at forestillingen skaber forståelse for og indlevelse i karakterer, der repræsenterer helt andre politiske ståsteder end deltagerne selv. Forestillingens lokale forankring skaber en genkendelse og troværdighed i en grad, der får nogle af deltagerne til at stille spørgsmål til, om forestillingen vil kunne fungere andre steder end i Aarhus.

Team Teatret, Herning: de unges teatersamtale

Gruppen af unge på Team Teatret bestod af tre mænd og to kvinder i alderen 18-21 år, hvoraf ingen var særligt interesserede i fodbold. Som også de unge på Svalegangen diskuterede de brugen af humor og provokation. Flere af deltagerne blev provokeret af Allans nazistiske udtalelser og af, at det øvrige publikum grinede heraf. Én forklarer dette med, at hun ikke kunne lade være med at relatere udtalelserne til tilsvarende udtalelser i virkeligheden. Hertil fremhæver en anden, at der netop er forskel på fiktion og virkelighed, og at det gør den humoristiske tilgang mulig:

Jeg tænker, at folk reagerer på den eneste måde, jeg forestiller mig selv også at kunne reagere, når man ser et stykke om det. Altså, havde det været virkeligt, så er det selvfølgelig en helt anden tilgang til det. Men lige præcis når det er sådan et stykke her, så tænker jeg, at det må være naturligt.

Samtidig fremhæves det, at humoren er effektiv, når tilskuerne tager sig selv i at grine af noget, der faktisk ikke er sjovt:

Da han (Allan) talte i telefon med sin søster. Der blev grinet under den samtale, og han var sådan lidt sjov. Og så da han finder ud af, at det ikke er en med dansk baggrund, som hun er kæreste med, og han afviser hende, så bliver der helt stille i salen. (...) Der fattede folk ligesom – altså, det er alvorligt.

Kvaliteten ved denne scene er altså, at humoren bidrager til at understrege alvoren i forestillingen. En af deltagerne er glad for, at forestillingen har en humoristisk tilgang, mens andre tværtimod oplever, at det er med til at give oplevelsen mindre værdi. En anden deltager argumenterer således for, at når forestillingen behandler vigtige, aktuelle emner, burde den ikke være morsom. I sammenhæng hermed, oplever deltagerne også, at det bliver overfladisk, at forestillingen rummer mange forskellige

Aarhus mod Herning

aspekter af ekstremisme og hooliganisme:

Det er så kæmpestore emner. Så skulle man have valgt netop kun at fokusere på nazismen, eller udelukkende på det autonome eller netop bare netop det her, der foregår med AGF. Men fordi man vælger så store, kontroversielle emner, så bliver det utrolig svært at komme nok ned i dybden, og så bliver det netop, som du siger, lettere overfladisk.

Dette er en kritik, som ikke fremsættes af de to grupper fra Aarhus, hvilket kan forstås som en forskel i erfaringshorisont: For dem hænger emnerne snævert sammen, også i virkeligheden. Den erfaring har ungegruppen fra Herning ikke, og interessant nok vurderer de også, at stykket passer bedre i Aarhus, fordi det vil betyde, at publikum i højere grad kunne relatere sig til fortællingen:

Jeg tror, at hvis jeg havde set den i Aarhus, så havde det måske fænget mig en lille smule mere, men fordi at det er en der er rykket til et andet sted med en anden kultur (...). Hvis det havde været noget, der havde afspejlet den herningensiske kultur, så havde det hørt mere hjemme her.

Måske er det den manglende kendskab til de ydre rammer, både hvad angår fodbold og politisk ekstremisme, der gør, at denne gruppe som den eneste taler en del om Magnus-karakteren. Som jeg skrev i forestillingsanalysen, så bygges der længe op til hans død, der kan ses som forestillingens følelsesmæssige klimaks. Her kritiserer de unge forestillingen for at være for forudsigelig: "Men jeg synes, at afslutningen (...) bliver lidt tam, fordi vi er allerede klar over, sådan fem minutter før at stykket er slut, at nu er drengen død." Herudover kritiseres det, at stykket ikke formår at skabe medlidenhed med Magnus-karakteren, dertil er han for perifer i forestillingen: "Det vidner jo om et tab ved stykket, at vi netop sidder her og er så ligeglade med det barn (...), fordi det druknede i så meget andet." Man kan sige, at forestillingen både lægger op til et intellektuelt og et emotionelt engagement, men det gruppen indvender, er, at de oplever det som to adskilte ting, hvilket er medvirkende til en manglende oplevelse af autenticitet.

Ungegruppen på Team Teatret har svært ved at engagere sig i *Hvid Stolthed* og famler efter et identifikationspunkt; her må de konstatere, at Magnus ikke var et velfungerende sådant, fordi han som karakter ikke var med til at skabe tematisk sammenhæng mellem det, som deltagerne i høj grad oplevede som to adskilte problematikker: fodbold og politisk ekstremisme. Baggrunden herfor var ikke manglende faktisk kendskab til de ydre rammer, men en oplevelse af en distance forårsaget af manglende egne erfaringer og en geografisk distance.

Team Teatret, Herning: mændenes teatersamtale

Mandegruppen på Team Teatret bestod af ni mænd i alderen 32-51 år. En del af deltagerne tilkendegiver, at de er aktive fodboldtilskuere, der også gerne kommer på stadion, mens en enkelt giver udtryk for, at han ikke er interesseret i fodbold. I denne samtale fylder spørgsmålet om sammenhængen mellem forestillingens temaer fodbold og ekstremisme meget. For selvom deltagerne kender til sammenhængen i virkeligheden, så opleves forestillingens kobling som problematisk. Indledningsvis skaber forestillingen en medrivende fodbold-fællesskabsstemning, gennem 'lydtæppet' og scenografien:

Når man skal ind og se en stor fodboldkamp, så skal man komme, når alle de er i gang, og så komme ind, og så åbner det sig der oppe, når man går op ad trapperne, og ser banen foran sig, og folk er godt i gang. Det er det fedeste øjeblik.

Men ud over lydbilledet, så er det de to karakterer, som deltagerne ikke finder særligt sympatiske, der er bærere af fodboldglæden. Allan giver ifølge deltagerne meget præcis udtryk for at “en mand skal have en passion. Der skal være noget at gå op i. Og der skal være nogle fællesskaber at være med i, og der skal være nogle steder, man kan mødes med ligesindede.” Men forestillingens skildring af fodboldfællesskabets positive sider skæmmes af, at de fremføres af nazisten Allan. Hermed kædes fodboldglæden sammen med forestillingens tema om ekstremisme og politisk vold, det sker også en del i samtalen. Også her paralleliserer deltagerne til virkeligheden, bl.a. ved at der flere gange vendes tilbage til Anders Breivik og dermed til den anden tematik, nemlig det politiske. Og her er det, at deltagerne ikke helt accepterer sammenkædningen: “Nej men, altså, det, jeg synes, den er lynhurtigt drejet over i det politiske hjørne. (...) Så handler den så om fodbold, det kunne jo i princippet ligeså godt have været Jagtvej.” Diskussionen af sammenhængen mellem de to temaer afføder også en kritik af, at forestillingen gennem sammenkoblingen ‘stempler’ fodboldfans – ikke så meget som nynazister, men som naive antihelte som Otto. Samtidig opleves Vicky-karakterens statements om, at fodbolden er en virkelighedsflugt, som forestillingens udsagn, hvilket de fodboldinteresserede deltagere ytrer sig kritisk om: “Det synes jeg måske kan mangle. Det er jo sådan en negativ tilgang til det. Altså, fodbold kan jo være meget fint ellers, noget man kan samles om og have det sjovt med og hyggeligt med.” I sig selv er fortællerrollen autoritativ, fordi den hæver sig ud over fortællingens fortalte tid og påtager sig kommentatorrollen, men som jeg skrev i forestillingsanalysen, er fortællepositionerne i forestillingen ikke neutrale, fordi de holdningsmæssigt er identiske med karaktererne. Heller ikke Vicky er en neutral fortæller, men for deltagerne kommer det til at virke som om, hun er den fortællemæssige autoritet. Og det bliver et problem, fordi det giver de fodboldinteresserede deltagere en oplevelse af, at forestillingen fremstiller et univers, de selv kender og holder af, på en negativ måde.

Selvom deltagerne er kritiske over for forestillingens negative tilgang til fodbolden, taler de også en del om, hvordan hooligans faktisk er et problem i forhold til bestemte klubber, herunder AGE, men ikke det lokale FCM.

I forhold til at identificere sig med karaktererne i forestillingen, er det en svaghed, at det er så ekstreme karakterer: De virker umiddelbart svære at forstå. Samtidig er det også forestillingens styrke, fordi den giver deltagerne mulighed for at forstå og leve sig ind i nogle karakterer, der er meget forskellige fra dem selv: “Det, der er spændende her, synes jeg da også, er mødet med nogle personer som, vi møder dem jo ikke til dagligt. (...) Så på den måde har det da også været lidt af en oplevelse.”

Overordnet set kan man sige, at mandegruppen bruger teatersamtalen til at tale om de to temaer, forestillingen rejser, samt til at diskutere, hvordan disse temaer behandles, hvor deltagerne fremhæver en anden forståelse af fodboldfællesskabet end den, de oplever, forestillingen viderefremidler til sit publikum.

Konklusion

De fire teatersamtaler om *Hvid Stolthed* forløber forskelligt – det er forskellige aspekter ved forestillingen, der kommer i fokus i samtalen, og hvis man skal konkludere noget på, hvad deltagerens erfaringer med *White Pride*, autonome og konflikterne omkring fodbold i Aarhus betyder, så er det først og fremmest værd at bemærke, at det faktisk er afgørende, hvordan deltagerne selv oplever disse problemstillinger som vedkommende og nærværende. *Hvid Stolthed* er en forestilling, der i sin betydningsdannelse i høj grad trækker på bestemte lokale og også mere globale ydre rammer i og med, at den så eksplicit tager udgangspunkt i en eksisterende konflikt og på alle måder – gennem

Aarhus mod Herning

tekst, lyd, kostumer m.m. henviser hertil. Som sådan kan man sige, at deltageres reaktion er tilpasset den forestilling, de har set, når de bl.a. forholder sig til relevansen af dette problem for dem selv. Det er imidlertid vigtigt at fastholde, at de fire gruppers forskellige måder at relatere sig til forestillingen på, viser, at der er flere forskellige anknætningsmuligheder. Beskrevet hver for sig kan man sige, at ungegruppen i Aarhus knytter an til forestillingen gennem karakteren Vicky, som en stor del af gruppen kan identificere sig med – altså en identifikation baseret på en symmetrisk repræsentation, hvor deltagerne kender sig selv i Vicky-karakteren. Dog skal det tilføjes, at det i denne samtale faktisk fremhæves som en kvalitet, at spejlingen ikke udelukkende er en bekræftelse, men også en udfordring af deltageres selvforståelse; for som en af deltagerne peger på: Selv Vicky kommer til at lyde som en parodi på sig selv.

For voksengruppen i Aarhus gælder det, at deres engagement i forestillingen ikke er baseret på en repræsentationel identifikation, men på at de er i stand til at trække på mere vidensbaserede ydre rammer. Gruppen er tydeligt engagerede i konflikten mellem de højreradikale og de autonome, og her går de ret langt i at drage paralleller mellem forestillingens fiktive univers og virkeligheden, som de selv oplever den. I den sammenhæng bliver det vigtigt, at forestillingen også skaber en forståelse for og indsigt i synspunkter og livshistorier, der ikke bare er meget fremmede, men også frastødende. Udfordringen og kvaliteten her ligger også i at opleve indlevelse i det usympatiske.

Ungegruppen på Team Teatret famler langt mere; hverken konflikten mellem det yderste højre og det yderste venstre eller fodboldglæden vækker genklang hos dem, og de kæmper derfor for at finde det identifikationspunkt, der gør det muligt for dem at leve sig ind i forestillingens karakterer. De hæfter sig ved, at plotkonstruktionen lægger op til et emotionelt højdepunkt omkring Magnus' død, men heller ikke her oplever de for alvor empati og indlevelse, og slet ikke, at den kan kobles med forestillingens meget politiske indhold. Mandegruppen på Team Teatret kaster sig ud i en engageret og kritisk diskussion af forestillingens skildring af fodbold og fællesskaber, hvor det er en afgørende anke, at forestillingen ikke giver dem mulighed for at genkende deres egen fodboldglæde i de to karikerede og langt hen ad vejen usympatiske og stereotype karakterer Allan og Otto.

Denne kritik går igen i alle fire grupper: At det er svært at indleve sig i karikaturer. Når karakterfremstillingen bliver for firkantet og for lidt nuanceret, mister karaktererne den autenticitet, der ellers kunne medvirke til at deltagerne kan leve sig ind i dem, og at teateroplevelsen dermed også kan give en indsigt i og forståelse for andre menneskers helt andre livssyn og værdier.

I sammenligningen mellem de fire teatersamtaler er det tydeligt, at genkendelse og relevans er afgørende for deltageres engagement i de tematikker, forestillingen skildrer, men også at det engagement kan have meget forskellige former. Der er altså ikke nødvendigvis tale om, at deltagerne skal kunne spejle karaktererne i forestillingen. Det er vigtigt i forhold til konklusionen om, at et forhåndsengagement i temaerne har en stor betydning for deltageres vurdering af forestillingen at fastholde, at *Hvid Stolthed* også er en forestilling, der gennem sin brug af meget specifikke ydre rammer også lægger op til, at det skal have en betydning. Et af resultaterne af Sauter m.fl.s undersøgelse var netop, at tilskuernes respons afhang af forestillingen: "Et fleksibelt reaktionsmønster er tydeligt blandt vores tilskuergruppe. Fra opsætning til opsætning skifter observationerne fokus." (Sauter m.fl., s. 265, min oversættelse). Umiddelbart en banal konklusion, men for mig at se har den to væsentlige pointer: Det er en vigtig del af analysen at se på, hvilken forestilling, publikum har set, samtidig med, at man skal være sig for alt for generaliserede konklusioner i forhold til, hvad publikum lægger vægt på. Det gælder helt givet i forhold til *Hvid Stolthed*, hvor deltageres mulighed for at opleve autenticitet og engagement var rammesat på en bestemt måde.

Hvid Stolthed, premiere d. 26. august 2011, Svalegangen, Aarhus. Dramatiker: Andreas Garfield, instruktør Per Smedegaard, scenograf Gitte Baastrup, skuespillere Victor Marcussen, Anders Brink Madsen og Solvej K. Christiansen.

Louise Ejgod Hansen

Ph.d., postdoc, er ansat på Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Hun er tilknyttet Scenekunstnetværket Region Midtjylland som følgeforsker på et udviklingsprojekt i regional scenekunstudvikling i perioden 2010-2012. Hun har bl.a. publiceret artikler om teaterpolitik, scenekunstnerisk udvikling og publikumsudvikling. Hun er medlem af Peripetis redaktion.

Litteratur

Balme, Christopher B., 2008. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Halkier, Bente, 2010. Fokusgrupper. I: Brinkmann, Svend og Tanggaard, Lene (red.). *Kvalitative metoder. En grundbog*. København: Hans Reitzels Forlag.

Hansen, Louise Ejgod, 2011. *Hvad er publikumsudvikling?* Randers: Scenekunstnetværket Region Midtjylland.

Holm, Ingvar, Viveka Hagnell & Jane Rasch, 1977. *Kulturmodel Holstebro*. København: Rhodos.

Radbourne, J., K. Johanson, H. Glow & T. White, 2009. The Audience Experience: Measuring Quality in the Performing Arts. *International Journal of Arts Management*, 11:3, 16.

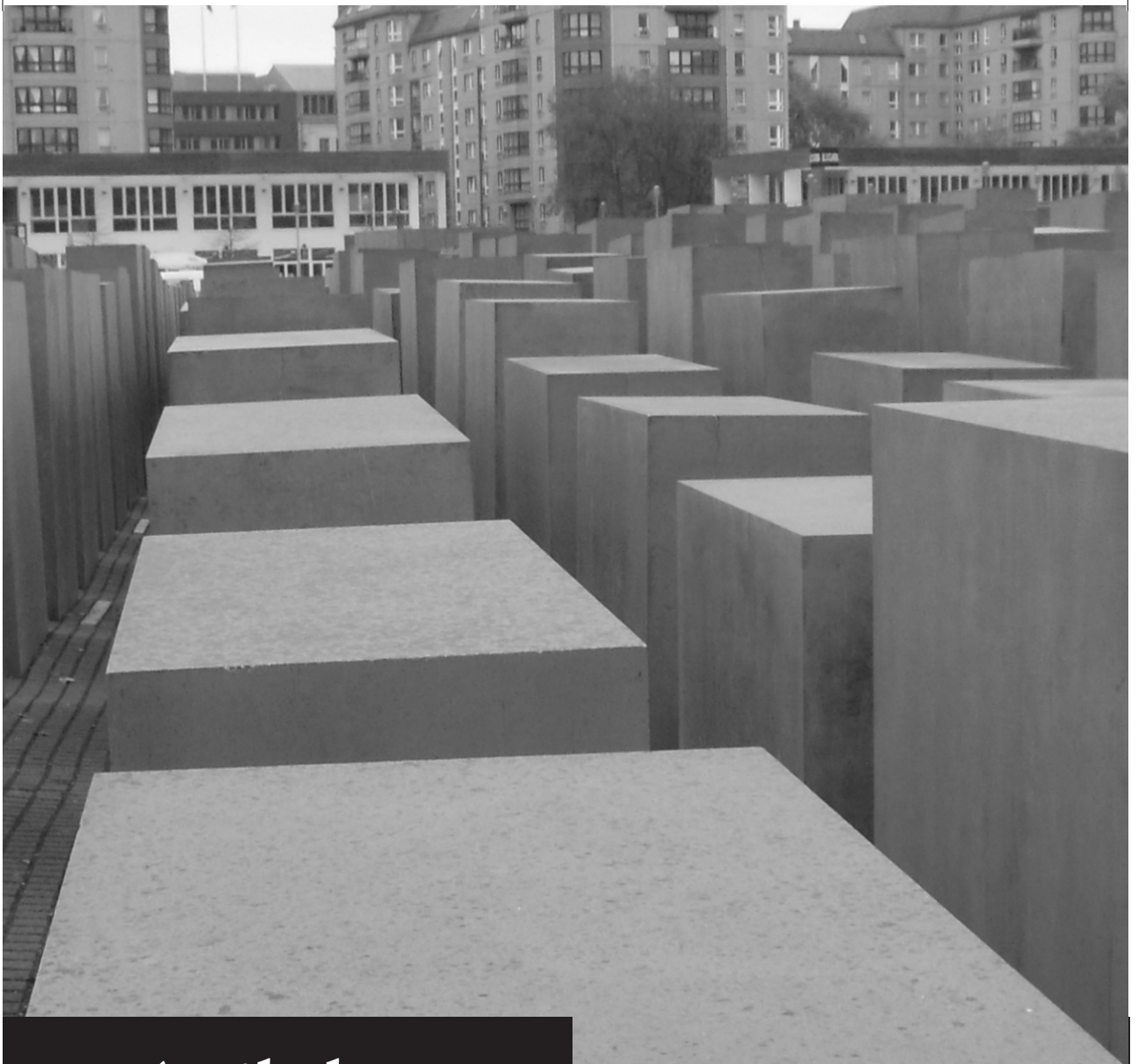
Research Centre for Museums and Galleries, 2004. *Not for the likes of you. A resource for practitioners*. Leicester: University of Leicester. (Rapporten er en del af et større publikumsudviklingsprojekt under Arts Council England og kan findes her: <http://www.takingpartinthearts.com/content.php?content=1026>).

Sauter, Willmar, Curt Isaksson & Lisbeth Jansson, 1986. *Teaterögon: publiken möter föreställningen upplevelse-utbud-vanor*. Stockholm: Liber.

Scollen, Rebecca, 2008. Bridging the Divide: Regional Performing Arts Centres and Non-theatre-goers Introduced. I: *Applied Theatre Researcher/IDEA Journal*, nr. 9.

Scollen, Rebecca, 2009. Talking Theatre Is More Than a Test Drive: Two Audience Development Methodologies Under Review. I: *International Journal of Arts Management*, 12:1.

Sørensen, Pernille, 2011. Anerkendende samtalerum: at give skolebørn stemme i mødet med teater. I: Hansen, Louise Ejgod (red.). *Teateroplevelser. Hvad oplever børn, når de ser teater?* Randers: Scenekunstnetværket Region Midtjylland.



Artikel

Minnesplatsen som process och performance

Foto: Charlott Neuhauser

Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas | Peter Eisenman

Minnesplatsen som process och performance

Det urbana konstverket

Af Charlott Neuhauser

Mitt andra besök på *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*¹ äger rum i april 2011. Det är tidigt på förmiddagen och det regnar när jag kommer dit. Minnesmonumentet som skapats av arkitekten Peter Eisenmann, är beläget i Berlin och består av ett 19000 kvm stort fält med 2700 steleliknande betongklossar utplacerade i ett rutnämster. Gångarna mellan stelena är så smala att man inte kan passera med ett uppfällt paraply. Det finns ingenstans att ta skydd från regnet och utställningslokalen, som är belägen under konstverket, har ännu inte öppnat. Den öde platsen i kyligt regn ger mig en känsla av utsatthet. Jag baxar irriterat mitt lättviktsparaply mellan stele av betong och får panik när paraplyet fastnar.

Minnesplatsen I

Platsen påminner om en övergiven stad eller ett gravfält. Upplevelsen av utsatthet får mig att förstå verket som en beskrivning av den sköra relationen mellan staden och medborgaren och jag tycker mig förstå sambandet mellan en död stad och en förintad befolkning. Försöket att beskriva känslan lyckas endast delvis beskriva upplevelsen. Jag får ett behov av att åtgärda något, att jag måste agera. Inne i konstverket förnimmar jag inte bara stadens utan hela civilisationens struktur och hur denna struktur, som består när jag lämnat den, är livlös utan dess invånare, utan mig. *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* förevisar minnet över Europas mördade judiska befolkning. Men dess betydelse, liksom minnet, måste aktivt hållas vid liv. Verket, som blir till genom den aktiverade besökaren, blir också en civilisationskritik som är både politisk och aktivistisk. Verket är både känslomässigt och intellektuellt, det engagerar och man blir engagerad.

Det urbana verkets performativitet

Denkmal für die ermordeten Juden Europas beskrivs av teatervetaren Nicolas Whybrow i boken *Art and the City* (2010) som ett performativt verk. Ett verks grad av performativitet utgör grunden för om det kan kvalificeras som ett urbant verk i sann bemärkelse, enligt Whybrow. Kännetecknande för den urbana konsten är att den involverar medborgaren/besökaren och staden i ett samspel, och att detta samspel utgör verket. Det urbana verket befinner sig utanför institutionerna och gallerierna. Whybrow menar att framtiden för konsten i själva verket är just 'urban'.²

Whybrow beskriver ett besök på *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* och sin betraktelse som ett relationellt förhållningssätt vilket resulterar i en text, som han kallar "relational writing". Den relationella texten speglar relationen till verket ur en mängd olika perspektiv och bidrar till en utvidgad förståelse av verket. Whybrow använder, liksom filosofen Walter Benjamin, vars passagearbeten Whybrow nämner som en av många referenser, den fysiska erfarenheten av att vara

1) På svenska Monument över Europas mördade judar, se sidan www.stiftung-denkmal.de (09102012).

2) Se kapitlet "The Future of Art is Urban" i *Art and the City* där Whybrow redogör för konstbegreppets förändring i den urbana miljön. Whybrow intresserar sig för både den situerade konsten och själva staden som potentiellt konstverk. s. 22.

Minnesplatsen som process och performance

situerad som utgångspunkt i beskrivningen av en plats. Men där Whybrow undersöker kritikerns och skribentens roll som relationell förhåller sig Benjamin med distans till staden. Benjamin är främmande och drivs av ett begär till staden, men blir inte del av den. I den relationella texten sammanflätas upplevelsen av verket med analysen och med tidigare upplevelser, och beskriver samtidigt subjektets position. Det relationella förhållningssättet gör anspråk på en plats i staden, i kontexten och i diskursen om verket.³ Det bidrar till att lyfta människan ur massan, ur anonymiteten.

Allvarligt spel

I artikeln undersöker jag Whybrows tankar om performativitet i förhållande till *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* och söker att förstå verket som ett spel utifrån tankarna om spelet och lekens form med hjälp av teatervetaren Willmar Sauters begrepp 'playing culture'⁴. Jag menar att verkets sätt att få besökaren att agera inte är i första hand performativt. Verket som spel bidrar till en aktivistisk hållning hos besökaren. Genom att betrakta mitt minne av besöken vid *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* i Berlin via läsningen av Whybrows nedtecknade minne får jag en fördjupad förståelse av verket. För Whybrow innebär det relationella förhållningssättet en möjlighet att på många plan undersöka hur konstverket arbetar, eller hur det är "serious play". Relationellt skrivande, enligt Whybrow, "presents an opportunity to view art as containing the potential to be seen to be doing work or to be 'serious play'." (Ibid. s. 35)⁵

I det relationella skrivandet, som formmässigt är en liknelse av relationen till verket, beskriver Whybrow sin förändring och hur han påverkas av verket. Hans text påverkar i sin tur även mig och min uppfattning av verket. Whybrows beskrivning ingår som en del av konstupplevelsen när jag läst hans text. Hans minne och analys integreras i min upplevelse. Verkets allvarliga lek, eller spel, sätter igång tankar som relaterar till både Whybrows text och till verket. Whybrows undersökning av konstverket som "serious play" kan ses som en aspekt av "playing culture".

Aktivism

Det performativa i *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* är menar jag, förknippat med dess aktivistiska aspekt och spelliknande struktur. Konstverkets uppmaning till allvarlig lek, utgör mitt starkaste intryck av minnesplatsen. Men, i spelet är min position inte relationell, inte heller performativ, utan det försätter mig i den benjaminska flanörens position. Jag är en deltagande betraktare som inte blir delaktig i staden – *a woman of the crowd* – för att parafrasera Benjamin. Verkets performativa ansats bidrar dock till en hållning hos besökaren: mig, som gör att jag blir delaktig i verkets spel. Verket *spelar* besökaren, vi medverkar som spelare i det som är en del av verkets process – att genom att gestalta minnesmonumentet också återskapa och skapa minne (Jfr Sauter 2008). Verkets karaktär av spel blir tydlig när besökaren, som en i massan (med Benjamins ord

3) Whybrow beskriver kritikerns roll: "The role of the writer (about art) – that is : me, here, now – represents an analogous extension of this form of situational encounter." (2010, s. 36).

4) Se exempelvis vidare Sauter 2008, s. 13-17. Sauter användning av filosofen Hans-Georg Gadamer's beskrivning av lekens konstruktion är särskilt intressant här, både betoningen av lekens allvar och leken som "leker" eller spelar sina deltagare. Leken skiljer sig från den teatrala situationen genom att den inte nödvändigtvis måste lekas *för* en åskådare.

5) Ibid., s. 35. *Min översättning*: "visar på möjligheten att beskriva konst som något med potential att bli betraktat som reellt arbete eller som allvarsamt spel."

”the Man of the Crowd,”⁶) blir både synlig och osynlig för de övriga besökarna som rör sig i verket. Whybrow refererar till flanörens dubbla hållning när han diskuterar konst- och samhällskritikerns roll som situerad i staden och denna positions begränsade möjligheter (Whybrow 2010, s. 13). Jag menar att det är just denna dubbelhet och distans som återskapas i Eisenmanns verk och som utgör dess brännkraft som social kritik. Jag återkommer till detta längre fram.

Det urbana verket är inte yta och utsmyckning. Det fullkomnas i besökarens relation till verket, i första hand genom besökarens närvaro. Verket skapas med hjälp av besökaren, men verket skapar även något i besökaren som denne bär med sig när hon lämnar platsen. Konstverket aktiveras genom besökaren och besökaren blir aktiverad genom sin delaktighet i verket. Det kroppsliga och intellektuella minnet av att ha tagit del av det urbana verket formar besökarens framtida handlingar och minne. Så genererar även Whybrows beskrivning av sitt besök vid minnesplatsen ett nytt perspektiv på min erfarenhet. Hans erfarenhet vidgar min förståelse av verket och sätter igång en process som kan beskrivas som aktivistisk. Min fysiska erfarenhet av att vistas i verket skapar en förståelse av förintelsen som ligger bortom det verbala.

Minnesplatsen II

Denkmal für die ermordeten Juden Europas är beläget på en central plats i Berlin, ett område där regeringsbyggnader stod under Hitlers tid vid makten, en central plats i Nazityskland. Berlinmuren låg här och minnesplatsen ligger på det område som under kalla kriget var ”no mans land”. Runt platsen ligger mängder av nybyggda kontor och affärer, toppmoderna höghus som snabbt sköt upp efter Tysklands återförening 1990. kontor och ambassader, Brandenburger Tor och Potsdamer Platz. Det är ett område där många människor befinner sig under dagtid, men som nästan är öde under kvällarna. Det är inte en plats där människor bor.

Minnesplatsens vidsträckta fält bryter av mot de höga byggnaderna som omger det. De 2700 stelena i olika höjd är placerade i ett ruttmönster med exakt lika stora avstånd mellan varje stele. De är mellan 95 centimeter och 4 meter höga.⁷ Några står lite snett, som om de satt sig, likt åldrade gravstenar. Utifrån ser området nästan jämnhögt ut. Nivåskillnaderna sträcker sig nedåt, in i verket. Allt är grått och gråsvart. Marken mellan pelarna är täckt av tegelliknande sten i grått och böljar sig uppåt och nedåt. Beroende på var man befinner sig höjdmässig kan man ha överblick över hela området, se rakt in i en betongpelare eller ut i de smala gångarna. När man kommer upp till den övre nivån av verket och betraktar området är det likväl delar som förblir i dunkel – det är svårt att avgöra vad som är djupt och vad som är grunt. Uppe vid ytan av verket är jag fullt synlig för dem som står utanför verket och tittar på det och för andra besökare som också närmat sig ytan. Jag tror mig ha överblick, men det går bara att orientera sig via hållpunkter utanför verket. För att ange ett riktmärke måste man ha en yttre referenspunkt eller räkna pelare och ange sin position som på ett schackbräde, men utan koordinater: ett hopplöst projekt. Verket är en labyrinth, rutnätet till trots, utan möjlighet till full överblick.

Nere i verket är man osynlig för den omgivande staden och utan möjlighet att referera till några

6) Walter Benjamin (1990), *Paris 1800-talets huvudstad* s. 348. Benjamin har flera referenser till Edgar Allan Poes novell *The Man of the Crowd* när han beskriver flanörens roll, exempelvis: ”Flanerandets dialektik: å ena sidan mannen som känner sig iakttagen av allt och alla, den misstänkte helt enkelt, å andra sidan den som är omöjlig att finna, den skyddade. Förmodligen är det just denna dialektik som ”The Man of the Crowd” utvecklar.”

7) Totalt finns 2 711 stelae som alla är 0,95 breda och 2,38 m djupa. 811 stelae är mellan 0,2 och 2 m, 916 är 2 m till 3,5 m och 872 är 3, 5 till 4 m. 112 är 0,2 m. Källa: www.stiftung-denkmal.de (09102012).

Minnesplatsen som process och performance

yttre riktmärken. Man kan höra andra besökares röster och man passerar inte lätt en mötande i samma gång. Att passera förbi de andra blir trångt men man kan lätt undvika möten genom att vika av in i en gång runt nästa hörn. Promenaden i verket påminner stundtals om skådespelarnas rörelser i Samuel Becketts tv-pjäsa *Quad* från 1981: i ett starkt koreograferat gångmönster rör vi oss och viker av i 90-graders vinkel för att undvika ett annalkande möte. Solopromenaden tillsammans med de andra besökarna blir en kantig tyst, rytmiserad koreografi genom de hastiga svängarna vi gör för att undvika krockar. Whybrow påminns om rutmönstret i Manhattans gatunät.⁸ Han understryker verkets öppenhet och hur det inbjuder besökaren att undersöka verket, hur det vid en första anblick verkar vara en plats för improviserad rörelse.⁹ Men, Walter Benjamins parisiske flanör och dennes möte med gatan beskriver bättre min upplevelse:

För flanören inträffar följande förvandling med gatan: den leder honom genom en svunnen tid. Han flanerar längs gatan: varje gata öppnar en brant för honom. Den leder nedåt, om inte till mödrarna så dock in i en förgången tid, som kan vara så mycket djupare därför att det inte är hans egen privata. Likväl tillhör detta förflutna alltid en ungdomstid. Men varför skulle det vara hans eget livs förflutna? Marken som han går på, asfalten, är urholkad. Hans steg får en sällsam resonans, gasljuset som strålar ner på gatstenarna kastar ett tvetydigt ljus på denna dubbelbottnade mark. Flanörens gestalt förflyttar sig som driven av ett urverk längs den stenlagda gatan med den dubbelbottnade marken (Benjamin 1990, s. 19).

Flanörens vandring genom staden drivs av själva promenerandet. Staden är ett landskap, men ”delat i dialektiska poler. Den öppnar sig för honom (flanören) som landskap och omsluter honom som kammare” (ibid, s. 20).

Utformningen av *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* inbjuder inte till möten. Det är snarare så att man försöker undvika möten där, vilket också Whybrow påpekar. Det gör att man letar sig fram ensam. Det är lätt att hålla sig osynlig eller obemärkt bland alla betongstelar. Sekunds snabbt kan man försvinna ur en medbesökares åsyn, liksom den mötande besökaren kan försvinna ur ens eget blickfång. Andra besökare skymtar förbi, en hand, ett ben blir synligt i installationslika ögonblicksbilder. Detta till trots är verket inte utformat för att vara en plats att gömma sig på. Varje stele är bara så bred att man eventuellt kan sitta och luta sig mot den. Att hitta skydd verkar omöjligt. Det är inte en plats som inger trygghet, inte ett ställe där man stannar upp för att vila. Men Whybrow tycker att platsen inbjuder till lek och dans (Whybrow 2010, s. 141). Någon form av rörelse påbjuds, men vilken typ av lek och vilken sorts dans? En strikt Beckettliknande koreografi kan betraktas som dans, men känslan är snarare: gå vidare, fortsätt, stanna inte upp. Vi vandrar utan att mötas. Det finns ingen plats att finna ro. Det är svårt att snabbt hitta en väg ut. Whybrow menar att verket inte påbjuder hur man ska röra sig och förhålla sig till monumentet och att det är verkets styrka (ibid. s. 145). Min erfarenhet är att det finns tydliga begränsningar för hur man kan röra sig i verket och att det är dess styrka.

Konst, performance och staden

I en webbintervju om sin bok berättar Whybrow att han ville att boken skulle haft titeln *Art*,

8) Ibid s. 144. ”Its grid layout, which is reminiscent to some extent, though not by design, of an abstracted Manhattan in small, with its pattern of high- and low-rising blocks – a kind of city within a city...”

9) Ibid., s. 142. Whybrow menar också att verket varken är labyrintiskt eller förtryckande.

Performance and the City.¹⁰ Begreppet performance är enligt Whybrow grundläggande för en förståelse av det offentliga urbana konstverket.

*Performance is a linking factor between art and the city, a triangulation between art works, urban life and the interlocutor, spectator/citizen or both at same time. How art works serve to create a city... not only adorn a city.*¹¹

Performativiteten beskriver besökarens aktiviteter i förhållande till det offentliga konstverket. Det är det som gör att verket integreras i staden och dess liv. Det understryker åskådarens roll i verket, vilket inte blir fullkomnat som offentligt konstverk utan dennes medverkan. I introduktionen till den tidigare nämnda intervjun beskriver man Whybrows syn på performativitet som ett slags jäsningsmedel:

*...in fact it represents the yeast-like ingredient that is activated by an interlocutor who simultaneously enacts the roles of participating spectator and urban dweller (or, indeed, citizen).*¹²

Åskådaren/besökaren är den som aktiverar verket via interaktionen med verket. Det är i interaktionen och samspelet mellan konsten, staden och deltagaren som verket skapas. Varje komponent förändras av och bidrar till förändring hos de övriga delarna. Den offentliga konsten i stadsmiljön är, enligt Whybrow, inte ett monument som är avskilt från den omkringliggande miljön eller sin samtid och historia. Det är en levande del av staden och skapar föreställningar och erfarenheter om vad staden och dess invånare är och har varit. I *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* i Berlin får verket ny innebörd beroende på hur besökarna befinner sig i verket.

Att befinna sig på en plats eller i en stad idag beskriver inte bara dina geografiska koordinater utan också många av dina övriga förutsättningar. Med referenser till bland andra sociologen Henri Lefebvre betonar Whybrow staden som en plats för identitetsskapande: till för människorna, för möten och lek och kroppslig erfarenhet.¹³ Konstverket möjliggör nya erfarenheter av det som utgör stadens väsen och vad det innebär att vara en medborgare. Offentlig urban konst är också fysiskt närvarande i stadsmiljön, den markerar platser, kan annektera mark och utgöra nya orienteringspunkter. I staden och i förhållande till det urbana konstverket är medborgaren både aktör och åskådare. Det är åskådaren som medverkar till skapandet av konstverkets performativitet. Whybrow själv definierar inte ett specifikt performativetsbegrepp, utan man får förstå performance här som en omfattande benämning av hur verket bidrar till olika processer i staden och hos besökaren.

10) Enligt Whybrow tyckte inte förläggaren att det var en tillräckligt säljande titel.

11) *Min översättning*: ”Performance är en sammanlänkande faktor mellan konsten och staden, en triangulering mellan konstverk, det urbana livet och åskådaren/medborgaren eller båda delar på samma gång. Det är hur konsten hjälper till att skapa staden... inte bara utsmycka staden”. Intervju, School of Theatre, Performance and Cultural Policy Studies. www2.warwick.ac.uk/knowledge/culture/artandcity/20110530.

12) Intervju, School of Theatre, Performance and Cultural Policy Studies. www2.warwick.ac.uk/knowledge/culture/artandcity/20110530.

13) Ibid s. 22. Whybrow bygger vidare på Lefebvre, vars bok *La droit a la ville*, kom 1968 som ett svar på den urbaniserade och kapitalistiska stadsplaneringen. Whybrow skriver ”I am interested (...) in the notion of the city itself as a performing and performative entity or cultural product based on how people and other phenomena act, are seen to act or, indeed, are permitted to act, within it.”

Minnesplatsen som process och performance

Whybrow intresserar sig för det urbana konstverket som process och hur det blir performativt, hur det både ”connect with and produce cities; that is, how they perform them into being.” (Whybrow 2010, s. 44).¹⁴ Whybrow diskuterar hur det urbana är det framtida konstverkets potential och hur det offentliga verket kan ses som hårbärgerande själva stadens idé (ibid, s. 43-44). Min erfarenhet av verket *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* är att det inte bara iscensätter stadens idé utan själva civilisationens idé och att det möjliggör en gestaltning av dess katastrof – som genom besökarens deltagande i verket förvandlas till minne, en del av det kollektiva minne där *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* ingår, både som plats och abstraktion.

Minnesplatsen III

Whybrow anländer till platsen en kväll i april 2005. Verket har existerat i två år. Han beskriver hur ödsligt Berlin är, reflekterar över om det är den kyliga vårvinterdagen eller något annat som bidrar till detta och han får denna ödslighet bekräftad vid besöket på minnesplatsen: ett nästan folktomt område, inga människor varken på Branderburger Tor eller Potsdamer Platz. Till sin förvåning hör han en grupp lekande fransktalande ungdomar jaga och skrämna varandra inne i monumentet. Han betraktar två vakter som dyker upp och Whybrow reflekterar över hur de skulle kunna ingripa. Det finns trots allt skyltar med förhållningsregler om att man inte skall leka och stoja inne i monumentet, förvisso endast på tyska. Men han inser att ett ingripande av tyska vakter på denna plats skulle vara alltför provocerande, eller färgat av historien och platsens olika innebörder och Whybrow menar till slut att det är bra att vakterna inte interagerar med ungdomarna. Det är också bra att han blivit störd i sin syn på vad en minnesplats skall vara, anser han. Han går från att förskräckas över ungdomarnas vanvördiga lek, till att omfamna den. Whybrow beskriver hur verket interagerar med honom och hans förutfattade meningar och fördomar. Han ger bakgrundsinformation, socialhistoriska och ekonomiska perspektiv, han ger perspektiv på Tysklands förhållande till andra världskriget, till Förintelsen. Whybrows artikel blir ett uttryck för en aktivism i förhållande till konstverket, en aktivism som tar avstamp i hans situerade möte med verket, de fransktalande ungdomarna och vakternas undlåtenhet att ingripa. Hans beskrivning läggs till debatten om verket och det samtal som pågår om det. Så vävs hans upplevelse in i en minnets diskurs om Förintelsen. Hans text och erfarenhet bidrar till att min upplevelse av verket under ett besök i april 2011 fördjupas.

Den aktiverade åskådaren

Som skrivande besökare har kritikern och forskaren en särskild position. Whybrow talar om det relationella skrivandet som en interaktiv situation där ny kunskap skapas och skrivandet blir delaktigt i verkets performance. Whybrow beskriver förhållningssättet som en aktivitet som resulterar i en text. Whybrows syn på kritikerns roll påminner om Walter Benjamins syn på kritikerns uppgift, att både handla och skriva, som en del av skrivandet.¹⁵ Roland Barthes syn på författarrollen, verkets liv på bekostnad av författarens ”död” utgör också ett riktmärke för Whybrows relationella skrivande.¹⁶ Texten blir till när den när läsaren, liksom konstverket skapas om när åskådaren går in i det.

14) Ibid., s. 44. *Min översättning*: ”anknyter till och bidrar till att skapa städer; hur de iscensätter deras tillblivelse”. Jämför med Peggy Phelans definition av den subversiva kraften i ett performance som ”becomes itself through disappearance”.

15) Se exempelvis Benjamins (1990) syn på journalistens roll, s. 366.

16) För referenser till Roland Barthes syn på texten och ”författarens död”, se exempelvis hans texter *Writing Degree Zero* (1953/1984) och *The Pleasure of the Text* (1975).

Whybrow redovisar sin position och upplevelse av verket men även sin position som kritiker. Han vill öppna det kritiska betraktandet av det urbana verket och länka den estetiska betraktelsen till en social medvetenhet. Whybrow menar att det urbana verket förutsätter en social kontext även om det inte befinner sig i denna kontext. En del av den aktivistiska aspekten av verket är att det har skapat och fortsätter att skapa debatt om vad offentlig konst kan vara och om och i så fall hur minnet över Förintelsens offer skall manifesteras i ett minnesmonument.

Det urbana verket är ett uttryck för vad staden är: en plats som utgörs av invånarnas verksamheter och liv. Whybrows definition av konstverkets besökare är viktig att understryka, i ett kulturpolitisk nyliberalt klimat där man allt oftare talar om medborgaren som konsument.¹⁷ Åskådaren blir i det urbana verket identifierad som medborgare. *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* verkar mot ett konsumistiskt förhållande till förintelsen och historien. Verket är en stark anti-tes till platsen som omger det. Det omsorgsfulla förarbetet och genomförandet av verket, samt att det fortlöpande förändras är delar av dess aktiva liv. Det skapar något som är konstruktivt samtidigt som det symboliserar Förintelsen, kapitalismens och den totalitära statens bakgård, där människan är både maskin och material. Detta är ytterligare en aktivistisk aspekt av verket.

Situerat minne

I stadslandskapet förändras det offentliga verket kontinuerligt med hjälp av besökaren. Konstverket är del av den process som utgör individens identitetsskapande i staden, ett identitetsskapande som inte handlar om att finna sina rötter utan om att bli till i föränderliga situationer av samverkan mellan flera aktörer: staden/rummet, tiden och andra invånare i staden. Upplevelsen av det urbana i verket kan vara både situerat och abstrakt på samma gång. Vi kan ha en idé om New York oavsett vår geografiska position och oavsett om vi varit där, menar Whybrow. Vi kan ha en bild av Förintelsen utan att ha varit där. Båda aspekter finns med i verket *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*.

Eisenmans verk är en plats där vi, som kollektiv, kan tänka på Förintelsen med hjälp av kroppslig erfarenhet. Whybrow beskriver hur verket börjar generera betydelser och hur det fungerar som minnesprocess.¹⁸ *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* både beskriver minnets process och är en plats där man minns. Med hjälp av verket skapas nya bilder av Förintelsen. Vår föreställning, abstraktionen av Förintelsen, blir kroppsligt förankrad i nuet och med den historiska kontext som varje besökare ingår i. Whybrow beskriver det som ett kulturellt och nedärvt minne – det kollektiva minnet av Förintelsen, som fortsätter att leva i andra och tredje generation. En aktiverande process sätts igång i kontakten med verket, som psykiskt och fysiskt uppmanar till processen att minnas Förintelsen. Platsens kontroversiella historia och tillkomstprocess bidrar med ytterligare aspekter.

17) Här refererar jag framförallt till den diskussion om medborgarens förvandling till konsument om den fd svenske utbildningsministern Bengt Göransson driver ibland annat boken *Tänkar om politik* (2010). Whybrow, liksom Jackson diskuterar både explicit och implicit åskådarens roll som medaktör visavi konsument.

18) Se vidare *Art and the City* i kapitlet "Berlin, Vienna: Performing Holocaust Memory". Whybrow jämför Peter Eisenman med en annan konstnär Rachel Whitebread, och deras olika utgångslägen. Rachel Whitebread, skapade verkett *Nameless Library* (2000) i Wien till minnet av de österrikiska judar som mördades under Förintelsen och är i första hand skulptör, Eisenman är arkitekt. Båda arbetade med liknande minnesmärken och båda verk blev fördröjda av debatter om verken. Men där den tyska diskussionen tycks fortsätta, har debatten i Österrike tystnat.

Den stödjande åskådaren

Teatervetaren Shannon Jackson beskriver i boken *Social Works* (2011), en mängd verk, som befinner sig emellan konst och teater. I dessa performanceliknande verk blir åskådaren en del av verken. Hon menar att verk som bryter genrens normer öppnar möjligheterna att se konstens betydelse ur nya perspektiv. De olika konstverk och performances hon beskriver utgör alla delar av en social kritik eller socialt medveten konst där åskådarens delaktighet är förutsättningen för verket. Åskådarens närvaro problematiseras på olika sätt via verken, samtidigt som åskådarens stöd är deras förutsättning. Shannon Jackson talar om begreppet stöd – support – och leker med begreppet ”supporting actor” (biroll). I *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* har besökaren/åskådaren en liknande stödjande funktion eftersom hon är en förutsättning för verket. Men minnesplatsen är också ett geografiskt faktum, ett arkitektoniskt verk, även utan besökaren. Det fortsätter att ’perform’ även utan att någon är där, som abstraktion och minne. Besökarens roll som stöd i verkets historia fortsätter att problematiseras, i nya tolkningar och förståelser genom kritikerns relationella förhållningssätt och genom det besökaren väljer att göra i relation till upplevelsen i verket.

I verket *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* i Berlin sammanlänkas idén om det urbana, civilisationens kollektiva historia och den privata upplevelsen i nya performativa situationer, enligt Whybrow. Dessa situationer äger rum i kontakten med de övriga besökarna och medborgarna. Jag menar att verkets konstruktion förändrar den performativa aspekten. Det gör det svårt att spela upp, eller ”iscensätta sig själv” att upprätthålla en attityd, eller stil, gentemot de övriga besökarna i verket. Det som sker inne i verket beskrivs bättre som ett spel. Verket manar också, genom sin konstruktion, snarare till en konfronterande introspektion än till konfrontationer eller kommunikation med andra. Besökaren kliver in i verket, går igenom det, omsluts av det på väg igenom det. Jag möter möjligen andra besökare, men som besökare möter jag framför allt mig själv, föreställer och framställer mig själv för mig själv som utsatt. Det är ett inåtvänt spel, en inre inscensättning som manas fram av verkets spelliknande konstruktion. Besökaren som blir en ställföreträdande medborgare: jag ser förutsättningen för medborgarskapet försvinna, stadens idé och medborgarens identitet slockna i verkets stumhet.

I *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* är det upplevelsen av verket som spel som möjliggör den introspektion som kommer ur kroppens rörelse in i verket, och av att vara situerad i verket. Spelet, menar jag, där besökaren blir spelare till skillnad från medaktör, tar temporärt över verkets performativa funktion när besökaren befinner sig i verket. Skillnaden mellan det performativa och att spela är att spelet har regler som spelaren följer. I *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* är utformningen av verket likt ett regelverk som bidrar till besökarens roll som anonymiserad spelare. Det hindrar inte att helheten, verket i social och kulturell kontext, kan ses som performativt. Konstverket är i det här fallet beläget på en historiskt laddad plats där en handling, besökarens inträde i verket, utgör en del av verkets performativa kraft. Verket gör åskådaren medveten om den mänskliga närvarons avgörande del av verket som konstnärlig och social situation. Platsen uppmuntrar till deltagande, eller spel, snarare än att visa, föreställa. Med spel refererar jag till Sauters användning av begreppet i beskrivningen av ”playing culture” (2006), ett förhållningssätt där alla är medaktörer och spelet spelar sig själv – det performativa uppstår i ögonblicket, utan representation, och kommunikationen sker genom spelets regler. Dessa är överordnade individens framställning, men individen är även bortom representation – i spelet blir den individuella avvikelserna oviktig så länge man inte bryter mot reglerna. Varje besökare är i minnesmonumentet en kropp bland andra kroppar, som vandrar utan vila i en stadsliknande gravplats.

Historisk medvetenhet och historisk kontext

Besökaren har när han/hon kommer till platsen redan en förkunskap om vad verket handlar om. Whybrow beskriver det som att verket föregår sitt innehåll och att besökaren på förhand vet vad som kommer att behandlas här (Whybrow 2010, s. 146). Verket existerar i en historisk kontext och även om detaljerna kring verkets tillkomst troligen inte är kända för de flesta, så har flertalet besökare en förkunskap om Förintelsen. Förkunskaperna om verket och besökarens förväntningar är del av upplevelsen av verket och besökarens förkunskap präglar hur besökaren tar del av verket, vilket i sin tur påverkar de övriga besökarna. Besökaren – även den som inte har en aning om verkets innebörd blir också delaktig i den historia verket är del av. För den som inte väl känner till Berlin och stadens historia är ytterligare information lätt tillgänglig.

Den geografiska platsen är viktig, men även det utrymme debatten om platsen får uppta via de reaktioner, artiklar, diskussioner och debatter som uppstått kring verket. Det tog förhållandevis lång tid för verket att komma till stånd, många år efter det att öst och väst förenats. Whybrow förstår detta bland annat som ett symptom på det forna Öst- och Västtysklands svårigheter att hantera andra världskrigets efterhistoria och deras olika förhållningssätt till Förintelsen. Många av dem som inte ville att ett monument skulle upprättas och som hävdade att ”debatten är monumentet” fick inte sina farhågor infriade, menar Whybrow. Han beskriver istället hur det blivit så att ”monumentet är debatten” (Whybrow 2010, s. 147), och hur verket upprätthåller och skapar ny debatt. Det blev möjligt genom processen fram till verkets slutliga utformning. Man lyssnade på kritiska röster men vidhöll verkets vara. Debatten kring verkets slutliga utformning, själva tillkomstprocessen, var mycket lång, vilket kan förstås i historisk kontext som ett uttryck för ett mycket svårhanterligt kollektivt minne (men delvis också som långdragna byråkratiska dragningar). Whybrow nämner att de första tankarna om en minnesplats föddes redan 1988, alltså redan före murens fall.

En av de långa debatterna under uppbyggandet av platsen var den om ämnet som skyddar stenplattorna från graffiti. Det visade sig vara levererat av samma firma som levererade gift till koncentrationslägren. Här knyts historien samman med nutiden på ett makabert och provocativt sätt, skapar debatt och förbinder samtidigt verket med den öde platsen för kommers som omger det, där ingen levande bor. Det blir också ett monument över vår tid, där nazivänliga bolag tillåtits fortsätta sin verksamhet, trots krigsbrotten. Tillsammans med debatterna, besökarens egen kontemplation (eller aktivitet i verket eller efter att ha besökt det) skapas en egen väv av vad ”att minnas Förintelsen” är.

Avslutning

Whybrow frågar sig, när han närmar sig verket i Berlin: vem är jag när jag går in på minnesplatsen? Hur förhåller jag mig som observatör – när blir jag delaktig i verket själv? Likt en etnolog närmar han sig platsen. När jag läser Whybrows beskrivning av sin upplevelse läggs den som ett raster över min egen upplevelse. Jag blir varse på vilket sätt hans erfarenhet skiljer sig från min – jag vill interagera. Jag lägger min upplevelse bredvid hans beskrivning av sin upplevelse, tar över, synliggör mig själv. Blir aktiv. Relationen fortsätter i en kedja av reflektioner, och resulterar i ny text. Verkets anonymiserande effekt försvinner och jag blir subjekt igen i förhållande till ett annat subjekts upplevelse – jag träder in i dialog, i efterhand, kring spelet i verket, om erfarenheten av att vara anonym. Whybrow har skapat en text som jag inte kan förbigå när jag i framtiden refererar till *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*. Minnet har blivit performativt och aktiverat i mig på ett nytt sätt, som vidgar min förståelse av minnesmonumentets betydelse. Som en del av staden och

Minnesplatsen som process och performance

civilisationen blir minnesplatsen gestaltad genom min delaktighet och skapar en *fysisk, känslomässig och intellektuell* förståelse. Det gör att jag förstår min delaktighet i minnet, i händelsens pågående historieskrivning och det manar mig till aktivitet.

Charlott Neuhauser

MFA (Master of Fine Arts) i dramaturgi och teaterhistoria från Yale School of Drama, Yale University i USA. Efter 15 års yrkesverksamhet som dramaturg vid olika svenska institutionsteatrar skriver hon nu sin doktorsavhandling om ny svensk dramatik, vid Musik- och teatervetenskapliga institutionen, Stockholms Universitet.

Litteratur

Barthes, Roland, 1975. *The Pleasure of the Text*, (övers Richard Miller), New York: Hill and Wang.

Barthes, Roland, 1953/1984. *Writing Degree Zero*, 8th ed., (övers Annette Lavers och Colin Smith), New York: Hill and Wang.

Beckett, Samuel, 1984. *Collected Shorter Plays*, London: Faber and Faber.

Benjamin, Walter, 1990. *Paris 1800-talets huvudstad, Passgearbeten*, Band 1, I urval och översättning av Ulf Peter Hallberg, Stockholm: Symposion Bokförlag.

Göransson, Bengt, 2010. *Tänkar om politik*, Stockholm: Ersatz.

Jackson, Shannon, 2011. *Social Works, Performing Art, Supporting Publics*, London/New York: Routledge.

Sauter, Willmar, 2008. *Eventness A Concept of the Theatrical Event*, Stockholm: STUTS, Studier för utgivning av teatervetenskapliga studier Stockholm.

Whybrow, Nicolas, 2010. *Art and the City*, London/New York: I.B.Tauris.

Opublicerat material:

www2.warwick.ac.uk/knowledge/culture/artandcity/20110530 (ej längre tillgänglig).

Artikel

Hvem er publikum, når de ikke kun ser på?

Hvem er publikum, når de ikke kun ser på?

Publikum som medskabere i TeaterMAKværks forestilling ”Bevar mig vel”

Af Astrid Hansen Holm

Jeg vil i denne artikel analysere det koncept, som jeg sammen med min teatergruppe TeaterMAKværk¹ har skabt til forestillingen *Bevar mig vel*. Forestillingen havde premiere den 14. september under Golden Days Festivalen i år. TeaterMAKværk er en tværfaglig gruppe, og den rummer bl.a. en arkitekt, en billedkunstner samt en elektronisk komponist og musiker. Forestillingen *Bevar mig vel* spillede som en del af festivalen i Brønshøj/Husum i udkanten af København. Vores lokation var Danmarks første ’skyskrabere’ – Bellahøjhusene, og temaet for årets Golden Days Festival var 1950’erne. I tråd med temaet for festivalen byggede vi vores forestilling på interviews med fire ældre damer, som har boet i Bellahøjhusene siden de stod færdige i 1956. Jeg var selv kreativt involveret i arbejdet med forestillingen, men har også forholdt mig analytisk i min egenskab af dramaturg på forestillingen og har desuden haft projektet som eksamenscase. Min analyse koncentrerer sig om de konceptuelle overvejelser og formgreb med henblik på at undersøge, hvordan forestillingen konstruerer publikums iagttagelsesposition og medskabende rolle i forestillingen.

Som det mest afgørende valg for forestillingen besluttede vi, at al lyd, som publikum hører i løbet af forestillingen, skulle høres gennem hovedtelefoner. Vi brugte en optageteknik, som hedder binural recording, eller 3D-lydoptagelse,² og lyden var vores primære fortællemedie. I arbejdet med *Bevar mig vel* har vi altså fokuseret på det auditives muligheder. Arbejdet med lyden som fortæller har været meget givende, og vi har fundet, at netop muligheden for at bruge 3D-lyd har været med til at skabe nye muligheder for at iscenesætte publikum og nytænke det performative rum, vi arbejder med.

Jeg undersøger først forestillingens publikumsposition med udgangspunkt i en medieteoritisk antagelse om, at vi befinder os i en mobil digital tidsalder, som har skabt nye muligheder for kommunikation og perception. Jeg henter denne teoretiske forståelse hovedsagligt fra Brandon LaBelle (1979-) bog *Background Noise – perspectives on sound art* (2007). Han bygger sin medieteoritiske forståelse på Marshall McLuhan (1911-1980), og han opfatter nutidens medieforbruger som en opfyldelse af McLuhans forudsigelser om det medialiserede samfund (LaBelle 2006, s. 147). Vi er ifølge LaBelle en del af en samtid, hvor man konstant er omgivet af og har mobil adgang til brugen af digitale data fra internettet, og dette påvirker vores måde at percipere og kommunikere på. Jeg er på den baggrund interesseret i at undersøge, hvordan 3D-lyd, set i forhold til en sådan medieforbruger, kan bruges kunstnerisk til at skabe en tidssvarende iagttagelsesposition for publikum. Vores koncept bygger på den antagelse, at publikum i dag er trænet i en samtidig tilstedeværelse af både det fysiske og det digitale rum, og at disse kan spille sammen, så det fysiske rum, som publikum befinder sig i, udvides. Denne perception af lyd og rum, som publikum gerne skulle opleve, perspektiverer jeg til Lev Manovich’ (1960-) begreb om *augmented space*, som jeg henter fra hans artikel ”The Poetics of Augmented Space” (2006).

1) TeaterMAKværk arbejder vi med udgangspunkt i publikum. Publikum er ofte udgangspunkt for konceptdannelsen. For mere om vores arbejdsmetode – se MAKværks manifest på www.teatermakvaerk.dk.

2) Jeg vil senere forklare nærmere, hvad 3D lyd er.

Hvem er publikum, når de ikke kun ser på?

Med baggrund i de ovennævnte teorier og med udgangspunkt i en analyse af konceptet for forestillingen *Bevar mig vel*, vil jeg lægge op til en diskussion af muligheden for at bruge lyd til at skabe en perceptionsforskydning for publikum. Centralt i diskussionen af konceptdannelsen for forestillingen står spørgsmålene: Hvordan forholder vi os til publikums placering i rum og fiktion, når vi arbejder koncentreret med skabelsen af rum og fiktion via lyd? Hvordan må man som publikum forholde sig til sin egen perception, når man primært er lyttende frem for visuelt orienteret? Hvilke muligheder giver brugen af mobile digitale medier og brugen af 3D-lyd i forhold til at gentænke publikums medskabende rolle af det performative rum?

3D-lyd som udgangspunktet

Før jeg går videre i denne undersøgelse, vil jeg kort introducere 3D-lydmediet. Kort fortalt fungerer 3D-lyden sådan, at den efterligner den menneskelige hørelse. Mennesket kan meget nøjagtigt bedømme afstand via lyd, dette skyldes bl.a., at vi opfanger lydbølgerne med begge vores ører. Meget forsimplet kan man forklare det således: Hvis vi for eksempel hører en lyd, som kommer skråt fra højre, så vil lydbølgerne først ramme vores højre øre og derefter vores venstre, og denne minimale forskydning registrerer vores hjerne og uddrager heraf, hvor lyden kommer fra. Ved 3D-lyd-optageteknik efterligner man dette system, og man optager derfor lyden med to mikrofoner, som sidder i optagerens ører. Når man lytter til 3D-lyd, skal man derfor bruge hovedtelefoner, da lyden forholder sig fuldstændigt præcist til henholdsvis det højre og det venstre øre. Man kan med høretelefonerne meget præcist fornemme, om lyden kommer bagfra, forfra, oppe eller nede, fjerner sig eller nærmer sig. Disse meget præcise informationer om lydets placering i rummet er med til at give information om, hvor man selv befinder sig i rummet. Rummet 'tegner' sig lydligt for én. Med 3D-lyden må vi altså nødvendigvis arbejde med, hvilken lyttevinkel publikum har, når de lytter til lyden. I det konkrete arbejde med 3D-lyden betyder det, at den som optager lyden må agere publikum under optagelserne. Vi må altså nødvendigvis i udtænkningen af konceptet placere publikum i 3D-lyduniverset. 3D-optageteknikken placerer i sig selv således publikum i midten af det optagede eller fiktionen.

Bevar mig vel – hvad handler det om?

3D-lyden afkrævede os altså et konceptuelt valg om, hvem publikum skulle være. 3D-lydteknikken blev bærende for resten af de valg, vi tog, i forhold til udtænkning af koncept og manuskript. Kort fortalt, så skrev vi et manuskript på baggrund af de interviews, som vi foretog med fire ældre kvinder fra Bellahøj. Vi lavede en historie med en episk fortæller, Selma, som også er hovedkarakteren i forestillingen, og som vi kun møder via hendes stemme i hovedtelefonerne. Selma får besøg af en visitorator fra kommunen. Visitoratoren vil interviewe Selma med det formål at bedømme, om Selma er dement. Igennem interviewet får Selma fortalt hele sin livshistorie, og vi rejser via lyden tilbage til nogle af højdepunkterne i hendes liv. Til sidst overtager minderne Selmas egen fortælling, og visitoratoren konkluderer, at Selma måske nok er dement. Selma har på sin side ikke flere historier at tilføje, og hun 'forlader' livet. Alt dette hører man som publikum i sine høretelefoner. Man møder ikke fysisk karaktererne fra Selmas historie eller Selma selv, men man møder og ser dog en gruppe af performere, som fungerer som flyttefolk på Bellahøj. Disse spiller ikke roller fra den historie, som Selma fortæller, men er tænkt som en allegori, der flytter alle Selmas minder ud af lejligheden, og som visuelt kommenterer den lyd, publikum hører. Som publikum bliver man lydligt guidet rundt af en audioguide, som fortæller historiske fakta om Bellahøj, samtidig med at guiden præcist fortæller, hvor publikum skal gå hen. Audioguiden fungerer som en ydre ramme

for den fikcionaliserede fortælling om Selma. Undervejs afbryder Selmas historie audioguidens rundvisning og stemme, ligesom de reelle omgivelser på Bellahøj også visuelt bliver forstyrret af hendes minder og historier. Vi har altså to sideløbende niveauer på fortælleplanet. På det ene niveau et vandrende publikum, som bliver tiltalt direkte og ledt rundt af audioguiden, og på det andet niveau, et fiktionslag repræsenteret ved Selmas fortælling og tilbageblik. Rundt om dette har vi selve det dagligdags fysiske rum, som Bellahøj udgør, og som publikum bliver en del af, når de ankommer og går rundt på Bellahøj. For at kunne håndtere disse tre samtidige niveauer eller rum – Selmas fortælling/fiktion, audioguidens rundvisning og Bellahøjs fysiske realitet – nåede vi i vores arbejde med konceptet frem til, at vi måtte gentænke publikumspositionen. Et overordnet konceptuelt valg var derfor med 3D-lyden in mente at beslutte os for, at publikum måtte forandre sig fra at være tilskuere til at blive centrum for vores øvrige dramaturgiske valg og fortælle muligheder, og at publikum derfor måtte være 'nogen' i fortællingen. Vi endte efter mange overvejelser med, at publikum måtte 'spille' sig selv, altså publikum i forestillingen. Vi optog derfor al lyd på Bellahøj med den placering, publikum ville komme til at have, når de hørte det. For eksempel er der en scene, hvor publikum står i en trappeopgang på Bellahøj, og man hører Selma tale med visitatoren fra kommunen. Denne samtale er optaget neden for trappen, hvor publikum står, når de hører scenen. Dette skaber et stort ekko, da Selma står oppe ad trappen og taler ud af sin dør. Vi overvejede, om vi skulle flytte den optagende person med op ad trappen til Selma, men i så fald ville publikum miste forbindelsen til det specifikke fysiske sted, hvor de befinder sig. Vi besluttede altså, at 'lyttevinklen' i optagelserne så vidt muligt skulle følge publikums fysiske placering på Bellahøj. Samme idé gjorde sig gældende for beslutningen om, at der under audioguidens stemme skulle være lyden af skridt, og at disse skulle optages i 3D ude på Bellahøj. Det betyder, at det underlag, publikum går på, når de går efter audioguidens anvisninger, lydligt svarer til det fysiske underlag, de bevæger sig på. Fordi det er optaget på stedet, er der også 3D-lyde af biler, børn, cykler osv. med på optagelserne af skridtene. Lyde som tilhører de specifikke steder, hvor publikum går, men som tidsligt er forskubbet fra det nu, som publikum befinder sig i.

Den usynlige stemme

Vi har valgt at lave en forestilling, hvor fortællingen primært bliver fortalt via lyd og stemme i hovedtelefonerne på publikum. Hvordan bærer man sig ad med at lave teater, når man på den måde har skilt kroppen fra stemmen? Og kan man identificere sig med den historie, som vi fortæller, hvis vi ikke har nærværet af kroppen? Det er en af de udfordringer, som vi ville tage op med denne forestilling. I arbejdet med forestillingen har det været en meget konkret praktisk problemstilling at få det lydlige og det visuelle lag til at spille sammen. I analysen af, hvad en sådan adskillelse mellem krop og stemme betyder for betydningsdannelsen og receptionen hos publikum, har jeg fundet det nyttigt at vende mig mod Birgitte Stougaards artikel *Lydens produktive paradoks* (2011). Her fremlægger Stougaard en analyse af stemmens æstetiske kvalitet. Selvom hun hovedsageligt arbejder med stemmen i litteraturen, kan man godt bruge pointerne fra hendes analyse, da vi i så høj grad netop gør brug af stemmen. Med baggrund i Wittgensteins (1889-1951) begreb om den lydlige gestik, forklarer hun den måde, vi perciperer og forstår lyd på. Hun laver en deling mellem det semantiske (stemme/tale) og det før-semantiske (lyd/musik) (Stougaard 2011, s. 39). Hun deler derefter stemmens betydningsdannelse op imellem den semantiske information og dens æstetiske kvalitet³ og analyserer vores forhold til stemmen ud fra de retoriske begreber om persuasiv

3) Hun henter sit begreb om æstetisk kvalitet fra Morten Kyndrup's *Den æstetisk relation* (2008) (ibid.: 39).

Hvem er publikum, når de ikke kun ser på?

kvalitet, eller det hun også kalder den lydige gestus (ibid., s. 39). Med lydlig gestik refererer hun til tonalitet, suk, tøven – alle de ikke-semantiske kvaliteter ved det sagte: “gestikken agerer, den er bevægelse” (ibid.39), og man må forstå den som medialitet: “Gestus har polysemisk karakter: Forstået som medialitet er gestus betydningshandling eller akten selv, og den overgår aldrig til at blive et endeligt tegn” (ibid., s. 39). Altså: gestus hjælper os til at fastlægge mening, men indeholder ikke meningen selv. Set i en performativ sammenhæng, kan man lidt firkantet sige, at hun med begrebet lydlig gestus ‘flytter’ kroppen på scenen ind i stemmen. Kroppen og gestikken på scenen indeholder ikke meningen eller ordene som siges, men den hjælper os (publikum) til at fastlægge mening. Ser man nu på vores forestilling med disse begreber for øje, så har vi valgt at have en usynlig hovedkarakter, og publikum har ikke noget visuelt objekt at rette deres syn imod. Vi har forsøgt at bibeholde den autenticitet i stemmen, som vi oplevede i interviewene med de ældre damer. I fiktioniseringen af disse interviews valgte vi derfor at beholde den fuldstændige ordlyd fra det optagede materiale. Deres stemmer og den måde, de formulerede sig på, altså deres lydige gestik, var meget fortællende for, hvem de var. Derfor var det også meget vigtigt for os at finde en stemme, der havde nogle af de kvaliteter, som de gamle damer havde. Vi fandt stemmen hos den 80-årige skuespillerinde Bodil Sangill. Vi gav hende en optagelse af den ældre dame, som vi synes havde den mest personlige og interessante stemme. Vi bad hende om at imiterer hendes tone, gestik og klang, hvilket hun gjorde utroligt flot, og på den måde forsøgte vi, via stemmens gestik, at skabe forestillingens teatrale nærvær. Via klipningen havde vi derudover yderligere mulighed for at forlænge eller forkorte pauserne imellem ordene. Vi forlængede for eksempel nogle af Selmas pauser i slutscenen, hvilket gav ordene mere alvor og rum, og man kan sige, at hun lydligt gestikulerede, at det var svært at få det sagt. Vi har således valgt ikke at forbinde stemmen til en specifik krop og dermed undgå en visuel referentiel repræsentation i form af en performer. Identifikation med hovedpersonen finder udelukkende sted via den stemme, de lytter til, og de lydige gestikker, som denne stemme indeholder. Vi ønsker hermed at undgå, at det visuelle forstyrrer (eller styrer) den indlevelse, der foregår hos publikum via lyden.

Selvom vi på den måde har koncentreret det teatrale nærvær omkring lyden og stemmen, så ønskede vi også at iscenesætte det visuelle rum. Overordnet forsøgte vi visuelt at udvide det rum, som allerede findes på Bellahøj. Det vil sige, at vi primært brugte lys som scenografi, da der allerede findes lys fra vinduerne i husene, og vi arbejdede med ‘flytning’ som en grundsituation i den visuelle iscenesættelse, hvilket er en sandsynlig begivenhed i boligblokkene på Bellahøj. Vi forsøgte hermed at tillægge Bellahøj et ekstra lag, som lå i forlængelse af den visualitet og rumlighed, som allerede findes på stedet. Vi ønskede på den måde at skabe en verden for publikum, som de kunne være i midten af – både kropsligt og lydligt. Den visuelle iscenesættelse skulle ikke stå i midten af rummet, som noget man kunne se på, men omkransede publikum på samme vis som stedet Bellahøj gør det, og 3D-lyden gør det. Dette håbede vi bl.a. at opnå ved at placere publikum inde i den scenografi, vi selv tilføjede til stedet Bellahøj. Vi havde således to små ‘scener’ med, hvor publikum placerede sig midt på disse scener under forestillingen. Vi håbede, at det lydige usynlige nærvær gav publikum en mulighed for at være rettet mod den lydige og visuelle rumlighed og ikke mod referenten eller skuespillerens repræsentation.

Det lyttende publikum i midten af den digitale tidsalder

Min forståelse af den publikumsplacering, som jeg ovenover har forsøgt at skitsere, finder jeg understøttet hos musikteoretikeren LaBelles analyse af sammenhængen mellem lytning og brugen af de mobile digitale medier. Jeg finder det interessant at undersøge, om man kan sammenligne

denne indstilling til publikum med den indstilling, man som bruger har, når man bruger internettet og de mobile medier – som smartphones, iPad, GPS osv.:

At være en del af verden i dag har den konsekvens, at man bliver sporet af de digitale medier, samtidig med, at man som bruger af disse medier former sit eget personlige spor. (...) Lytning og medier former et interessant par, hvor den ene spejler den anden ved den samme form for intens passivitet (for man modtager nyheder, ligesom man modtager lyd, som en transmission, der kommer alle vegne fra til din krop) (LaBelle 2007, s. 147, min oversættelse).

LaBelle påstår altså, at man kan opfatte lyd og brugen af de digitale mobile medier som værende en del af den samme form for perception. Det at lytte og være på nettet kan være den samme tilstand af 'intens passivitet', hvor information kommer alle vegne fra. Lytning forstås her som en tilstand, der i perceptionen slører grænsen mellem den lyttende og det omgivende rum og kontekst, som man lytter til:

At lytte opmærksomt er det samme som at blive en del af verden og mindske den menneskelige trang til egen vilje (...) – de umærkelige lyde, langt væk og tæt på, en persons stemme og et insekts forekommer ens, som en skiftende vind. For lytning disponerer én til at være opmærksom på den større sammenhæng – at tilblivelsen af verden sker sideordnet, i stedet for gennem ens egen lineære bestemmelse (ibid., s. 145 min oversættelse).

LaBelle bygger denne forståelse af lytningen på McLuhans kulturkritiske medieteorier om synet og tekstens dominans over det auditive (ibid., s. 149).⁴ Ifølge LaBelle er McLuhans forudsigelser blevet til virkelighed via den digitale revolution, som har medført et paradigmeskift for vores mulige måder at kommunikere og percipere på. LaBelle mener, at man ved at forstå og undersøge hvad lytning er, kan hjælpes til at forstå hvilke kunstneriske strategier, man kan angribe verden med i denne "digitale tidsalder" (ibid., s. 149). Ligesom McLuhan prioriterer LaBelle lytningens potentiale som en mere 'sand' måde at percipere verden på. McLuhans medieteoritiske forståelse bygger på en prioritering af hørelsen over synet. Han stiller den før-moderne cirkulære tidsopfattelse over for den vestlige lineære tidsopfattelse og kobler vores prioritering af skriften og centralperspektivets dominans i den vestlige billeddannelse sammen med synets dominans over de andre sanser (McLuhan 2009, s. 69). Vores måde at sanse på bliver ifølge McLuhan afgørende for den måde, vi ordner og forstår verden på:

Det vestlige menneske tænker kun med en side af sin hjerne og sulter den resterende. Når man negligerer lyttekulturen, som er for diffus for den kategoriserende, hierarkiserende venstre hjernehalvdel, så låser man sig selv fast i en position, hvor kun det lineære koncept accepteres (McLuhan 2009, s. 69, min oversættelse).

Opgøret med den visuelle sans' dominans bliver hos McLuhan et opgør med hele den vestlige kulturs hierarkisering og vores hang til lineær tidsopfattelse. Han hierarkiserer selv det auditive paradigme over det visuelle paradigme, som i modsætning hertil er frit og uden grænser:

Det (lydlige rum, min tilføjelse) er både usammenhængende og uhomogent. Dets resonante og gennemtrængende processer er samtidigt relaterede med centre overalt i rummet og har ingen grænser (ibid., s. 71, min oversættelse).

4) Se evt. også McLuhan: *Visual and Acoustic Space* (2009).

Hvem er publikum, når de ikke kun ser på?

Han sætter, ikke overraskende, det lydige rum, som en form for fristed fra den vestlige hierarkiserende skriftlige tankegang (ibid., s. 68). McLuhan ender dog selv med at blive meget normativ i sin hierarkisering af lyden over alle andre former for perception. Jeg følger med dette forbehold LaBelles og McLuhans argumentation, fordi vi på mange måder udfører et eksperiment, hvor vi giver 'magten' til den auditive perception. LaBelle fremlægger i tråd hermed sin egen forståelse for, hvordan man perciperer lyd. Når man lytter, må man nødvendigvis orientere sig mod det fulde rum, som omgrænser en (LaBelle 2007, s. 145). Du kan i modsætning til det at se ikke bestemme, hvad du vil lytte til. Du lytter så at sige til alt hele tiden. Lydens konstante tilstedeværelse og væren gør, at man er mere prisgivet konteksten og rummet omkring én, end man er, hvis man orienterer sig med synet. Synet kan nemlig vælge sit fokus og hvilket objekt, det vil se på, og man kan lukke øjnene, men ikke ørerne. Denne tilstand af konstant information igennem øret sammenligner LaBelle med den måde, vi er til stede på i de mobile digitale medier. Han påpeger, at på samme måde som lyden kan opfattes som et rum fuldt af konstant information, således kan man også forstå internettet og de dertilhørende mobile adgange. Begge rum er kendetegnet ved at være usynlige, konstante og mættede med en uoverskuelig mængde af information, som man må orientere sig i (Labelle 2006, s. 147).

Publikum som performer

Ser man med disse briller på vores forestilling *Bevar mig vel*, kan det være en måde at nærme sig den rolle, som publikum indtager i forestillingen. Altså en publikumsposition, der spejler den måde, vi er til stede på i de digitale mobile medier. De tekniske omstændigheder bragte os hurtigt frem til spørgsmålet: Hvem er publikum så? Som nævnt nåede vi med udgangspunkt i 3D-lydens optageteknik frem til ideen om, at man bliver guidet rundt på stedet af en audioguide. Audioguidens funktion er at hjælpe folk rundt på Bellahøj. Publikum bevæger sig i en gruppe af max 15 mennesker, hvor deltagerne stadig er adskilt individuelt fra hinanden, da de har hver deres hovedtelefoner på. De ved altså reelt ikke, hvad de andre hører. Når audioguiden tiltaler publikum, anerkendes deres tilstedeværelse på stedet, og de bliver hermed en del af forestillingen. Audioguiden beder dem om at gå en bestemt rute og henviser til kendetegn ved de omgivelser, som publikum ser omkring dem. Audioguiden foregiver altså at vide, hvor publikum er. Publikum bliver først og fremmest afhængig af deres egen evne til at lytte for at finde vej. I første omgang er der ikke andre kroppe end deres egne at se på, og de kommer derfor til at udgøre de visuelle elementer i performance-rummet. Denne konstruktion er kun mulig, fordi audioguiden er usynlig, og publikum aldrig møder dem, der taler. De må hver især 'svare' med deres krop på de anvisninger, som audioguiden giver. Ved at gå efter audioguidens anvisninger foretager de et kropsligt fysisk svar på audioguidens anvisninger. Denne bevægelse skaber forestillingen, idet lyd og billede kun bliver sat korrekt sammen, når publikum ankommer på det rigtige tidspunkt. Publikum kommer med handlingen 'at gå' til at performere deres egen fysiske tilstedeværelse i rummet og deres egen lyttende perception. Det bliver publikums bevægelse frem mod enden, som bliver bærer af forestillingens realitet. Hele denne konstruktion af publikumsrolle i forestillingen understreges af Bellahøj beboernes reaktion på gruppen af publikummer. Vi oplevede undervejs i forestillingen, at publikum som gruppe blev iagttaget af beboerne på Bellahøj. Man kan sige, at Bellahøjs beboere momentant her indtog den traditionelle publikumsposition.

Vores mål var altså, at publikums perception skulle være rettet mod det lydige og det rumlige, idet de både bevægede sig rundt i rummet og lyttede til det lydige rum skabt af 3D-lyden. Vi håbede, at publikum – i tråd med LaBelles idé om den ideelle lytning – blev en del af det akustiske

og det visuelle rum, eller at publikum på den måde blev fælles med den kontekst, de var i. Det er måske netop i denne rettedhed mod rummet, at lyden har en speciel æstetisk mulighed, fordi lyden i sig selv er objektløs. Det kræver, ligesom LaBelle påstår, måske en anden form for lydhørhed (i ordets dobbelte betydning) over for den kontekst, man er en del af.

Det er ikke en publikumsposition, som vi er alene om i det nutidige teaterlandskab.⁵ Man kan eksempelvis sammenligne *Bevar mig vels* publikumsposition med nogle af Rimini Protokols forestillinger. En forestilling som gør brug af mange af de samme greb, som forestillingen *Bevar mig vel*, er deres forestilling *Call Cutta in a box – an international phone play* (2008).⁶ Kort fortalt kommer man som publikum ind i et rum, og via Skype bliver man ringet op fra Indien af en phoner. Personen fra Indien stiller publikummet en lang række spørgsmål. Samtalen udvikler sig til at blive mere og mere personlig, samtidig med at tilstedeværelsen af den anden i telefonrøret rykker tættere på. Først kun som stemme, så som video og til sidst som en souvenir fra Indien, som ligger og lyser og spiller nede i en skrivebordsskuffe i det bord, som publikummet sidder ved. Her har publikum ordet og er blevet den egentlige hovedperson i iscenesættelsen. Vi bruger mange af de samme greb som Rimini Protokols forestilling i forhold til brugen af stemmen, afstand, nærhed og brugen af digitale medier, men *Bevar mig vel* er knap så radikal i sin brug af publikum som agerende i iscenesættelsen. I modsætning til *Call Cutta in a Box* bliver publikum måske nærmere bærer af deres egen rolle som lyttende iagttagere. Forestillingen bruger ikke direkte de digitale medier som en del af iscenesættelsen, som man ser det med *Call Cutta in a Box*. I stedet kan man med baggrund i Labelles analyse sige, at forestillingen på afgørende punkter spejler den måde, man som bruger findes på internettet på. I *Bevar mig vel* er publikum alene med lyden, men også til stede i et fællesskab, i det de bevæger sig rundt i en gruppe. Denne form for tilstedeværelse, hvor deres egen perception og kommunikation udgør kernematerialet i forestillingen, kan sammenstilles med den måde, man bruger internettet på. Jeg ser her en mulighed for, at lydens usynlige tilstedeværelse rammesætter publikum, således at det performative rum kommer til at mime den indstilling, man har som bruger af de digitale mobile medier.

Det udvidede rum

Et begreb, som kan hjælpe til klarlægge den publikumsposition, som vi ønsker for forestillingen *Bevar mig vel*, er 'Augmented Space'. Jeg henter begrebet fra artiklen *Augmented Space – learning from Prada* (Manovich, 2006). 'Augmented Space' spejler på sin vis LaBelles idé om perceptionen af lyd og medier, men er ikke bundet op på en lydteoretisk horisont. Artiklen er fra 2006 og fokuserer på fremtidens muligheder for mobiladgang til internettet. Næsten alle Manovich' forudsigelser er blevet til virkelighed, og jeg bruger derfor hans analyse som grundlag for nogle nutidige iagttagelser. Han tager udgangspunkt i en medianalytisk tilgang og forsøger at begrebssette en ny form for udvidet forståelse af rum. Manovich ser muligheden for at være til stede på nettet og i den fysiske virkelighed samtidig, og måske få disse to rum til at spille sammen, som en mulighed for at kunne opleve det fysiske rum som et udvidet rum eller et *augmented space*. I sin artikel beskriver Manovich skredet fra *virtual reality*⁷ til *augmented space*

5) Se også Turner og Behrndt, 2008, s. 187-203.

6) Se video af forestillingen på http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_2766.html (d.19.09.2012).

7) Ved Virtual Reality forstås, at man uden at rykke sig ud af stedet kunne deltage i en skabt verden i computeren, og at disse verdner i nogen grad kunne erstatte den virkelige, konkrete verden.

Hvem er publikum, når de ikke kun ser på?

(Manovich 2006, s. 4). Han forklarer således, hvordan den rumlige forståelse og mulighederne ved internettet har rykket sig fra internettets unge år, hvor man var optaget af nettets mulighed for at skabe en *virtual reality*, til *augmented space*-paradigmet.⁸ Her er internettets dataflow rykket med udenfor og er blevet ligeså mobilt som brugeren selv. Situationen er nu, at vi har “Overlaying layers of data over the physical space” (ibid., s. 4). Dataene forholder sig derudover også til den enkelte bruger og det rum, hun færdes i. Det fysiske rum er indlejret i et net af elektroniske data, som kan komme til udtryk som tekst, billeder og lyd (ibid., s. 6). Via smartphones har vi mulighed for at have nettet med over alt, og således er alle rum stoppet med konstant information fra internettet. Manovich’ pointe er nu, at disse trådløse mobile medier skaber en ny digital mobilitet, som ændrer vores oplevelse af og forhold til det konkrete fysiske rum.

(...) forskellen på, om vi må forstå en specifik situation som en fordybelse eller som en udvidelse, er et spørgsmål om størrelsen på displayet. (...) Vi kan enten tilføje mere information – eller vi kan have en helt igennem anden oplevelse (ibid., s. 5, min oversættelse).

Den simpleste form for *augmented space* kunne for eksempel være, når man betjener sig af en smartphone til at finde en anmeldelse eller en hjemmeside om den café, man står og kigger på. Ud fra disse oplysninger kan man bedømme, om det er en café, man gider gå ind på eller ej. Hermed har smartphonen tilført ekstra information til det rum, du står i. En af de mere avancerede former, kunne være sådan en forestilling, som den, vi har lavet, førnævnte *Call Cutta in a Box*, eller Rimini Protokols nyere forestilling *50 Aktenkilometer – ein begehbare Stasi-Hörspiel*.⁹ I alle tre tilfælde er det hele det omgivende rum, som giver publikum en anderledes oplevelse, og det fysiske rum bliver medieret via en auditiv teknologi. Det medie, vi tilføjer rummet, er 3D-lyden. Når publikum bevæger sig efter audioguidens anvisninger, danner de et fysisk spor samtidig med et ikke-fysisk, men dog alligevel reelt spor, nemlig af tidens gang i fiktionen. Deres perception af det rum, de befinder sig i, forskydes således hele tiden mellem disse to lag eller tilstedeværelser, altså den fysiske bevægelse i rummet og fortællingen. Audioguiden angiver som sagt, hvor publikum skal gå hen. Den ved så at sige, hvor publikum befinder sig. Det er selvfølgelig noget, som vi har iscenesat og timingsmæssigt arbejdet med, men som publikum kan det opfattes, som om audioguiden overvåger eller beskytter en; i hvert fald ved den, hvor du er. Denne konstruktion spejler det dobbeltgreb, som LaBelle gør os opmærksomme på, at internettet benytter sig af: “At være en del af verden i dag har den konsekvens, at man bliver sporet af de digitale medier, samtidig med at man som bruger af disse medier former sit eget personlige spor” (LaBelle 2007, s. 146). I forestillingen *Bevar mig vel* og i Manovich’ begreb om *augmented space* er denne udveksling mellem brugeren og nettet også rykket med ud i den virkelige verden og er blevet en del af den fysiske rumlighed.

Hvordan bruger man et sådant nyt begreb om rum i kunsten? Det er det spørgsmål, som Manovich stiller, og som også er centralt i forhold til vores forestilling. Artiklen refererer ind i en arkitektonisk og billedkunstnerisk ramme, og Manovich foreslår, man skal se det nye paradigme, *augmented space*, som ”et arkitektonisk problem” (ibid., s. 6). Denne indsnævring mod de visuelle

8) Han henter begrebet fra *Augmented Reality*, hvor den virkelighed, man ser, er blevet manipuleret eller forstørret enten live, via nogle specielle briller eller manipuleret efterfølgende.

9) http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project_4969.html (20.09.2012).

muligheder ved *augmented space* forekommer mig ikke særligt befordrende. Han henviser dog også selv først og fremmest til en lydlig iscenesættelse af Janet Cardiff¹⁰ for at forklare, hvordan man kan bruge *augmented space*-begrebet i en kunstnerisk sammenhæng:

Styrken ved disse 'gåture' ligger i interaktionen mellem de to rum – mellem syn og hørelse (hvad brugeren ser, og hvad hun hører), og mellem nutid og fortid (den tid brugeren går, modsat den lydlig fortælling), som, ligesom alle andre medieoptagelser, tilhører en udefineret tid fra fortiden (ibid., s. 6f, min oversættelse).

Manovich' beskrivelse af sin oplevelse af Cardiffs *Audio Walks*, kunne være et program for den oplevelse, vi ønsker at give publikum med vores forestilling. Lyden i høretelefoner, sådan som Janet Cardiff og vi har brugt mediet, har det til fælles med internettet, at de er et utrætteligt og usynligt rum af information, som man kan tune ind på eller forsøge at ignorere, men som man ikke kan lukke for. Begge tilfører de os usynlig information gennem luften, og begge er konstant tilstede. Lydens materialitet spejler på den vis internettets materialitet og fungerer derfor som en udvidelse af rummet, der ikke bare tillægger det ny fysisk information, som en projektion på en bygning for eksempel ville gøre. For den, der perciperer lyden i det fysiske rum, bliver det en udveksling mellem det digitale lydige og det fysiske rum.

Bevar mig vel – hvad skal vi kalde publikum?

Med *Bevar mig vel* har vi arbejdet hen imod en værkerforståelse, som stiller sig imellem to dominerende værkbegreber. På den ene side idealet om det interaktive værk og på den anden side ideen om det autonome værk. Vi har valgt at lave en iscenesættelse, der ikke kan fungere med mindre der er et publikum, der så og sige fører værket rundt og sætter det i spil via deres egne kroppe. I modsætning til det rene interaktive værk, er det ikke publikums interaktion med værket, som er i centrum. Det er heller ikke det fuldt autonome værk, som kan stå for sig selv, og som i princippet ville kunne spille lige så godt for en tom sal som for en fuld. I denne forestilling er det publikum selv, der får værket til at ske ved at følge audioguidens anvisninger. Det er altså et værk, der kun fungerer og bliver sig selv, når billede og lyd bliver sat sammen af publikumsturen på Bellahøj. Publikum bliver på den måde bæreren af værket, men det er ikke interaktivt, fordi publikum ikke påvirker forløbet undervejs. De 'spiller' publikum og er dermed sat i en passiv rolle. De skal ikke tage nogle valg undervejs i forhold til fiktionen eller den ramme, vi har stillet op for dem. De skal bare fylde pladserne ud med deres krop. Forskellen på den publikumsrolle, som man har i en traditionel teatersammenhæng er dog netop den, at man som publikum findes i iscenesættelsen, og at man endda må tage stilling hertil med sin krop. Det bliver som sagt et fysisk svar på receptionen, og publikum kommer hermed til at performere deres egen perception.

I det overstående afsnit har jeg redegjort for en lyttende publikumsposition, som samtidig spejler den moderne mobile digitale mediebruger. Et bud på en kategorisering af den publikumsposition, som jeg her har redegjort for, kunne være: en aktivt lyttende brugerfunderet publikumsposition. Med udgangspunkt i denne analyse af vores koncept for forestillingen, kan man altså sige, at vi med *Bevar mig vel* har placeret publikum i fiktionen og i rummet på samme måde som de mobile

10) Janet Cardiff er canadisk kunstner og 'opfinder' af audiowalks. Hun arbejder sammen med sin mand i et tværkunstnerisk felt mellem lyd, fortælling og installation. Se mere om Cardiff og hendes kunstneriske virke og audiowalks: <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/.html> (20.09.2012).

Hvem er publikum, når de ikke kun ser på?

digitale medier placerer deres brugere.

3D-lyden har været en gave i forhold til at forme og gentænke det teatrale rum og den publikumsposition, som vi har arbejdet med. Publikum står her i midten af rummet og bliver ikke tilskuere, men snarere brugere af værket. 3D-lyden fordrer, at man allerede på det tekniske plan må tage stilling til, hvem der lytter, og hvorfra, der bliver lyttet. Denne rumlige forståelse af lyden, hvor den lyttendes position blev udgangspunktet for optagelserne, bragte os videre i forhold til iscenesættelsen af det fysiske rum. Vi spejlede så og sige denne 3D-indstilling til publikum i vores visuelle iscenesættelse og placerede publikum helt konkret i midten af iscenesættelsen. Bellahøj blev deres egen scene. De gange, hvor vi tilføjede et visuelt fastliggende element til Bellahøj, lavede vi det som en scene, som publikum kunne stå på eller sætte sig i. Lyden overlod det fysiske visuelle rum til publikum og muliggjorde hermed, at publikum kunne stå i midten af iscenesættelsen. Det var i høj grad gruppen af publikum og deres egen lyttende perception, som blev det visuelle og fysiske omdrejningspunkt for forestillingen. Med baggrund i de erfaringer, jeg her har udraget af vores arbejde med forestillingen, ser jeg en mulighed for, at 3D-lyden og den lydige iscenesættelse rummer et potentiale til at ramme et publikum, som er vant til at være mobile digitale medieforbrugere. Et publikum som kan håndtere en dobbelt tilstedeværelse, da de er trænet i at være til stede både i den fysiske og i den digitale verden samtidigt. Den yderste konsekvens af disse iagttagelser er, at vi med den rumlige lydige iscenesættelse har fået en mulighed for at gentænke det rum, som scenen/teatret kan være i dag, hvor vi alle er del af en mobil digital virkelighed. Lydens u håndgribelige fysikalitet kan her være med til at skabe et nyt, åbent teatral rum og sætte publikum i midten af dette.

Astrid Hansen Holm

Specialestuderende i dramaturgi på Aarhus Universitet. Hun er medskaber af og dramaturg i teaterkollektivet TeaterMAKVærk. Hun har tidligere bidraget til Peripeti nr.16 (2011) med interviewet *Det Røde Rum: Gruppeteatrets genkomst på Det Kongelige Teater*.

Litteratur

Christensen, Eric, 1996. *The Basic Listening Dimension. The Musical Timespace, a Theory of Music Listening, Vol. 1*. Aalborg: Aalborg University Press.

Fischer-Lichte, Erika, 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual*. London: Routledge.

Kyndrup, Morten, 2008. *Den æstetiske relation: Sansoplevelsen mellem kunst, videnskab og filosofi*. København: Gyldendal.

LaBelle, Brandon, 2007. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York: Continuum International Publishing Group Inc.

Manovich, Lev, 2006. The Poetics of Augmented Space. *Visual Communication*. Vol. 2, nr. 5.

McLuhan, Marshall, 2009. Visual and Acoustic Space. In: Cox, Christopher (red.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

Stockfelt, Ola, 2009. Adequate Modes of listening. In: Cox, Christopher (red.). *Audio Culture: Readings in Modern music*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

Stougaard Pedersen, Birgitte, 2011. Lydens produktive paradokser: Fænomenologiske potentialer og åbne

Astrid Hansen Holm

betydningsrum i lyd, sprog og litteratur. *Kulturo – tema: Lyd*. Nr. 32, 17. årg.

Turner, Cathy og Synne K. Behrndt, 2008. *Dramaturgy and Performance*. London: Palgrave Macmillan.

<http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/.html> (20.09.2012).

<http://www.rimini-protokoll.de/website/de/> (20.09.2012).

http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project_4969.html (20.09.2012).

Artikel

Enjoy Poverty, Please

Enjoy Poverty, Please

Renzo Martens brug af et dobbelt publikum

Af Jeppe Kristensen

I en lille tekst om kunst, Weltkunst, spørger Niklas Luhmann:

So hat es die Kunst nicht nur mit ihrer eigenen Welt zu tun, die sie mit ihrer Unterscheidungen abgreift, sondern auch, denn sie operiert in der modernen Gesellschaft, mit der immensen Komplexität alles Möglichen. Könnte in dieser Konfrontation mit dem, was andere für möglich halten, die Funktion der Kunst liegen? (Luhmann, Bunsen, Becker 1990, s. 38).

Luhmanns interesse her er mere sociologisk end æstetisk og rettet mod at opridsse en mulig funktion for kunsten i et 'Gesamtsystem Gesellschaft', som karakteriseres ved at være funktionsdifferentieret og uagttagbart. Luhmanns spørgsmål er ikke desto mindre en glimrende anledning til at komme med et bud på, hvordan det nu lige er, kunsten forsøger at forholde sig til verden for tiden.

Jeg skal her forsøge at fremhæve nogle af de strategier, der bliver taget i anvendelse, gennem en analyse af den hollandske kunstner Renzo Martens' værk *Enjoy Poverty* (2009); et komplekst værk, som opnår en stor del af sin kompleksitet gennem sit forhold til publikum. Jeg vil foreslå at betegne dette forhold som brug af et dobbelt publikum. Jeg foreslår termen til at betegne et værks henvendelse til to separate grupper, som gensidigt betinger hinanden. Uden hierarki kan man kalde dem: et førstehåndspublikum, der befinder sig fysisk tæt på kunstneren og ofte inddrages i selve skabelsen af værket; og et andenhåndspublikum, der overværer denne proces i medieret form eller blot fysisk separeret fra værket. Forholdet er ikke blot et spørgsmål om at have to forskellige publikum. Jeg vil her pege på, hvordan man kan se de strukturelle koblinger mellem de to grupper som afgørende for betydningsdannelsen i Martens' værk.

Den fysiske del af *Enjoy Poverty* er en neon-installation bestående af bogstaver ophængt på et skelet af bambus. Skiltets ordlyd er ENJOY PLEASE POVERTY. Hvert enkelt bogstav i ordene ENJOY og POVERTY er omkring 70 centimeter højt, mens PLEASE er sat med noget mindre typer. Alle ledninger er synlige, og neonrørene drives af en støjende dieselgenerator. Martens har indbygget muligheden for at tænde og slukke for det røde PLEASE ved hjælp af en manuel afbryder.

Installationen minder således om Bruce Naumans neon-installation *Human/Need/Desire*. Naumans værk består af ordene 'human', 'need', 'desire', 'dream' og 'hope', der alle er bøjet i neon i forskellige farver og ophængt på glas med synlige ledninger. Ordene pulserer ind og ud af syne i tilsyneladende tilfældig orden og danner således hele tiden nye ordkombinationer. Værket indgår i MoMAs samling, og de skriver om det:

Words relating to human want light up in a pulsing cycle, continually evoking and replacing meaning. By offering words and taking them away, this work disrupts viewers' habits of perception. Nauman believes that language is "a very powerful tool"; he was inspired to use neon tubing because of the convincing messages and hypnotic aura of neon

Enjoy Poverty, Please

advertisements. Here, with irony, the artist uses this flashing commercial medium – with all its wires exposed – to address fundamental elements of human experience. (www.moma.org, 2012).

Den fysiske udformning af Martens' neoninstallation ligger altså i direkte forlængelse af Naumans. De trækker også begge på neonreklamers overbevisningskraft og aura. Og ikke mindst har begge værker et stærkt ironisk element.

Det punkt, hvorpå de to værker er væsensforskellige, er i deres relation til publikum. *Human/Need/Desire* indgår i New Yorks Museum of Modern Arts faste samling. Martens derimod bar – eller rettere, lod sine bædere bære – sit neonskilt igennem det centrale Congos tætte jungle omkring Lophonifloden til fremvisning for lokale landsbyboere. Et negerbarn tænder og slukker da for ordet PLEASE i den tid, skiltet vises. Samtidig er skiltets rejse gennem Congo tilgængelig for os andre i form af en dokumentarfilm betitlet *Episode III: Enjoy Poverty* (filmen er tænkt som en af tre i et triptykon). Der er altså to publikumsgrupper. De congolesiske landsbyboere oplever værket på første hånd, samtidig med at de bliver filmet til en dokumentarfilm. ("Poverty, not pauvreté", siger Martens til en lokal, der forsøger at læse skiltets ordlyd, "so the world can understand"). Vi andre har kun mulighed for at se installationen på anden hånd medieret gennem en film. I vores billede indgår de lokales modtagelse af værket uundgåeligt. Begge publikum er vidende om hinanden, og begge grupper er definerende for den anden gruppes oplevelse.

Som man fornemmer, er publikumsforholdet hos Martens væsentligt mere kompliceret end hos Nauman. Noget har forandret sig i forestillingen om, hvad kunst er. Luhmann foreslår at se kunstsyste­met som en bevægelse "durch laufend neu Produzierte Kunstwerke" (Luhmann, Bunsen, Becker 1990, s. 27), som udstikker sin retning gennem iagttagelse af sin omverden og af sig selv. Banalt forklaret forsøger man at lave noget, der handler om noget væsentligt, og som er bevidst om sit formsprog som kunst i kraft af at adskille sig fra andre kunstværker. 'Noget' i kunsten og 'noget' i kunstens omverden har – formuleret i den ironiske og racistiske tone, Martens' værk lægger op til – bragt os dertil, hvor vi som publikum må forsøge at forholde os til, at det fysiske værk ikke bliver vist til os, men til en congolesisk negerlandsby. Det interessante spørgsmål er: Hvorfor viser Martens sin neoninstallation for et publikum, der ikke har mulighed for at forstå den?

Tesen her er flerfoldig: For det første at svaret på det spørgsmål er interessant for vores forståelse af samtidskunsten. Som publikum er vi vant til at se os selv som en integreret del af kunstens betydningsdannelse. Når kunstnere forsøger at ændre publikums rolle, er der med andre ord grund til at spidse ører. Martens fordobler (mindst) det publikum, der tales til; en ny situation, der giver al mulig grund til at skynde sig at se på, hvad det så er for en betydningsdannelse, der er under opsejling. Ikke mindst fordi man i de strukturelle koblinger mellem to forskellige publikum fornemmer en kompleksitetsstigning svarende til kompleksitetsstigningen i værkets omverden.

For det andet skal svaret så vidt jeg kan se både gives etisk og æstetisk. Etisk som en forholde sig til das Gesamtsystem Gesellschaft og nogle af dets undersystemer som massemedierne og nødhjælp. Æstetisk som et bud på udsigelsesmulighederne i det samtidige kunstsyste­me.

Lad mig afsløre med det samme: for mig adderer det ikke op til et fyldestgørende svar. Som forsøg på at udnytte betydningsdannelsen i et komplekst publikumsforhold når værket ikke helt i hus. Når jeg alligevel har lyst til at fremhæve Martens værk, hænger det sammen med det forhold, at hos Martens er begrundelsen for – og desperationen i – forsøget meget tydelige. Med fuld forståelse for de fejlslagne dele i hans projekt ser jeg *Enjoy Poverty* som et glimrende analyseobjekt til at forstå, hvad en vifte af samtidskunsten vil. Vi er her på jagt efter en ambition og ikke mindre væsentligt – en frustration.

Teater, dokumentar og nødhjælp

Som beskrevet er *Enjoy Poverty* en neon-installation, hvis kontekst, dens placering i den congollesiske jungle, må regnes med i værkets betydningsdannelse. At fremvisningen bliver filmet og fremvist for endnu et publikum, nemlig det traditionelle kunstpublikum, hører også med. *Enjoy Poverty* er dog også mere end det. Som man kan se i filmen er værket også en række situationer, der opstår i forbindelse med Martens' rejse med skiltet.

Episode III: Enjoy Poverty er langt mere en film end en videodokumentation af et værk. For det første fordi Renzo i filmen knytter sit neonskilt til en historie: fortællingen om en hvid, hollandsk kunstners rejse gennem Congo med sit quixotiske skilt. Fortællingen er ganske klassisk i Afrika-sammenhæng. Fra kunstnerens indledende mission statement:

RENZO:

You can't give them anything that they don't already have. You shouldn't give them anything that they don't already have. What you should do is train them, empower them. There are new opportunities, the world changed. There are new markets, new products. (Martens 2009, 5:35).

til hans afsluttende resignation:

RENZO:

It's not easy, in spite of best intentions ... to help people benefit from their talents ... from their own resources ... You never know what the outcome will be. One needs to be aware of one's own vanity. And I know I am capable of vanity. It saddens me. (Martens 2009, 1:21:20).

er det den velkendte fortælling om en europæers forsøg på at gøre godt i Afrika og fejle.

For det andet giver det mening at tale om *Episode III: Enjoy Poverty* som en film frem for en videodokumentation af et værk, fordi Martens i udpræget grad er stilistisk bevidst. Hans rejse er iscenesat fra hans postkoloniale stråhat til den måde, han fremsiger svulstige replikker, mens han filmer sig selv eller endda synger sit eget lydspor.

Følger man nyere dokumentarfilmsteori som for eksempel Michael Renov, kan man sagtens se Martens værk gennem dokumentarismens linse:

I have argued that documentary shares the status of all discursive forms with regards to its tropics or figurative character, so that the aforementioned elements of nonfiction are necessarily, rather than coincidentally, fictive. (Renov 2004, s. 22).

skriver Renov således. Men det er en tankegang, Martens trækker ganske langt. Dokumentar er ifølge Linda Williams:

(...) not fiction and should not be conflated with it. But documentary can and should use all the strategies of fictional construction to get at truths. (Williams 1993, s. 325).

Hos Martens indebærer dette også selv at skabe og iscenesætte scener. To forhold gør nemlig hans film værd at se og værd at tænke over. Det ene er hans valg af den ressource, han forsøger at give de

Enjoy Poverty, Please

lokale kontrol over. Martens fremhæver deres fattigdom som en ressource. Den anden er, at han i løbet af rejsen begynder at lade den tilsyneladende absurditet i sin i øvrigt analytisk helt korrekte tese, at fattigdom er Congos største naturressource, være ansats til teatrale interaktioner med lokale og tilrejsende aktører i Congos pelle-melle af naturressourcer, politiske interesser og fattigdom. Hans quixotiske forsøg på at give fattigdommens værdi tilbage til congoleserne er med andre ord iscenesættelser, der med stor effekt eksponerer de forskellige aktørers positioner. Og pointen her er, at på trods af en vis etnocentristisk blindhed gælder dette ikke kun for os, der oplever værket på anden hånd. Det gælder i lige så høj grad for – og dette bør regnes for lige så vigtigt – det afrikanske publikum.

Filmen falder således i tre forskellige dele, hvoraf den første har journalistisk, den anden aktivistisk og den tredje messiansk karakter. Lad os kort se:

Afsættet: Til et pressemøde for Verdensbanken, hvori organisationen offentliggør en donation til Congo, benytter Martens sig af sin akkreditering som journalist til at stille spørgsmålet:

RENZO:

I'm Renzo Martens, Dutch, I'm making a film here in Congo. This annual contribution ... 1.8 billion dollars, I believe ... How big a part is that of the Congo's total revenue? What's the share... This 1.8 billion dollars, what share is that of the Congo's total revenues? And if it's a high percentage I'd like to know whether the fight against poverty, for which this money is destined, may be an important natural resource for the Congo? Or even the most important? (Martens 2009, 9:30).

og får svaret fra Verdensbankens repræsentant:

WORLD BANK REPRESENTATIVE:

First of all, poverty is not a natural resource. Poverty is a shared defeat for the entire international community. It is true that the development aid brings in more money to the Congos than copper or coltan or diamonds. Even if combined. But it's normal. That's how a post-conflict situation develops. (Martens 2009, 9:50).

Martens pointe er, at fattigdom er en indtægtskilde, en ressource der kan udnyttes. Første akt af Martens' film er en klassisk dokumentation af dette. Han opsøger således løsarbejderne på en palmeolieplantage, som han har set dokumenteret på nogle sort-hvide kunstfotografer, udstillet i Kinshasa.

Martens følger en løsarbejders arbejde i marken, som er et håbløst foretagende, der tilsyneladende går ud på at rydde et enormt, tilvokset areal med en machete.

ARBEJDER (vred):

It's just too much work. This whole area. It's more than I can handle. So much work.

MANAGER (til kamera):

He's suffering. We work hard. But we're not making any money. We've had enough of this company.

Arbejderen vender tilbage.

Jepp Kristensen

ARBEJDER:

First I have to do this part...

Han dasker mod en udefineret del af den vanvittige beplantning.

... then the other part.

Han peger mod en udefineret anden del af uendeligheden.

It takes three days to make half a dollar. What can I do?

Arbejderen viser Martens sit hjem og sin familie:

ARBEJDER:

What can I eat? I'm not sure what she's cooking.

RENZO:

Let's look.

ARBEJDER (fatalistisk):

Yes we'll see.

Arbejderen trækker på skuldrene.

RENZO:

Can we have a look.

Arbejderen viser ham den håndfuld maniokblade, han og familien skal dele. Et af børnene har fundet en mus, som hun spiser. Arbejderen viser pigen frem. Hun er fuld af sår, og hun sover aldrig. (Martens 2009, 14:30).

I landsbyen møder Martens en læge med en liste fra Læger uden Grænser (MSF), der viser, hvor mange underernærede børn der er i området. Martens forfølger oplysningerne og finder frem til de arbejderbebyggelser, hvor det er værst: Det er hos fastansatte plantagearbejdere. I plantagebebyggelsen kommer han til klinikken. Her kommer en meget ung mor ind med sit underernærede barn:

LÆGE:

This child is malnourished. She suffers from edema and weight loss. Now she's hypoglycemic.

Han giver moren penge til at gå ud og købe sukker og giver så barnet nogle få skefulde vand med sukker.

RENZO:

What will happen to the child?

Enjoy Poverty, Please

LÆGE:

Well, this child... I don't know. It's difficult. This mother, surely she didn't have the money to save the child. The child will die.

Renzo filmer det døende barn længe.
(Martens 2009, 24:00).

Martens op søger den belgiske plantageejer for at høre hans side af historien:

PLANTAGEEJER:

*The issue is at what point does malnutrition begin ... and how to define it. (...) Let's consider... 16 (underernærede børn på listen fra Læger uden Grænser) compared to, well we have 2000 workers. They have 3 or 4 children each. That makes 8000 children. Out of 8000 or 10000, there are 16! Now, are these 16 due to lack of money to buy food? Or are their families uprooted? Or is the father a drunk who beats his kid? In the west there are also problems due to the so-called poverty. It all depends on the percentage. 16 out of 8000, I think it's not so bad. Even if it was 100. Is it a question of money? One wonders!
(Martens 2009, 21:40).*

Så vidt er Martens i færd med at lave en klassisk dokumentar, hvis triste forløb fortsætter med, at han dokumenterer, hvordan Læger uden Grænser forlader området til fordel for et mere mediebevåget og geopolitisk interessant område. Men så møder han to italienske fotojournalister, der sammen med Martens bliver vist rundt i en lokal militars' territorium. De skal ud at se på nogle lig, som de alle tre dokumenterer. Den ene fotograf taler i mobiltelefon, mens Martens filmer de mange fluer, der er ved at spise ligene.

De tre falder i snak over en lokal fotobutik – et skur med et skilt, der siger ”BOLINGO Parisien Style” og som har flere ruller negativer hængende fra loftet.

RENZO:

Where are you from?

FOTOJOURNALIST 1:

I'm from Italy but I live in Kighali. And I cover the Congo and the region. I work for Agence French Presse.

RENZO:

Can I ask how much you get for one picture?

FOTOJOURNALIST 1:

*Sure. 50 dollars. (...) Expenses are paid.
(Martens 2009, 42:50).*

Den anden journalist opfordrer Martens til at bidrage med historier.

FOTOJOURNALIST 2:

When you're making this documentary and it's for like news, and you think it has a news

Jeppe Kristensen

value, we pay about 300 dollars per story. And a story is not more than a minute and a half.

RENZO:

Right. And what stories do you need?

FOTOJOURNALIST 2:

Unfortunately, the only time they are interested in stories is when it's something negative. So usually it has to be a disaster or a humanitarian crisis...

RENZO:

Dead people...

FOTOJOURNALIST 2:

...Dead people. If they have a carnival or a nice parade, we're not interested.

RENZO:

I understand...

FOTOJOURNALIST 2:

But it's not me...

RENZO:

Oh, I understand.

FOTOJOURNALIST 2:

*... It's supply and demand, it's a market out there.
(Martens 2009, 43:50).*

Renzo og fotojournalist 1 inde i en stråhytte. Martens spørger fotografen fra AFP:

Fotojournalist 1 arbejder med billedbehandling på en bærbar computer.

RENZO:

Who is the owner of these pictures? Whose property is the picture?

FOTOJOURNALIST 1:

I am the owner. I can use it if I want to make an exhibit, a book.

RENZO:

And you don't have to pay for that?

Enjoy Poverty, Please

Fotojournalist 1 lidt forvirret.

RENZO:

And the people that are on the pictures, the people you have photographed are they the owners of the pictures too or not?

FOTOJOURNALIST 1:

No.

RENZO:

You are the owner.

FOTOJOURNALIST 1:

Yes.

RENZO:

Those you photographed own nothing?

FOTOJOURNALIST 1:

No, because I'm the photographer, I am the author of the pictures.

RENZO:

But they organized everything that is on the picture. You just came and made the picture.

FOTOJOURNALIST 1:

What do you mean, organized?

RENZO:

Well, the situation that you made the picture of, they made the situation.

FOTOJOURNALIST 1:

But not due to me.

RENZO:

No not because of you.

FOTOJOURNALIST 1:

No, yeah, sure. But it's me that made of that situation a picture. There are thousands of situations. I choose the one I think is a good picture. And that makes that picture mine. (Martens 2009, 44:00).

Martens form bevæger sig her fra det dokumentaristiske mod det performative. Den italienske fotograf bliver på samme vis som tilskuerne til neonskiltet til et publikum: han bliver publikum for den lille forestilling, hvor Martens via meget præcise replikker præsenterer ham for en helt anden skelnen mellem kreativitet og ikke-kreativitet, end fotografen nogensinde før er blevet præsenteret for. At det skulle være de lokale krigsdeltagere, der er kreative, og ikke nødvendigvis de tilrejsende journalister. Deraf følger en anden skelnen mellem ejerskab og ikke ejerskab til billedet og til fattigdommen, som er den ressource, der udnyttes. Martens udbygger derfor efterfølgende de performative elementer i dokumentarismen. Den efterfølgende aktivistiske del af filmen giver kun fuld mening, når vi holder os for øje, at den i samme greb har en dokumentarisk interesse og præsenterer de aktører, der dokumenteres, for små performative øjeblikke i form af markant anderledes tanker end deres egne. De bliver gjort til såvel materiale som publikum. Filmen benytter ikke blot de fiktionelle former, Renov omtalte. Den skaber sine egen fiktioner og præsenterer dem i det miljø, der dokumenteres.

Martens opsøger således de lokale fotografer fra Bolingo Parisien Style. De viser ham de bryllupsbilleder, de lever af at tage:

RENZO:

How much do you charge?

BRYLLUPSFOTOGRAF:

One print cost 75 cent.

RENZO:

When I first came here, the village was deserted. But I came with many journalists who were taking pictures. I ask myself... You take pictures of people when they have a party. And the photographers that come from Europe and America, they don't come to film parties, they come to film misery. Why do they do that?

BRYLLUPSFOTOGRAF:

... That is for the Americans to know... they know what they need.

RENZO:

*But what do you think? You don't have an opinion about that?
(Martens 2009, 51:05).*

Han samler dem foran et whiteboard:

RENZO:

You have to make choices based on rationality. Not based on tradition, for example we fish because our ancestor fished. We need to calculate if the fishing is profitable. Or could there be something else more profitable? There are two options ... parties ... and here we have ...

Enjoy Poverty, Please

BRYLLUPSFOTOGRAF 2:

War.

RENZO:

War, but more specific. Actually it's women raped and corpses.

Han regner.

Two rolls of film ... is 3 dollars. Developed twice, that costs 6 dollars.

That makes 12.

Han regner videre med fotografierne indtil..

And here we see... that you make 1 dollar per month by making pictures of parties.

Option Photographing War: 20 photos per month ... that makes ... 1000 dollars per month. If you take note of the difference. Option Photographing Parties has 1 dollar profit per month after having deduced costs. Option Raped Women, Corpses ... And let's add here malnourished children ... We see 1000 dollars per month.

Fotografierne kigger på hinanden.

You see that the two options are not the same.

BRYLLUPSFOTOGRAF 3:

I think, even if we film corpses and violated women and malnourished children, we still don't know where to sell them. We have no access to the market.

BRYLLUPSFOTOGRAF 1:

*In any case we hope that you will help us.
(Martens 2009, 52:50).*

Martens træner herefter de lokale fotografer i at fotografere profitabelt. Han lærer dem at gå helt tæt på de ulykkelige, at få læger på klinikkerne til at afklæde de udhungrede børn, så deres sult kan ses. Og at gå ind i folks hytter for at finde de svageste. Nogle af disse billeder tager han med til Læger uden Grænser, der bestemmer over adgangen til en række klinikker og lejre:

I en sofagrube omkring et lavt bord. I kongeside sidder to repræsentanter for Læger uden Grænser. Den ene bladrer tavst en håndfuld billeder igennem og smiler. Den anden sidder tilbage lænet med armene over hovedet og benene spredt. Han bliver filmet som den vigtigste. I dameside sidder bryllupsfotografierne stift og opret, tydeligvis nervøse.

RENZO:

I'd like to present to you the photographers of Kanyabayonga.

Jeppé Kristensen

De to repræsentanter fra Læger uden Grænser ser på billederne

RENZO:

The essential question here is: The photographers present here today have noticed that international photographers report on malnourished children, raped women etc., and that there's more money in this than in weddings and parties. So we'd like to ask you, if they, too, like the international photographers, can come photograph inside your hospitals, if possible.

MSF REPRÆSENTANT:

You're asking if they can photograph us so that they can sell their photos?

RENZO:

Yes.

MSF repræsentanten ler...

MSF REPRÆSENTANT:

That's what it boils down to?

RENZO:

Yes.

MSF REPRÆSENTANT:

Does that sound right to you? Here, I'll be careful with what I say. I'm responsible for my patients. I'm not here to make an exhibit of their misery. I'm not here to use my patients, the malnourished mothers and children in our care, in order for one to make money. I'm not here so that the logo of Doctors without Borders can be stuck in a photo to make cash. There's no way.

RENZO:

But the international photographers sell pictures, too?

MSF REPRÆSENTANT:

No, that's part of communication.

RENZO:

But they sell them, too?

If a photographer from Liberation or The New York Times or whatever comes to cover the Congo would you deny him access because he's making money?

MSF REPRÆSENTANT:

No, because he's here to make information, not money. We know exactly why those

Enjoy Poverty, Please

photographs are taken. It may seem shocking to you, but it doesn't shock me.

RENZO:

But the overall problem remains. They who live in poverty can't benefit from themselves while many others can.

Pause. MSF repræsentanten læner sig ind over bordet og finder bryllupsfotoGrafernes billeder frem igen.

MSF REPRÆSENTANT:

Hold on a sec ... take this photograph here ... You need to produce things ... it's not to humiliate you , but to produce images takes a lot of work. It's more than just pushing a button.

(Martens 2009, 1:05:40).

De forlader Læger uden Grænser uden held. Martens opgiver at hjælpe de lokale fotografer.

Selvom nogle af filmens dokumentariske træk fortsætter ind i denne anden del, er der ikke længere tale om nogen egentlig dokumentar, men teater. Det er selvfølgelig også Martens bekendt, at disse lokale ikke har internet, pressekort, digitalkameraer eller for den sags skyld egentligt talent for at tage billeder. Forløbet gennemføres alligevel og giver filmen mulighed for at rumme en dramatisk situation, som tilmed i pinligste grad udstiller en af landets vigtigste 'hjælpere' som racistiske hyklere.

Denne lille teaterinterventions publikum, de lokale fotografer, ser den dog ikke som teater. De befinder sig i en anden virkelighed, ville vi sige, eller med Luhmann – de har nok at gøre med førsteordensagttagelserne penge/ikke penge, mens Martens' intervention som en formgivning af denne iagttagelse er en iagttagelse af anden orden.

Men ikke nok med det, for der er selvfølgelig også et andet publikum til stede for Martens' intervention, nemlig lægerne fra MSF, for hvem Martens vedholdende præsenterer en ny idé om, hvad der er ret og rimeligt. Heller ikke de er i stand til i egentlig forstand at afkode hans performance. Men som det fremstår i Martens film skyldes det ikke manglende evner – men derimod manglende lyst, eller måske snarere: De er så engagerede i deres organisations videreførelse og udviklingsmuligheder, at de ikke kan skelne på anden måde end ud fra, hvad der gavner organisationen og hvad ikke. Også her er der en diskongruens, blot mellem to lige stærke systemer.

Diskongruens mellem værk og publikum udgør også kernen i filmens tredje, messianske del, som jeg kort skal beskrive en enkelt situation fra:

Martens har, efter at have præsenteret sit ENJOY PLEASE POVERTY-skilt for en landsby og belært dem om, at de hellere skal nyde fattigdommen end at gå at ærgre sig over ikke at have nogen penge, igen opsøgt den trængte markarbejder. Han har købt ham og hans familie et måltid med kød.

Kameraet filmer børnene, der spiser. For første gang ser vi et af arbejderens børn smile. Derefter skift til arbejderen.

ARBEJDER:

I want to thank you. Thank you!

Jeppé Kristensen

RENZO (bag kameraet):

I would like to thank you as well, for the work you deliver almost for free. I think it's almost impossible for your situation to change. You will always have a job with low wages. In Europe, we don't want our coffee or cocoa or coltan or palm oil... we wouldn't want it to be more expensive.

ARBEJDER (vred og såret):

Listen here, please, a man needs a salary! Whatever the price, a man needs ... a good salary!

RENZO:

How long have you worked here?

ARBEJDER:

How long?

10 years...

RENZO:

Do you have a TV set?

Lang pause

ARBEJDER:

Here? I don't have.

RENZO:

Do you have electricity? Running water?

ARBEJDER:

No

RENZO:

A radio?

ARBEJDER:

Nothing. You have seen my house.

RENZO:

A suit?

Enjoy Poverty, Please

ARBEJDER:
Nothing!

RENZO:
Leather shoes?

ARBEJDER:
Nothing.

RENZO:
If you haven't been able to obtain these things in 10 years I don't think you will anytime soon.

Lang pause. Arbejderen siger ikke mere.
(Martens 2009, 1:10:50).

Credoet er: Better enjoy poverty than fight it and be unhappy. Neonskiltet, eller som her, den pludselige aflevering af voldsomme replikker, ridser situationen op fuldstændig som var der tale om en 'almindelig' teatral intervention. Det, der giver disse situationer deres egenart, er det faktum, at situationens publikum ikke har nogen egentlig mulighed for at forstå det kunstsystem, som de er rammesat i, og som et eksternt publikum iagttager dem gennem. Disharmonien er den væsentligste pointe.

Filmen rundes af med billeder af Martens, der flåder sit skilt ned ad Loaponifloden:

En svømmende, hvid mand kommer pludselig op af floden. Han fortæller om sit arbejde som menneskerettighedsforkæmper i Congo. Derefter nysgerrigt og åbent:

MENNESKERETTIGHEDSFORKÆMPER:
Are you her to pillage, rape and steal like the other white people?

RENZO:
I'm here to teach them how to deal with life.

MENNESKERETTIGHEDSFORKÆMPER:
Yeah, well.

Han smiler overbærende.
(Martens 2009, 1:22:02).

Vi forstår, at også denne tredje fase af Martens projekt er en fiasko.

Verdenskunst

Wir verstehen unter 'Weltkunst' nicht eine Kunst, die die Welt auf überlegende Weise repräsentiert, sondern eine Kunst, die die Welt beim Beobachtetwerden beobachtet und dabei auf Unterscheidungen achtet, von denen abhängt, was gesehen und was nicht gesehen werden kann. Nur so kann für Fiktionalität das Recht zu eigener Objektivität reklamiert werden und nur so kann der realen Realität des Üblichen eine andere Realität gegenübergestellt werden. (Luhmann, Bunsen, Becker 1990, s. 40).

skriver Luhmann og giver os derved lejlighed til at se, hvilken formgivelse Martens udfører. Er form en forskel, der lader sig betragte, er Martens arbejde lige netop at iscenesætte situationer, hvor de forskellige aktørers skelnen lader sig iagttage. Det gælder nødhjælpsarbejderens skelnen mellem hvilke fotografer, der kan lukkes ind i nødhjælpssystemet (vestlige, der skaber kommunikation for systemet), og hvilke der ikke kan (afrikanske, der vil skabe profit for sig selv); og det gælder fotojournalistens skelnen mellem hvem, der har kreative rettigheder (ham, der har udvalgt den afbildede situation) og hvem ikke (de lokale, der har arrangeret situationen for ham).

Af disse iagttageres iagttagelser, der bliver stillet til skue, er også Martens egne som for eksempel hans skelnen mellem valg baseret på rationalitet og valg baseret på tradition. Og mere spidsfindigt fremstilles hans opsathed på at lave et moderne kunstværk. Der efterlades ingen tvivl om, at Martens' værk er optaget af, hvad kunst er nu, hvorfor det 30 år efter Nauman er væsentligt at bære en Human/Need/Desire-lignende neon-installation ind i Congos jungle: værket er opsat på at være moderne.

Luhmann så en sådan opsathed på at være moderne som en blindgyde for kunsten:

Viel mehr als andere Funktionssysteme ist das Kunstsystem um seine eigene Modernität besorgt. Man diskutiert zum Beispiel, ob Realismus 'modern' sein könne, und hält, wenn nicht, die Sache damit für erledigt. Entsprechend wird im Bereich der Kunst in Praxis und Theorie mehr als anderswo nach Kriterien der Modernität gesucht. Dennoch hat man nicht den Eindruck, dass diese Suche ihr Ziel schon erreicht hat. (...) Man hat den Eindruck, dass diese Experimente mit Modernität ihre Möglichkeiten ausgeschöpft haben. Aber gibt es andere?

Man wird fragen dürfen, ob nicht zunächst die moderne Gesellschaft begriffen sein muss, bevor man bestimmen kann, worin die Modernität der Kunst besteht. In sozialstruktureller Hinsicht läuft das, so jedenfalls die hier vertretene Ansicht, auf einen Primat funktionaler Differentierung des Gesellschafts-system hinaus und hat die Konsequenz der Versicht des Verzichts auf alle Positionen, die die Welt oder die Einheit der Gesellschaft in der Gesellschaft repräsentieren könnten. (Luhmann, Bunsen, Becker 1990, s. 41).

For at have nogen betydning i sig selv må kunsten altså hele tiden være ny (vi kunstnere må producere ting, der ikke er lavet før, for at give publikum noget at kommunikere om), ellers er den ikke i stand til at skabe betydning. Men dette nyhedskrav betyder så også ifølge Luhmann, at kunsten bliver fanget i sin egen avantgarde-fælde.

Men helt så galt står det måske ikke til?

Martens har i det mindste et forhold til kunstens omverden. Værket 'dokumenterer' en lang række forhold i Congo, og formår at få os, kunstpublikummet', til at harmes. Det formår at 'dokumentere' at de, vi har sendt for at hjælpe (Læger uden Grænser) reproducerer problemet. Og det 'dokumenterer' endvidere, hvordan de medier, der skal bringe os (der når vi ikke er kunstpublikum er et politisk publikum) oplysninger om forholdene også reproducerer problemerne.

Martens løser på ingen måde disse problemer. Den arbejder, han slutter venskab med og køber et stort, kødfuldt måltid, overlader han til sig selv igen dagen efter uden nogen problemer løst. Det samme gælder de fotografer, han trækker igennem et længere uddannelsesforløb med medfølgende forhåbninger og udgifter. Heller ikke de er hjulpet på nogen måde. Snarere kan man sige at interaktionerne og den deraf følgende film i udpræget grad reproducerer lige netop de temaer den kritiserer: han filmer skamløst døende børn, lig og voldtagne kvinder; han nyder at filme sig selv opleve Afrika og tjener penge på det; og han forlader hele situationen igen uden at blinke for at tage på turné på europæiske og amerikanske gallerier og museer.

Hvad Martens derimod gør, er, så vidt jeg kan se, at skabe inkongruenser mellem sine handlinger og sit publikum på stedet, og mellem publikum på stedet og os, det fjerne publikum. Han indstifter med andre ord form, vi kan betragte. Form som andet en penselstrøg har efterhånden en lang tradition i kunstsystemet. Forretning-som-form (SUPERFLEX, Teun Castelein m.fl.) eller entreprenøropgave-som-form (Santiago Sierra) kunne være eksempler. Martens bruger nødhjælp som form og dokumentar som form, og via interaktioner for et publikum i disse sfærer, trækker han disse systemer ind i værket, hvor deres iagttagelsesformer bliver betragtbare som en moderne form for penselstrøg. Deraf reproduktionen.

Og denne reproduktion er ikke holdningsløs:

This film (...) doesn't critique by showing something that is bad, it critiques by duplicating what may be bad. (...) And I think, this is on the one hand an artistic strategy that is well rehearsed in many other pieces over the last century. (...) Most documentary films critique or reveal or show some outside phenomena, like this is bad, or this is bad, or this is tragic or what have you. In this film, it is not the subject that is tragic, like poverty in Africa, it is the very way that the film deals with the subject that is tragic. So that's why it's a piece of art, because it deals with its own presence, it deals with its own terms and conditions, it's not a referential piece. It's autoreferential (www.africasacountry.com 2010).

forklarer Martens i et interview.

Hos Naumann så vi i *Human/Need/Desire* kunsten nyde sin egen autonomi, der indeholder friheden til at kommentere og lægge afstand til sine omgivelser og dyrkes som en privilegeret udsigelsesposition. Den slags autonomiglæde er ikke at finde i *Enjoy Poverty*, hvor værket i fuld viden reproducerer problemer i sin omverden.

Martens brug af et flerfoldigt publikum er lige netop derfor uhyre vigtigt, og når han derigennem skaber et værk uden nogen privilegeret iagttagelsesposition, har vi så vidt jeg kan se også at gøre med udsagn af en anden natur, end det er tilfældet hos for eksempel Nauman. Måske kan vi nu komme med et bud på, hvad det er for en frustration, Martens har forsøgt at give form, og som har nødet ham til at transportere sin neon-installation ud til et publikum, som ikke er i stand til at forstå den skelnen mellem kunst og ikke-kunst, de bliver rammesat i.

Martens' film beskriver lukkede systemer, der nærmest er Luhmanske karikaturer og monstrøsiteter. Ved at gøre brug af et fordoblet publikum, træder *Enjoy Poverty* momentvis ind i andre systemer.

Den er til dels nødhjælp – og den demonstrerer gennem Martens' egne udsagn og udsagn fra nødhjælpsarbejdere, hvordan nødhjælpen er et system, der ikke er i stand til at reflektere over sine egne iagttagelser og ude af stand til at se sin omverden som andet end sin omverden.

De internationale medier fremstår lige sådan: ude af stand til at se omverdenen som andet end materiale. Det mediesystem, der i egen selvforståelse er begrundet ved at være forbindelsesled mellem andre systemer, fremstår her som et system, der først og fremmest medierer sig selv, også når det refererer til sin omverden. Det er ikke primært mediernes udnyttelse og kapitalisering af den tragiske situation, som Martens værk forsøger at formgive. Værket, der selv er et medie, giver form til det forhold, at lige netop mediesystemet camouflerer sin lukkethed som en mediator mellem andre systemer. Dermed gør det ikke det, vi set udefra mener, at mediesystemet burde gøre, nemlig at overvinde geografiske, sociale, økonomiske og strukturelle skel og bringe systemer i kontakt med hinanden i form af informationer.

Når nu Martens værk heller ikke bringer os i kontakt med hinanden på tværs af disse skel og fremhæver dette forhold i sin fortælling, er det måske på sin plads at se formgivningsambitionen som en anden, nemlig modsat de traditionelle medier at af-camouflere dette forhold.

Den etiske anledning til det dobbelte publikum i form af et afrikansk og et vestligt, et uddannet og et kunstinteresseret, kan derfor til dels formuleres gennem Luhmann, nemlig som at det bliver synligt for os som donorer og medieforbrugere; at de iagttagede systemer i form af internationale medier og international nødhjælp svigter sig selv og deres omverden, fordi de i uhyggelig grad er selvtilstrækkelige. Tager man kun værket til indtægt for dette udsagn, gives man også muligheden for en forbedring, nemlig at systemerne begynder at foretage adækvate iagttagelser på andenordensniveau og derigennem korrigerer den måde systemet forholder sig til sig selv og sin omverden. Men hos Martens er der ikke antydningen af en løsning, værket er snarere en lang iscenesættelse af fejlslagene forsøg. En væsentlig del af Martens' frustration må vi nok snarere beskrive på kanten af Luhmann (og som lægmands kommentar til det samfund, Luhmann beskriver). Martens iscenesætter systemernes egen-videreførelse, deres auto-poiesis som monstros, som et fænomen, der overtager systemet og udrydder dets oprindelige formål.

Og når svaret på spørgsmålet om, hvorfor de to publikum også skal gives æstetisk form, er det fordi værket giver form til problemstillingen på sit eget felt. Martens er sig bevidst, at også dette værk er en del af den fortløbende kunstproduktion, faktisk i en sådan grad at værket er en formgivelse af ikke at være andet end kunst: det er en formgivelse af kunst, der ikke kan andet end at være kunst. Også i kunstsystemet fremstilles egen-videreførelsen som monstros. At vi kun kan se *Enjoy Poverty* som kunst, er den største tragedie; og deri ligger dets væsentligste formgreb.

Det kunne altså være, værkets svagheder til trods, at vi her har at gøre med et værk, der via sit dobbelte publikum på ganske markant vis giver et bud på en modernitet, der opleves ikke blot funktionsdifferentieret, men som bestående af lukkede systemer, hvis videreførelse af sig selv korrupperer deres omverdensforståelse til umenneskelighed, og at de medieårne berøringer vores lukkede systemer imellem – hvad Luhmann kalder irritationer – er irriterende grænsende til desperation.

Jeppe Kristensen

Den ene halvdel af teaterprojektet Fix&Foxy, der siden 2005 har lavet forestillinger om medier, politik og publikumsrelationer. Cand.mag i dramaturgi og ekstern lektor ved Institut for Æstetisk og Kommunikation på Aarhus Universitet.

Enjoy Poverty, Please

Litteratur

Luhmann, Niklas, F. Bunsen & D. Baecker, 1990. *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*. Haux.

Renov, Michael, 2004. *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press.

Williams, Linda, 1993. Mirrors Without Memories. I: *Film Quarterly*. Vol 46, no 3.

Martens, Renzo: *EPISODE III: ENJOY POVERTY*, Renzo Martens Menselijke Activiteiten & Peter Krüger/Inti Films, 2009.

www.moma.org (besøgt september 2012), specifikt www.moma.org/collection/object.php?object_id=81175

www.afrikasacountry.com (besøgt september 2012), specifikt www.afrikasacountry.com/2010/07/16/poverty-for-sale/#more-12098

www.teun.nu

www.superflex.net

www.santiago-sierra.com

Artikkel

Opera/teater i nye formater

Opera/teater i nye formater

Teaterkunstverkets liveness i HD-teknologiens tidsalder

Af Live Hov

Det overordnede tema for denne artikkel er relasjonen mellom aktører og publikum i medierte versjoner av teater, formidlet via DVD og som HD-transmisjoner på kino og fjernsyn¹. Mer spesifikt dreier det seg om oppførelser av opera, som finnes i mediert form i langt høyere grad enn skuespill. Som en foreløpig illustrasjon av dette forholdet vil jeg nevne at hele fem av Robert Wilsons operaoppsetninger kan oppleves hjemme i ens egen stue via kommersielt produserte DVD'er,² mens det ikke er lykket meg å finne en eneste DVD med et skuespill eller en performance signert Wilson.

Teater og opera i mediert form kan også oppleves bokstavelig talt *live*, det vil si samtidig med at forestillingen går over scenen. For eksempel har jeg i løpet av knapt halvannet år hatt gleden av å oppleve fire iscenesettelser av Robert Lepage, som i likhet med Robert Wilson har arbeidet mye med musikkdramatik. I denne sammenheng gjelder det Lepages oppsetninger av de fire operaene som utgjør Richard Wagners *Nibelungens Ring*, på the Metropolitan Opera i New York.³ Selv har jeg hittil aldri vært på the Met, men heldigvis kunne jeg oppleve forestillingene likevel, *live*, fra min plass på Gimle kino i Oslo. Sammen med ca. 250 tilskuere i kinosalen var jeg tilstede på samme tid, om enn ikke på samme sted som the Mets eget publikum i New York. Samtidig deltok et par hundre tusen tilskuere fra ca. 50 land over hele verden i opplevelsen. Implisitt i slike transmisjoner ligger en aktualisert teaterteoretisk problemstilling: Forutsetter den genuine teateropplevelse nødvendigvis at publikum befinner seg i samme rom som aktørene?

Begrepet "mediert – av "mediere", som her betyr formidle eller muliggjøre en forbindelse – er foreløpig relativt nytt innenfor den skandinaviske teaterforskningen. Medievitenskap og musikkvitenskap har i større grad tatt begrepet i bruk, og i engelsk faglitteratur om opera og teater er det også godt etablert, i mange forskjellige former: "mediated", "mediatized", "mediality", "mediation", "mediatization". Litteraturen behandler mange forskjellige aspekter ved mediering i de sceniske genrene, med særlig fokus på følgende områder: operaforestillinger utgitt på DVD, anvendelse av video/film som element i forestillinger og video/film som dokumentasjon.⁴ *Live* transmisjoner av opera, ballett, skuespill og performance er foreløpig sparsomt behandlet i faglitteraturen.⁵

-
- 1) Undertittelen henspiller på Walter Benjamins kjente essay fra 1936: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", som vil bli omtalt i siste del av artikkelen.
 - 2) Jf. C.W. Glucks *Orphée* og *Alceste* (2000 og 2001), Giacomo Puccinis *Madama Butterfly* (2003), Giuseppe Verdis *Aida* (2004) og Claudio Monteverdis *L'Orfeo* (2009).
 - 3) Operaene ble vist i direkte overføring fra the Met på følgende datoer: *Das Rheingold* 9. oktober 2010, *Die Walküre* 14. februar 2011, *Siegfried* 5. november 2011 og *Götterdämmerung* 11. februar 2012.
 - 4) Se temanummer om "Mediating Opera", in *Opera Quarterly* (Oxford University Press) vol. 26 (1), 2010. *New Theatre Quarterly* har brakt en rekke artikler om bruk av video/film som dokumentasjon av forestillinger, se bl.a. no. 38 1994, no. 42 1995, no. 43 1995 og no. 61 2000.
 - 5) Men se for eksempel James Steichens artikkel i *Opera Quarterly* 27 (4), 2011, som imidlertid særlig

Sentrale teaterforskere som Philip Auslander og Erika Fischer-Lichte har diskutert ”mediality” og ”mediatization” i moderne teater og performance, på et overordnet teoretisk nivå. De to forskerne representerer hvert sitt standpunkt: Fischer-Lichtes argumentasjon står i eksplisitt opposisjon til Auslanders. Kjernes spørsmålet er hvorvidt det klassiske teaterbegrepets krav om ”bodily co-presence” mellom aktører og tilskuere fortsatt har gyldighet i vår samtid, etter at moderne medieteknologi har skapt nye former for samtidighet og nærvær. I denne artikkelen vil jeg ta utgangspunkt i en kritisk kartlegging av medierte former for opera, som et grunnlag for den teoretiske diskusjon angående opera/teateropplevelsens *liveness*.

I kinosalen og i dagligstuen – fra operafilm til DVD

Et historisk overblikk over opera som visuelt og musikalsk teater i medierte former viser et forløp som både starter og slutter ved det store filmlerret i kinosalen, men som underveis er utvidet til også å omfatte opplevelser foran den lille fjernsynsskjermen hjemme i dagligstuen. Det første kapittel i den medierte operaens historie handler om operafilm, som paradoksal nok manifesterer seg allerede i stumfilmens tid, med Cecil B. DeMilles produksjon av *Carmen* i 1915. Det er da heller ingen som synger i denne operafilmen, hvor handlingen formidles i kjent stumfilmstil: Publikum ser, men hører ikke, at aktørene uttrykker seg verbalt i tale eller sang. Det typiske klaverakkompagnement, fremført *live* mens filmen ble vist, var i dette tilfellet en fri adaptasjon av Georges Bizets musikk. På premieren hadde man dessuten engasjert tre sangere til å fremføre hvert sitt kjente nummer fra operaen (Fawkes, 2000, s. 2-4). Denne første fullstendige operafilmen var altså mediert i utgangspunktet, men med *live* elementer under selve fremførelsen.

Helt opp til videoteknologiens gjennombrudd på begynnelsen av 1970-tallet ble opera på film produsert og distribuert innenfor filmmediets egne konvensjoner og kanaler. Operafilmer ble fortrinnsvis fremvist på kino, men ble undertiden også utsendt på fjernsyn. En ny æra startet da forskjellige former for filmet opera ble kommersielt tilgjengelig på kassetter i VHS eller Betamax format, med mulighet for privat avspilling. Fortsatt var de fleste av disse produksjonene basert på filmmediets estetikk, filmet dels i studio og dels *on location*, gjerne på de historiske steder hvor operaens handling foregår. Instruktøren Gianfranco de Bosios versjon (1976) av Puccinis *Tosca* er for eksempel filmet i ”ekte kulisser” i Roma: i kirken Sant’Andrea della Valle, slottet Palazzo Farnese og borgen Castel Sant’Angelo.⁶

Enkelte av operavideoene fra 1970- og 80-tallet var imidlertid basert på sceniske oppførelser, som Jean-Pierre Ponnelles videoversjoner av egne iscenesettelser fra en rekke store operahus. Blant disse er hans banebrytende oppsetninger av Monteverdis tre bevarte operaer *Orfeo* (1975), *Odysseus hjemkomst* (1977) og *Poppeas kroning* (1979), alle fra operaen i Zurich. I alt har Ponnelle signert ca. 18 medierte operaproduksjoner i perioden fra 1972 frem til sin død i 1988, hvorav ca. halvparten er basert på sceniske oppførelser. De øvrige må kategoriseres som operafilmer,

dreier seg om økonomiske aspekter ved the Met’s transmisjoner. Christopher Morris’ artikkel i *Opera Quarterly* 26 (1) diskuterer først og fremst opera på video/DVD, men omfatter også en del synspunkter på ”live in HD opera”.

6) En særlig avansert form for opera filmet *on location* er Andrea Andermanns produksjoner, som transmitteres live til kinoer og TV-kanaler i et stort antall land. Denne serien omfatter Puccinis *Tosca* (fra Roma, 1992), Verdis *La Traviata* (fra Paris, 2000) og *Rigoletto* (fra Mantova, 2010) samt Rossinis *Askepott/Cenerentola* (fra Torino, 2012). Produksjonene er senere utgitt på DVD, foreløpig med unntagelse av den nyeste.

i den forstand at de er produsert direkte for filmmediet (men utgitt på video). Alle Ponnelles produksjoner er i dag overført til DVD, fordi produksjonene fortsatt er av stor interesse, både i et historisk perspektiv og som originale kunstneriske tolkninger av operaene. Det samme gjelder for et stort antall andre operavideoer som nå er tilgjengelige på DVD.

Den grunnleggende forskjellen som etter hvert har avtegnet seg mellom de typiske operafilmene ("big-screen operatic movies") og operavideoene (nå i DVD-format), ligger i selve produksjonsmåten, som igjen har stor betydning for estetikken. Operavideoen er teaterrelatert i en helt annen grad enn den typiske operafilmen, som fortrinnsvis tilhører nettopp filmgenren: Operafilmene skapes som frittstående produksjoner utenfor operahusene, mens det produseres stadig flere operavideoer/DVD'er basert på sceniske oppsetninger. En annen sak er at også operafilmene utgis på DVD i neste instans, på linje med alle andre slags filmer. Pr. i dag finnes det flere tusen opera-DVD'er på markedet, av eldre og nyere dato og i ulike genrer, og det produseres fortløpende flere.

Langt de fleste opera-DVD'er tilhører utvilsomt kategorien "sceneoppførelser utgitt på DVD". Som nevnt innledningsvis, finnes det blant annet fem slike DVD'er signert Robert Wilson, og det er også verdt å nevne at en rekke forestillinger fra våre egne skandinaviske operascener er utgitt i DVD-format. Eksempler fra Danmark er Kasper Holtens oppsetning av Carl Nielsen *Maskarade* (2006), samme instruktørs komplette iscenesettelse av Wagners *Ringen* (2008) og Francisco Negrins oppsetninger av G.F. Händels *Giulio Cesare* (2007) og *Partenope* (2009), alle fra Det Kongelige Teater i København.⁷ Fra Kungliga Operan i Stockholm finnes de tre Tsjajkovski-ballettene *Svanesjøen*, *Tornerose* og *Nøtteknekkeren* på DVD (2004). I alt seks oppsetninger fra Drottningholms Slottsteater er også tilgjengelige, blant annet fire av W.A. Mozarts operaer utgitt på DVD i 2009. Den Norske Opera & Ballett har nylig (2012) debutert på det internasjonale marked med en interessant DVD: Ole Anders Tandbergs oppsetning av *Poppeas kroning*. DVD-versjonen er basert på filmopptak under en av oppførelsene, men det visuelle uttrykket er bearbeidet i etterkant av TV-regissørene Anja Stabell og Stein-Roger Bull, slik at helheten fremtrer som en sort-hvit film, med et markant innslag av lysende rødt. Dermed aksentueres den opprinnelige iscenesettelsens preg av brutale maktkamper i et politisk og erotisk spill på liv og død, med en rekke likvideringer for åpen scene og blod i stride strømmer. En så gjennomgripende filmisk bearbeidelse representerer, så vidt jeg vet, noe nytt på DVD-operaens område, og det er et åpent spørsmål om dette da fortsatt er Tandbergs iscenesettelse, eller et annet "verk".

Parallelt med at operahusenes oppsetninger i stadig økende antall er utgitt på DVD, er det blitt relativt sjelden å produsere "frittstående" operafilmer, men det finnes kjente eksempler også fra de senere årene, som Kenneth Branaghs *The Magic Flute* (2006) og Holtens *Juan* (2010). En særegen variant av genren operafilm er Mark Dornford-Mays *U-Carmen eKayelitsha* (2005), hvor musikken fra Bizets opera er kombinert med tradisjonell afrikansk musikk. Disse operafilmene er selvfølgelig også tilgjengelige på DVD, men de er i utgangspunktet basert på filmens estetikk fremfor teatrets; de ble lansert med premierer på ordinære kinoer og har vært presentert på internasjonale filmfestivaler. Operafilmen som genre nærmer seg altså sitt hundreårsjubileum, jf. deMilles *Carmen* fra 1915.

7) Også Den Jyske Operas versjon av *Ringen* (i Klaus Hoffmeyers regi) fra 1993-96 er utgitt i mediert format, på VHS.

Tilbake til kinosalen: "live in HD"

Ved siden av operafilmen har publikum altså fått adgang til en helt ny form for opera på kino: nemlig de direkte transmisjonene i HD-teknologi fra en rekke store operahus. I løpet av få år har disse transmisjonene (også omtalt som *HD opera* eller *simulcasts*) ekspandert markant med et stadig bredere tilbud, som presenteres på stadig flere kinoer. Både skuespill- og ballettforestillinger er nå tilgjengelige i tilsvarende transmisjoner, men også denne formen for mediering er mest omfattende for operagenrens vedkommende. Mange av de transmitterte forestillingene utgis for øvrig senere på DVD.

Sentralt i det samlede bildet står transmisjonene fra the Met, som ble lansert 30. desember 2006 med Mozarts *Tryllefloyten*, i Julie Taymores regi. Det nye tilbudet ble introdusert på kinoer over hele verden etter hvert som HD-teknologien ble implementert; eksempelvis har publikum i Oslo kunnet oppleve the Mets forestillinger siden høsten 2008, "live in HD". Transmisjonene ble straks en stor suksess, og billettene til operakino blir fortsatt revet vekk så å si med det samme de legges ut for salg et halvt til et helt år i forveien. Etter noen sesonger ble tilbudet utvidet med parallelle forestillinger på en annen kino i Oslo. Transmisjonene foregår alltid kl. 18 eller 19 om kvelden (norsk tid) på lørdager, det vil samtidig med the Mets matinéforestillinger. Dessuten er det innført ekstraforestillinger hver påfølgende søndag kl. 13, men da nødvendigvis som opptak. "Produktet" som da tilbys, er altså nøyaktig det samme som ved transmisjonen, men interessant nok er den vanlige billettprisen på kr. 300 redusert med kr. 100 når forestillingene vises i reprise. Tankegangen må være at et opptak er mindre verdifullt for publikum enn en *live performance*.

Hittil har repertoaret av operaer som utsendes fra the Met, omfattet 10-12 forestillinger pr. sesong, omtrent likt fordelt på høsten og våren. De fleste av operaene representerer det typiske standardrepertoar, fra Mozart til Puccini, men publikum har også fått tilbud om mindre spilte operaer, fra Händel til Philip Glass. Rekordene i publikumstilstrømning ble antagelig satt med *Carmen* 16. januar 2010; ved denne anledning ble forestillingen sett av mer enn 240.000 mennesker over hele verden, ifølge nyhetsbyrået AP.

I Norge tilbyr man nå operakino fra the Met i fire forskjellige byer, i Danmark er det parallelle forestillinger i åtte biografer over hele landet, og i Sverige er tilbudet nærmest overveldende: *Live opera* fra the Met vises på over 100 digitale biografer. Det danske tilbudet avviker imidlertid fra det norske og det svenske på et vesentlig punkt: I Danmark vises samtlige forestillinger på søndager kl. 10, og det er dermed tale om opptak av forestillingene, ikke *live* transmisjoner. Både det norske, danske og svenske publikum kan imidlertid se ballettforestillinger *live* fra Bolshoi, kl. 16 eller 17 om søndager, hvilket svarer til kl. 19 eller 20 i lokal Moskva-tid.

Sverige står i en særstilling sammenlignet med Danmark og Norge, med et langt bredere tilbud av transmisjoner i nær sagt alle genre. Foruten opera fra the Met og ballett fra Bolshoi kan det svenske publikum se skuespill fra National Theatre og musicals fra Royal Albert Hall i London, dans fra Nederlands Dans Theatre, samt egenproduserte forestillinger fra Kungliga Operan og Dramaten.

Det er hverken mulig eller ønskelig å dokumentere alt som finnes av tilsvarende transmisjoner; poenget er at da jeg forsøkte å kartlegge dette feltet, fant jeg langt mer enn jeg hadde forestilt meg. HD-transmisjoner av *live opera*, ballett og skuespill har nærmest eksplodert i løpet av få år; også La Scala, Bastilleoperaen, Covent Garden, Shakespeare's Globe Theatre, Stratford Shakespeare Festival og festspillhuset i Bayreuth er kommet med i den nye bølgen. Dessuten har Nasjonaloperaen i Oslo nylig hatt sin første *live* overføring, med Stefan Herheims iscenesettelse av Puccinis *La Bohème*, som ble transmittert til ca. 50 norske kinoer 4. februar

2012. Nasjonaloperaen har satt ytterligere to HD-transmisjoner på høstens program, og Nationaltheatret i Oslo planlegger å transmittere en forestilling i nær fremtid. Også skandinaviske opera- og teaterscener har altså trådt inn i HD-alderen.⁸

Fra publikums synsvinkel: dagligstue versus kinosal

Opera i medierte former er så å si pr. definisjon tilgjengelig for tilskuere over hele verden, mens operahus og tilsvarende scener nødvendigvis har et relativt begrenset publikum "lokalt". Likevel er det selvfølgelig nødvendig å skjelne mellom de ulike mediene, når man skal prøve å skissere betingelsene for mottagernes opplevelse av operaforestillinger i mediert form. Det primære skillet går mellom operavideo/DVD, avspilt i private omgivelser via DVD-spiller eller computer – og operatransmisjon vist på kino.

Dagligstuens og kinosalens operaopplevelser skiller seg fra hverandre blant annet qua forskjeller i billedflatens format og i lydgjengingsens kvalitet og volum. En annen forskjell ligger i kontrasten mellom det store fellesskap av tilskuere i kinosalens mørke, og den enkelte eller de få som hører og ser opera hjemme i en vanligvis opplyst dagligstue. Enda en forskjell består i kinofremvisningens fullstendige og sammenhengende forløp, eventuelt avbrutt av en arrangert pause, versus den enkeltes muligheter for å stoppe en video eller DVD, hoppe frem til en annen scene eller bare avslutte seansen. På kino er publikum prisgitt det tekniske personalets innstilling av lyd- og billedkvalitet, hjemme i stuen har man selv muligheter for å justere lyd og til en viss grad bilde. I hjemlige omgivelser vil det ofte forekomme at både småsnakk og høylytte kommentarer blander seg med operaens musikk, mens publikum i kinosalen stort sett lytter i stillhet, omtrent som det tradisjonelle teater- og operapublikum. Både opera vist på kino og opera oppført på et teater er for øvrig forhåndsannonserte, offentlige begivenheter med adgang via kjøp av billett. Når man ser opera på video og DVD foregår det derimot i privatsfæren, og finansieringen er mer indirekte: DVD'en kan være kjøpt eller lånt, TV-apparatet kan være nytt eller gammelt osv.

En slags mellomform er opera som utsendes via de offisielle TV-kanalene, i form av operafilm, operavideo/DVD eller direkte *live* transmisjon. Inntil videre forekommer det siste relativt sjelden, i alle fall på skandinavisk TV. Også som TV-publikum befinner man seg selvfølgelig i dagligstuen og kan selv justere lyd- og billedkvalitet, men kan i mindre grad gripe inn i utsendelsens – og operaens - tidsforløp.

Til tross for alle de skisserte forskjellene mellom kinosalens og dagligstuens betingelser har de medierte formenes publikum visse felles fordeler, sammenlignet med teater- og operahusenes tilskuere. Samtlige tilskuere ser forestillingen omtrent like godt, alle kommer atskillig tettere på aktørene enn man gjør selv fra operahusenes dyreste plasser, og denne tilgangen til nærbilder vil de fleste oppfatte som et stort gode. Publikums utbytte kommer selvfølgelig an på om de opptredende sangerne også er dyktige skuespillere, hvilket vil variere en del, samtidig som det bør tas i betraktning at sangere skal honorere visse tekniske krav som avviker fra talescenens. Operasangeren er nødt til å følge dirigentens anvisninger uten å stirre for direkte på ham, og de høyeste og kraftigste tonene vil nærmest uvegerlig gi seg utslag i en noe anstrengt mimikk. Det er samtidig en tendens til at kameraene zoomes helt inn på sangerens ansikter, i den grad at

8) Her kunne man eventuelt trekke en linje til fenomenet "Seatre": den nye formen for betalings-TV som også er etablert i Danmark, pt. med tilbud om 25 teaterforestillinger fra de største danske teatre i HD-kvalitet". Her er det imidlertid tale om optak, ikke om live transmisjoner.

man har omtalt "the tongue-and-teeth-problem" i mediert opera. Man har også hevdet at slike nærbilder representerer en realisme som bryter med operagenrens opprinnelige estetikk, hvor distanse er en nødvendig forutsetning for den kunstneriske illusjon (Esse, s. 81-82, Morris, s. 97). På den annen side kan man hevde at nærbildene gir et adekvat innblikk i den dramatiske situasjonens intensitet.

Vekslingen mellom sekvenser i nærbilder, større oversiktsbilder, panoreringer og zooming er i en viss forstand felles for filmens, DVD'ens og transmisjonens estetikk. I en filmproduksjon er bildene imidlertid utvalgt av prosjektets øverste kunstneriske leder, altså instruktøren i samarbeid med fotografer og filmklippere, mens transmisjonens billeddekning vanligvis er foretatt av en producer, det vil si en annen enn sceneforestillingens instruktør. Et annet aspekt av forskjellen mellom filmproduksjon og transmisjon befinner seg så å si utenfor billedflaten. I en film fortelles hele historien gjennom kameraets planlagte serie av bilder, og publikum presenteres altså for filmen som en totalitet. Når derimot en teater- eller operaforestilling overføres til DVD eller kinolerret, vil kameraet nødvendigvis måtte utelate en mengde viktig estetisk og dramatisk informasjon hver gang det zoomes inn på nærbilder eller avgrensede episoder i det sceniske forløpet. I hvilken grad dette er et tap for publikumsopplevelsen som helhet, er både avhengig av den enkelte instruktørs konsept og stil, og av selve billedregiens sensitivitet i forholdet til den opprinnelige iscenesettelsen.

Denne problematikken ble utmerket belyst i operakjenneren Per-Erik Skramstads omtale av *La Bohème* i Herheims regi, som altså ble transmittert *live* til en rekke norske kinoer i februar 2012. Et av hans eksempler gjelder avslutningsscenen i operaens første akt, som i Herheims originale regigrep utspiller seg på et moderne sykehus hvor Mimì ligger døende av cancer. "Idet den store kjærlighetsduetten "O soave fanciulla" starter, forvandles Mimìs sykeværelse til et dyptblått drømmeaktig rom omkranset av skinnende stjerner. Virkeligheten forvandles til drøm/illusjon", påpeker Skramstad.⁹ Men i den transmitterte versjon så man ikke denne forvandlingen før helt på slutten av duetten, fordi kamera viste Rodolfo i nærbilde, og dermed forsvinner et viktig poeng, mener denne kommentator. Han argumenterer samtidig for at Herheims registil, hvor det ofte foregår parallelle handlinger flere steder på scenen, innebærer en spesiell kompleksitet som det er helt avgjørende å få formidlet. Ambivalensen og kontrastene (illusjon/virkelighet, høyt/lavt, komedie/tragedie osv.) er sentrale elementer i Herheims univers, og derfor er det særlig viktig å se større deler av scenen når hans oppsetninger filmatiseres.

Løsningen på dette problemet kan neppe være å vise aktivitetene på scenen i sin helhet, fra begynnelsen til slutten av forestillingen – en slik løsning ville utvilsomt bli møtt med argumenter om at det var "filmet teater". Tidligere tiders transmisjoner, fortrinnsvis fra teaterforestillinger til TV, ble i alle fall kritisert for manglende tilpasning til det nye mediets estetikk. Dessuten er det store publikum antagelig enige om at nærbildene er de medierte formenes fremste visuelle fortrinn. Idealet må være en kunstnerisk bevisst og differensiert billedregi, som kan ivareta både ønsket om nærbilder og visse oppsetningers behov for utstrakt gjengivelse av hele scenebildet.

Fischer-Lichte versus Auslander

Spørsmålet om de nye medierte formenes begrepsmessige status og reelle potensial for estetiske opplevelser ble lansert for fullt av Philip Auslander i 1999, med monografien *Liveness*.

9) Se Per-Erik Skramstads blogg med omtalen av "La Bohème på kino", datert 6. februar 2012: <http://medandreord.blogspot.com/>

Performance in a mediatized culture (1999, ny utgave 2008). Erika Fischer-Lichtes viktigste bidrag til diskusjonen forekommer i *The Transformative Power of Performance* (2008), hvor hun som nevnt opponerer mot Auslanders synspunkter.¹⁰ Det sentrale begrep i Auslanders bok er altså *liveness*, og det grunnleggende spørsmål – senere gjentatt i en artikkel fra 2008 – er om det finnes et avgjørende skille mellom ”live performances” og ”live recordings”. Auslanders svar er at det ikke lenger gir mening å operere med en slik distinksjon.¹¹ Hans argumentasjon omfatter performance i bred betydning, derunder rockmusikk og rettssaker, og hans empiriske referanser er generelt preget av amerikanske forhold, som delvis avviker fra en europeisk medievirkelighet. Et av Auslanders viktigste argumenter er imidlertid relevant også for vår diskusjon om teater/ operaforestillingen, nemlig at nesten alle *live*-oppførelser i høy grad benytter seg av moderne medieteknologi, de er altså medierte allerede i utgangspunktet (Auslander 2008 A, 25-27, 183). Ikke minst i teateroppførelser er det blitt en markant trend å forsterke og eventuelt manipulere skuespillernes stemmer via kinnmikrofoner, og ulike former for film- og videoopptak er også et hyppig anvendt virkemiddel i moderne teater og performance. En variant av dette går ut på å legge inn filmede sekvenser *live* som viser skuespillerne i nærbilde mens de fremfører replikkene, som i Eirik Stubøs iscenesettelse av O’Neills *Sorga kler Elektra*, oppført på Det Norske Teatret i Oslo, 2012.

I Fischer-Lichtes diskusjon av *liveness* fremheves blant annet instruktøren Frank Castorfs utstrakte bruk av ”reproduksjonsteknologi”. Hun illustrerer denne praksis med en analyse av Castorfs oppsetning av *Idioten* (adaptert fra Dostojevskjis roman), på Volksbühne i Berlin, 2002, hvor lange sekvenser ble formidlet til tilskuerne utelukkende via *live* film vist på monitorer (Fischer-Lichte s. 71-74). Men mens Auslander generelt tolker teaterscenens forsterkning av stemmer og anvendelse av film/video som en tilpasning til de elektroniske medienes format og estetikk, hevder Fischer-Lichte at Castorfs filmede sekvenser stimulerte publikums trang til å oppleve skuespillerne i et direkte fysisk nærvær. Denne sterke trang (”desire”) nevnes flere ganger, riktignok uten at det fremgår hvorvidt den ga seg registrerbare utslag i publikums reaksjoner. Fischer-Lichtes vurdering av forestillingen som helhet er uansett positiv: ”*Idioten* lyktes med å inkorporere sin egen mediering i forestillingen, uten å miste sin *live* status, slik Auslander hadde hevdet den ville gjøre” (ibid., s. 73).

Alfa og omega for Fischer-Lichtes teatersyn er ”the bodily co-presence of actors and spectators” (ibid., s. 38). I denne formuleringen gjenkjenner vi teaterforskningens klassiske definisjoner av teatret som et aktivt forhold mellom aktører og tilskuere, og Fischer-Lichte påberoper seg da også Max Herrmanns absolutte autoritet (ibid., s. 30-38): For Herrmann, den tyske teatervitenskapens grunnlegger, var det en merkesak at teatrets essens var selve oppførelsen, ikke dramatikken. Denne distansering fra litteraturen og litteraturvitenskapen var som kjent en vesentlig faktor i teatervitenskapens identitetsdannelse i fagets barndom for ca. hundre år siden. I neste instans kan den nyere retning *performance studies* være påvirket av sin disiplins genealogi, hevder Auslander; disiplinenes røtter i teatervitenskap, antropologi, sosiologi, folkløse etc. kan være en medvirkende årsak til preferansen for ”live events” og den tilsvarende motstand mot å

10) Både Auslander og Fischer-Lichte viser imidlertid til Peggy Phelans tidligere diskusjon av denne problemstilling, i *Unmarked: The Politics of Performance* (1993), se Auslander 2008 A, ss. 44-45 og Fischer-Lichte ss. 68-69.

11) Auslander skjeler mellom forskjellige former for ”liveness”, derunder mellom ”live broadcast” og ”live recordings”, se 2008 A, ss. 59-62.

inkludere teknologisk medierte begivenheter/forestillinger i forskningsfeltet (Auslander 2008 B, s. 107).

Når Fischer-Lichte altså insisterer på "the bodily co-presence" som en forutsetning for teater og performance, skyldes det neppe en motvilje mot moderne teknologi og mediering i og for seg. Hennes engasjement til fordel for *live performance* skal snarere ses som en fortsatt kamp for faglig autonomi, og for aksept av det levende teatrets unike potensial for kontakt og kommunikasjon via samspillet mellom skuespillere og publikum. Denne stadige strøm av refleksive impulser mellom scene og sal, "the feedback loop", er altså et sentralt element i Fischer-Lichtes argumentasjon. At en slik form for feedback er utelukket i medierte former, bidrar selvfølgelig sterkt til hennes avvisning av Auslanders synspunkter. I en viss forstand er det et spørsmål om teatrets ontologi; teatrets eksistens og vesen forutsetter ifølge Fischer-Lichte både samtidighet og felles fysisk nærvær.

Auslander inntar en mindre dogmatisk og mindre respektfull posisjon. Han forholder seg fritt til fagtradisjonens grunnsetninger og erklærer seg som eksplisitt motstander av en ontologisk tankegang (Auslander 2008 A, s. 43 ff). Som et mer nyansert og fleksibelt alternativ lanserer han fenomenologien som forklaringsmodell. De kvaliteter man tradisjonelt har tillagt *live performance*, for dermed å avgrense den fra teknologisk mediert performance, kan ikke betraktes som essensielle eller ontologiske særtrekk, mener han. De er snarere fenomenologisk og historisk definert. "De er fenomenologiske (i motsetning til ontologiske) i den forstand at de ikke er særtrekk ved forestillingen selv, men noe som erfares av aktører og tilskuere" (Auslander 2008 B, s. 108). Hvis man vurderer de medierte formene ut fra en slik fenomenologisk synsvinkel, vil det tilsvarende være aktørenes og tilskuernes opplevelser som teller, fremfor definisjoner og kriterier som er etablert a priori.

I likhet med Fischer-Lichte støtter Auslander seg til en autoritet av eldre årgang, i dette tilfellet Walter Benjamin, som i 1936 tematiserte forholdet mellom kunst og moderne teknologi i sitt essay om "Kunstverket i reproduksjonsalderen".¹² Benjamin skrev blant annet om sin tids viktigste nye massemedium, filmen, og flere av hans poenger lar seg overføre til debatten om *liveness* i dagens mediesituasjon. For å underbygge sin fenomenologiske teori trekker Auslander frem Benjamins tanker om persepsjonens forutsetninger: "Den måten den menneskelige sansefølelse er organisert på – det medium som den finner sted i – er ikke bare naturlig, men også historisk betinget" (Auslander 2008 A, s. 37).¹³ Som tilskuere av i dag er vi formet av vår samlede medieerfaring, i den forstand at vår persepsjon av teater og performance er preget av filmens og ikke minst fjernsynets teknologi og estetikk. Dette innebærer både at vi har vennet oss til nærbilder, oppgradert lydnivå osv, og at vi kan oppfatte en mediert forestilling som *live*, fordi mange – om ikke alle – kriterier for en *live performance* er overholdt.

Et av Benjamins sentrale begreper er kunstverkets "aura", som er knyttet til verkets "Her og Nå" og dermed til dets autentisitet. Denne aura forsvinner når verket reproduseres, ifølge Benjamin. (Bale og Bø-Rygg, 2008, s. 218-19). Filmskuespilleren, som spiller foran et kamera og ikke foran et publikum, berøves tilsvarende sin aura, fordi innspillingsteknikken "setter apparaturen i publikums sted" (ibid., s. 226). Benjamin påpeker at det i realiteten er kameramannen og deretter klipperen som bestemmer hvordan skuespillerens prestasjon fremtrer i filmen. Dette har samtidig den negative konsekvens at filmskuespilleren "går glipp av den muligheten som

12) Jf. den norske oversettelsen av Benjamins essay, se litteraturlisten.

13) Her sitert etter den norske utgaven, s. 218.

sceneskuespilleren har, til å tilpasse sin prestasjon etter publikum i løpet av forestillingen.” (ibid., ss. 224-25). Her er Benjamin altså inne på ideen om det levende teatrets ”feedback loop”, på linje med Fischer-Lichtes senere formulering.

Liveness og ”aura” - uten ”bodily co-presence”?

Rustet med de teoretiske referansene fra Fischer-Lichte, Auslander og Benjamin vil vi nå vende tilbake til forholdet mellom *live* opera og medierte former som opera-DVD og ”operakino” av typen ”live in HD”. Begge disse formene er, i motsetning til den typiske operafilmen, basert på sceniske oppførelser presentert for et publikum; de er altså medieringer av *live* forestillinger. Forskjellen mellom de to genrene ligger bl.a. i billedformatet og i tilskuernes fysiske omgivelser, jf. denne artikkels overveielser om ”dagligstue versus kinosal”. Men den viktigste distinksjonen i vår sammenheng er graden av *liveness*: Opera vist på kino i direkte transmisjon er – i motsetning til DVD’en – *live* i helt bokstavelig forstand. Det samme gjelder for direkte transmisjoner vist på TV, men det unike ved førstnevnte format er selve situasjonens karakter av felles begivenhet: publikums kollektive opplevelse av forestillingen.

Man kan faktisk hevde at disse *live*-transmisjonene har et dobbelt publikum, både de tilskuere som er tilstede ved oppførelsen qua reell ”bodily co-presence”, og alle dem som samtidig befinner seg i kinosaler over hele verden. Førstnevnte gruppe utgjør selve kjernepublikummet og inngår i ”the feedback loop”, de andre tar del i et større publikumsfellesskap, som omfatter både kjernepublikummet og de øvrige tilskuere i den lokale kino. Jeg har selv flere ganger opplevd at publikum i kinosalen på Gimle har brutt ut i applaus sammen med the Mets publikum, etter en særlig strålende prestasjon og etter avsluttet forestilling. Bevisstheten om den synkrone tid bidrar åpenbart til å utviske de store geografiske avstandene og skaper en følelse av å være tilstede i the Met eller La Scala. Dette underbygger altså Auslanders fenomenologiske argument; tilskuernes opplevelse av forestillingen er det primære kriterium for *liveness*, fremfor ontologiske argumenter.

Ifølge Auslander gjelder det for ”live recordings” generelt at lyttere/tilskuere etablerer en ”vikarierende allianse” til begivenhetens kjernepublikum, selv om de hverken deler tidsrammer eller fysisk lokalitet med de opptredende (Auslander 2008 B, s. 110). Christopher Morris (s. 104-106) argumenterer tilsvarende for at fellesskap med det reelle publikum kan oppleves mentalt, også av den enkelte tilskuer som sitter hjemme i sin egen stue. Konteksten i Morris’ artikkel er ”opera på video”, men det kan neppe være tvil om at en slik vikarierende allianse oppleves langt sterkere ved overværelse av forestillinger i direkte transmisjon. At man som publikum faktisk opplever begivenhetene *live*, i betydningen samtidig, må være en del av forklaringen på transmisjonenes store suksess og stadig økende tilbud. Her er vi tilbake ved betydningen av ”HD-teknologiens tidsalder”, som ble fremhevet i artikkelens tittel. HD-teknologien gjør *live*-transmisjoner mulig, og samtidig lever vi altså i internettets tidsalder, hvor vi er blitt vant til så å si konstant *liveness* i en rekke sammenhenger, blant annet på e-mail og facebook. Opplevelsen av selv å delta i begivenhetene blir etter alt å dømme stadig mer avhengig av at det man ser og hører er *live*, bokstavelig talt.

Benjamins teorier om kunstverkets estetiske funksjon i ”reproduksjonsalderen” danner et bakteppe for denne diskusjonen, fordi han så sterkt betoner teknologiens estetiske implikasjoner. Av samme grunn er det selvfølgelig nødvendig å revurdere visse begreper og premisser i relasjon til den teknologi som finnes her og nå. Benjamins idé om at skuespillerens *aura* bortfaller ved flminnspilling kan for eksempel neppe oppfattes som relevant for vår tids HD-transmisjoner.

Her er det jo ikke tale om opptreden ”kun” for et kamera med påfølgende redigering og klipping; tvert i mot spiller og synger skuespillere og sangere altså for et tilstedeværende publikum, i sammenhengende scener og akter. Også den store skare av tilskuere som befinner seg andre steder, opplever forestillingen samtidig med at den utspiller seg. Nettopp transmisjonenes teknologiske funksjonsmåte gjør det mulig å hevde at også sceneaktørenes *aura* transmitteres *live*, sammen med forestillingen som helhet. Samtidig kan man som nevnt legge vekt på Benjamins tanker om at den menneskelige persepsjon ikke kun er naturgitt, men også historisk betinget. Min egen erfaring tyder på at kinosalens publikum faktisk opplever en form for ”bodily co-presence”, eller i alle fall et ”vikarierende fellesskap”, med både aktører og tilskuere på the Met, jf. omtalen av spontan applaus under og etter en *live*-forestilling. Denne utvidede persepsjon er altså muliggjort av teknologiens historiske utvikling.

Medierte forestillinger: nest best, bedre — eller noe annet?

Transmisjonene fra the Met presenteres alltid av en vert eller fortrinnsvis en vertinne, som regel en vakker og berømt sangerinne med høy celebrity faktor og stor operafaglig innsikt. Hennes viktigste oppgave er å intervju produksjonens sentrale aktører og dessuten minne om at operaproduksjon på the Met er meget kostbar og dermed avhengig av sponsorer. Alle oppfordres til vennligst å gi sitt bidrag for å sikre fremtidige overføringer. Men ”intet kan sammenlignes med *live* opera”, konstaterer vertinnen deretter, ”så kom til the Met eller besøk ditt lokale operahus”.

Det er selvfølgelig ingen tvil om at selve oppførelsen i New York er mer *live* enn ”live in HD”, og like innlysende er det at operahuset selv må fremheve denne ”ekte vare” som mest verdifull. Samtidig er spørsmålet om de medierte formenes verdi og egenart gjenstand for atskillig faglig diskusjon. La oss derfor vende tilbake til spørsmålet om hva de medierte formene kan og ikke kan.

DVD-opera basert på sceniske oppførelser og *live* transmisjoner er felles om fordelene og ulempene ved opptaksprosessens billedregi, som på den ene siden gir oss nærhet til aktørene og innblikk i deres psykologiske og emosjonelle reaksjoner, og på den annen side avskjærer oss fra å se scenebilde og aksjon i sin helhet. Eksemplet fra den romantiske kjærlighetsduetten i *La Bohème* kan suppleres med følgende mer pikante tilfelle av redigering eller likefrem sensur: I the Mets produksjon av Richard Strauss’ *Salome* (regi Jürgen Flimm, 2008) kaster sangerinnen alle sine syv slør og fremsto for publikum i full frontal nakenhet. Da forestillingen ble transmittert ”live in HD”, panorerte man vekk fra hennes underkropp da det syvende slør falt, og det var også denne redigerte versjon som i neste instans ble utgitt på DVD. Beskjæringen gjaldt en scene på få sekunder og kan neppe betraktes som et uakseptabelt inngrep i regien, men eksemplet illustrerer likevel det prinsipielle spørsmålet om endring via billedredigeringen.

Erika Fischer-Lichtes krav om ”bodily co-presence” med tilhørende ”feedback loop” fremstår som et av de viktigste argumentene for at medierte forestillinger ikke kan betraktes som genuint teater, ettersom denne forutsetning altså er fraværende. Forestillingene vil dermed mangle spontanitet og levende interaksjon mellom scene og sal, mener fortalere for dette syn. Andre har imidlertid pekt på at vår tids profesjonelle teaterproduksjoner, særlig på de store institusjonenes scener, er så minutiøst regisserte og planlagte at publikum i realiteten har få eller ingen muligheter for å påvirke aktørene, ut over den stimulans som ligger i eventuell latter og applaus (Morris, s. 100). Omvendt kan det være tale om en viss negativ påvirkning via publikums uro og manglende respons, samt i verste fall *booing*. Det siste kan skyldes misnøye

med regi så vel som utførelse, men det er verdt å merke seg at nettopp operaformen innebærer en permanent risiko for utilsiktede feil og mangler i form av falske toner og sviktende vokalt volum. Denne uforutsigbarhet – eller mangel på perfektjon – er altså fortsatt til stede i den teknologisk avanserte *live* transmisjonen, det samme gjelder for kjernepublikumets positive eller negative respons i løpet av forestillingen.

Til tross for alle argumenter om at publikums opplevelse av ”live in HD opera” ligger svært tett på den umedierte operaopplevelsen, er det nok på sin plass å erkjenne at både jeg selv og de fleste andre utvilsomt ville foretrekke å være til stede på the Met eller La Scala, hvis denne mulighet hadde vært innenfor vår rekkevidde, bokstavelig talt. Samtidig er det vanskelig å vite om vår preferanse for ”den ekte vare” skyldes en innarbeidet overbevisning om at teater bør og skal oppleves i fysisk og samtidig tilstedeværelse, eller en berettiget visshet om at den estetiske opplevelsen vil være vesentlig annerledes og bedre i umediert form.

På den annen side kan det argumenteres for at mange aspekter ved medieringen gjør forestillingene ”bedre” enn de tradisjonelle, eller i alle fall at medieringsteknologien innebærer en positiv utvikling av operaen som genre. HD-transmisjoner av operaforestillinger har bidratt til at operapublikumet er mangedoblet på kort tid. Etter hvert som det nye fenomen operakino etableres i stadig flere byer, også på mindre steder langt fra de etablerte operascenene, vil et økende antall tilskuere kunne delta i operakunstens opplevelser. Billettprisene er relativt lave, og det er ingen ressurskrevende *dress code* eller implisitte sosiale hierarkier. Kontrasten er stor til eksklusive operahus som the Met, for ikke å tale om Bayreuth, hvor publikum kun kan håpe på billetter – til skyhøye priser – etter 10 års ventetid, og hvor de fleste stiller i aftenkjoler og smoking. Sett i et publikumperspektiv dreier det seg kort og godt om en demokratisering av operakunsten – og av teaterkunsten i bredere forstand, for også en rekke betydningsfulle teaterscener har som nevnt trådt inn i HD-transmisjonenes tidsalder.

Et annet aspekt ved den moderne opptaksteknologien er at en rekke iscenesettelser fastholdes for ettertiden, via de mange DVD’ene som er basert på *live* forestillinger. Dermed kan et stort internasjonalt publikum nesten hvor som helst og når som helst oppleve forestillinger de ellers aldri ville fått adgang til. I et mer teaterfaglig perspektiv dreier det seg selvfølgelig om verdifull dokumentasjon av forestillinger, som foreløpig altså har vært dominert av operagenren, jf. eksemplet med Wilsons iscenesettelser. Både i Wilsons samtid og ettertid vil altså forskere så vel som publikum ha adgang til et bredt utvalg av de mange operaer han har iscenesatt, mens hans arbeider i andre genrer ikke er offentlig tilgjengelige i samme grad.

Selvfølgelig er det et faktum at den medierte forestillingen er sekundær i forhold til ”kjernebegivenheten”, så å si pr. definisjon. Men hvis teaterkunstverket defineres som den enkelte oppførelse i møtet med publikum, kan det etter mitt syn likevel forsvares å betrakte medierte versjoner som representative for selve ”verket”. Samtidig kan man velge å oppfatte den medierte versjonen som en estetisk variasjon eller modulasjon av den opprinnelige forestillingen, fordi billedregien innebærer visse endringer i det visuelle uttrykket.

På bakgrunn av den teknologiske utviklingen må man kunne spørre om det er hensiktsmessig for teatervitenskapen å fastholde sitt etablerte teaterbegrep, strengt avgrenset til forestillinger basert på fysisk og samtidig tilstedeværelse. I den faglige diskusjonen avtegner det seg nå et skille mellom ”live performance purists” og fortalere for en mer åpen oppfatning av teatrets ulike eksistensformer (Morris, s. 112-15). Selv slutter jeg meg gjerne til de sistnevntes rekke, men fortsatt med ønske om presiseringer. For eksempel er det relevant å påpeke at også teaterbegrepet må betraktes historisk: Det er kun etter reproduksjonsteknologiens inntog at det gir mening å

Opera/teater i nye formater

anvende distinksjonen om *liveness*. Følgelig er den klassiske teaterdefinisjon fortsatt gyldig og nødvendig i en historisk kontekst, det vil si i våre vurderinger av tidligere tiders teater.

I dagens situasjon, med strømmen av medierte, forestillingsbaserte versjoner av teater- og operaforestillinger, foreligger det imidlertid en unik mulighet for en ny og mer differensiert forståelse av ”verk” og resepsjon. Det er ikke lenger en innlysende sannhet at teaterkunstverket kun eksisterer i øyeblikket, på et eneste avgrenset sted. Med vår tids medieteknologi sprenger teatret sine grenser både i tid og rom, og teateropplevelsen bringes ut til publikum over hele verden, i stadig nye formater og former for *liveness*.

Live How

Dr. philos, professor i teatervitenskap ved Universitetet i Oslo, tidligere ved Københavns Universitet. Viktigste publikasjoner: *Thalias første døtre. Skuespillerinderne i 1500- og 1600-tallets europæiske teater* (1990), *Kvinne-rollene i antikkens teater – skrevet, spilt og sett av menn* (1998) og *’Med fuld natursandhed’. Henrik Ibsen som teatermann* (2007).

Litteratur

- Auslander, Philip, 2008 A. *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London and New York: Routledge.
- Auslander, Philip, 2008 B. Live and technologically mediated performance. In Tracy C. Davis (red.). *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge University Press.
- Benjamin, Walter, 2008. Kunstverket i reproduksjonsalderen. In Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (red.). *Estetisk Teori: en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Esse, Melina, 2010. Don't Look Now: Opera, Liveness, and the Televisual. In *Opera Quarterly*, 26 (1): Oxford University Press.
- Fawkes, Richard, 2000. *Opera on film*. London: Duckworth.
- Fischer-Lichte, Erika, 2008. *The Transformative Power of Performance*. London and New York: Routledge. Opprinnelig publisert i tysk utgave, 2004: *Ästhetik der Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Morris, Christopher, 2010. Digital Diva: Opera on video. In *Opera Quarterly* 27 (4): Oxford University Press.
- Phelan, Peggy, 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*, London and New York: Routledge.
- Steichen, James: 2011. HD Opera: A Love/Hate Story, in *Opera Quarterly* 27 (4): Oxford University Press.

Artikel

Hatar män teater?

Hatar män teater?

Af Rikard Hoogland

Det är uppenbart att det finns män som hatar vissa teatrala uttryck, de är till och med skrämnda av teater och andra performativa händelser. Detta har visat sig i reaktioner på ett par uppsättningar de senaste åren. Det är oftast anonyma grupperingar som gör sig hörda i tidningarnas kommentatorsfält på nätet samt i egna sociala forum. Växer det fram en könsmissig skillnad i förhållandet till teatern? Ja, i nordisk kontext verkar det i alla fall vara så att teater i all större utsträckning väljs bort av män. Teatern betraktas förmodligen mer med likgiltighet, men i vissa fall har det lett till mordhot mot ensemblemedlemmar.

I *Nordisk kulturpolitisk tidskrift* frågade sig den norska forskaren Heidi Stavrum varför genus är en negligerad fråga inom kulturpolitisk forskning. (Stavrum 2007) Ser man det från ett svenskt perspektiv stämmer det inte, framförallt inte när det handlar om vad som produceras och av vem. Att istället undersöka könsfördelningen bland publiken är däremot inte så vanligt. Det statistiska materialet brukar betona hur publiken är sammansatt med statistiken fördelad på kvinnor och män, och med konstaterandet att kvinnor är mer benägna att ägna sig åt kulturella aktiviteter än män. Men det är ovanligt att någon diskuterar orsakerna till varför män i allt högre utsträckning väljer bort att besöka olika kulturella aktiviteter. Det är än mer ovanligt att man analyserar publikens sammansättning ur ett genusperspektiv som sträcker sig utöver könstillhörighet. Det är betydligt vanligare att analysera publikens klassammansättning och under det senaste decenniet även ur ett etniskt perspektiv.

Teater för män?

Det finns några exempel på teatrar och eventarrangörer som väljer att specialisera sig på den ena publikgruppen, men det är i princip enbart kommersiella aktörer som tar sådana initiativ. Exempelvis gjorde Maximteatern uppsättningen *Riktiga män* (2011) som diskuterade mansrollen, men publiken bestod inte enbart av män. För kvinnor anordnas stora kändisshower på inomhusidrottsarenor, *Ladies night* där enbart män uppträder och enbart kvinnor finns i publiken. Selektion av olika publikgrupper kan ske på andra sätt, att delar av en publik inte känner sig välkommen eller ännu mer skapar sig bilder av vad det är för hemskt som händer inom teaterns väggar.

Även partipolitiker kan använda en dubiös bild av scenkonsten i den politiska propagandan och på så sätt understryka det förakt och närmast ett hat som oftast kommer från grupperingar som helt eller delvis domineras av män. Den kristdemokratiske partiledaren och socialministern Göran Hägglund höll 2009 ett tal i Almedalen på Gotland där den politiska eliten samlas varje sommar:

Men inte heller när jag vänder örat mot vänster hör jag mycket annat än svårartade performance-vrål och kultursidornas idisslande av dekonstruktionen av könet, upplösningen av kategorierna, nedmonteringen av jaget och annat hyllande av sådant som i deras avskydda USA allmänt brukar gå under benämningen bullshit. (Hägglund 2009).

Året efter brände den dåvarande partiledaren för Feministiskt initiativ, Gudrun Schyman, upp

Hatar män teater?

100000 svenska kronor i Almedalen för att påvisa löneskillnaden mellan kvinnor och män. (Olson 2010) Pengarna hade donerats av en reklambyrå och var alltså inte pengar från partiet. Trots det ledde aktionen till en mycket upprörd diskussion och ingen påpekad att pengarna inte ens hade räckt till en helsidesannons i den största svenska morgontidningen *Dagens Nyheter*.

Några konstprojekt som grundade sig i examensarbeten på Konstfack väckte stor uppståndelse och hade förmodligen att göra med de ”performancevrål” som socialministern tyckte sig höra. Det gällde framförallt signaturen Nug som på en video vandaliserade en tunnelbanevagn och Anna Odell som rekonstruerade sitt självmordsförsök på en bro i Stockholm och hamnade nu liksom då på en psykiatrisk anstalt. (Sauter 2012)

Kulturen ifrågasattes (framförallt den performativa kulturen) för att vara onyttig, underlig eller farlig. En grupp som kallade sig moderatmännen (med namnet anger de att de är medlemmar eller sympatisörer till det största regeringspartiet Moderaterna) kritiserade en uppsättning av det feministiska *Scummanifestet* på Tur-teatern i Stockholm. Det som framförallt upprörde dem var att gruppen erbjöd skolorna uppsättningen. De manliga grupperingarna gjorde (mestadels) anonyma angrepp på bloggar, via mail och inlägg på Facebook. (Melkersson 2011, Rosenberg 2012, s. 87) Skådespelerskan mordhotades och föreställningarna fick genomföras med polisbevakning och säkerhetsvakter. Föreställningen hade på sätt och vis anpassat sig till publiksnittet och lät cirka 15 % av platserna vara reserverade för män, som en del av den manliga publiken fick man vänta på att gå in medan skådespelerskan Andrea Edwards talade med den kvinnliga publiken. Själva spelet riktades huvudsakligen mot den läktare som den kvinnliga publiken satt på, vi i den manliga publiken blev mer objektifierade och sedda som dåliga exempel. Debattörerna och de som gömde sig i internets mörker gick i allmänhet inte och såg föreställningen och kunde därför inte heller avläsa den satiriska nivån utan uttryckte med säkerhet att föreställningen uppmånade till mord och utrotandet av män. Uppsättningen är en av flera som har lett till en stor politisk och massmedial debatt, scenkonsten har återigen visat sig kunna ha en politisk betydelse. Motkrafterna är inte intresserade av att delta utan kräver istället att anslag ska skäras ner eller tas bort.

Mäns bortväljande av teater

För att förstå bakgrunden till den minskade manliga teaterpubliken och mäns aktiva bortväljande av teater, kommer jag diskutera orsaker i teaterpolitiken och teaterns förhållande till makten, gå igenom några teorier om maskulinitetens föränderlighet och avsluta med teaterns roll i samhället idag och dess relation till manlighet. För en mer utförlig redogörelse för synen på publiken inom den svenska kulturpolitiken hänvisas till min artikel i *Peripeti 12* (Hoogland 2009).

Teaterkonsten har sedan mitten av 1800-talet ökat sitt värde på det kulturella fältet och inte minst genom utvecklandet av regissörsrollen. Men det fanns en osäker attityd gentemot teatern, inte minst gällde det sättet som kvinnliga skådespelare visades på scenen och de diskussioner som då uppstod kring deras kroppar och hur mycket av ben och andra kroppsdelar som var synliga eller anades. Som teatervetaren Tiina Rosenberg har visat i sin forskning väckte former av crossdressing diskussioner, där sexualiteten blev osäker, inte minst när ett kärlekspar spelades av två kvinnor eller när kvinnokroppen blev synliggjorda genom att kvinnobenen syntes när de var iklädda byxor. (Rosenberg 2000). Det gjorde naturligtvis teaterns kulturella och samhälleliga status osäker, men samtidigt attraktiv för heterosexuella män.

Ett exempel på hur osäker teaterns roll i samhället var, är att Kungliga Dramatiska Teatern 1888 privatiserades och under en period drevs som en skådespelarassociation. (Torsslow 1975) I samband med invigningen av det nya Dramatenhuset 1908 började staten åter ta ett finansiellt ansvar för

teatern men först 1920 skedde det reguljärt.

1933 tog den nyttillträdde socialdemokratiska regeringen initiativet till en teaterutredning för att kartlägga det svenska teatersystemet och ta fram åtgärder. (Bergman 1970) Ecklesiastikministern Arthur Engberg skrev som utgångspunkt för utredningen att den skulle föreslå hur teatern skulle spridas över hela landet: "Det är icke blott huvudstadens befolkning som har berättigade anspråk på att komma i åtnjutande av förstklassig teaterkonst" (*Teaterutredningen* 1934, s. 6).

Utredningen ledde till starten av Riksteatern som skulle föra ut produktioner från bl.a. de två nationella scenerna Dramaten och Operan. Det dröjde inte länge förrän Riksteatern började producera egna uppsättningar och turnera med produktioner från de privatteatrar som utredningen hade bedömt vara av låg kvalitet. (Hoogland & Sauter 2008)

Av vikt är de strider som hade förts inom arbetarrörelsen och i synnerhet inom socialdemokratien om det skulle formeras en speciell arbetarkultur, en motkultur. Kulturpolitikforskaren Anders Frenander har analyserat den debatt som fördes i de politiska partierna och utvecklingen av de kulturpolitiska dokumenten. Han hävdar att socialdemokraterna övertog ett idealistiskt, konservativt perspektiv gällande kulturens och konstens värde. Frenander anger Matthew Arnolds *Culture and Anarchy* som en grund för detta synsätt. (Frenander 2007, s. 43-45) Jag har inte sett Arnolds skrift användas i debatten och anser att det kunde ha vara rimligt att också se på synsätt som de tyska kulturidealisterna förde fram. Frenander hävdar också att socialdemokraterna inför sin långa regeringsperiod inte såg det som självklart att staten skulle stödja kulturen. Ett exempel som han ger är det tal som den blivande statsministern Per Albin Hansson höll där han hävdade att "det angår oss icke" vilka fritidsaktiviteter som den enskilde medborgaren har. Läser man talet tycks han vända sig mot att staten ska peka ut att högkultur skulle vara av högre värde än att exempelvis "promenader i bil". (Frenander 2007, s. 93) Statsvetaren My Klockar Linder har gjort en annan tolkning av talet, där hon tydligare diskuterar det utifrån den rådande debatten i det socialdemokratiska partiet. Talet handlade enligt Klockar Linder snarare om vad en socialist var och att det inte fanns någon motsättning mellan att vara socialist och idrottsintresserad eller kulturintresserad. (Klockar Linder 2009, s. 118) Ecklesiastikminister Arthur Engberg var å sin sida mycket tydlig om vikten av de klassiska värdena inom kulturen. Bertil Jansson, som senare var kultursekreterare i LO (huvudorganisationen för fackföreningarna som organiserade arbetare), porträtterade Engbergs syn på följande vis:

För konst- och kulturämnena kom betoningen att läggas på klassiker. Arvet från Hellas, Rom och senare perioder spelade en stor roll. Nyskapande, experiment, nya internationella impulser och folkliga aktiviteter möttes ofta med misstro. Ecklesiastikministern Artur Engberg gav härvidlag högljutt sin mening tillkänna på dessa områden. Men han var långtifrån ensam. (Jansson 1982).

Engberg såg det som att de tidigare förtryckta nu skulle få verktyg att ta till sig klassikernas rikedom och universalitet. Engbergs uppfattning segrade över dem som ville bygga upp en motkultur, en arbetarkultur. Idéhistorikern Per Sundgren har i sin avhandling om arbetarrörelsen och kulturpolitiken pekat ut några exempel på hur delar av arbetarrörelsen försökte forma en speciell arbetarklasskultur. Detta ifrågasattes och den dåvarande partiledaren för Socialdemokraterna, Hjalmar Branting, ansåg att socialdemokraterna aldrig kunde bli ett trovärdigt alternativ om de förkastade den etablerade kulturen och försökte bygga en ny. Det fanns också en rädsla från Brantings sida att den alternativa kulturen skulle förstärka revolutionära strömningar. Istället drev man studiecirkel där de klassiska texterna okritiskt dyrkades. Mycket av det som utgjorde en

Hatar män teater?

arbetarklasskultur bedömdes som smutsigt och av lågt värde, detta inkluderade författare vars noveller realistiskt skildrade arbetarklassens maktlöshet i vardagslivssituationer. (Sundgren 2007, s. 39-136)

De vänsterpolitiska organisationerna var öppnare för den mer experimentella konsten, även om den del som var knuten till det sovjetiska Komintern fick svårigheter när de skulle förklara varför de sovjetiska ledarna vände sig mot ”formalismen”. Vad kom denna rädsla för det experimentella, det annorlunda sig av? En förklaring blev att den kapitalistiska världen var fraktionerad och att detta inte gällde efter att socialismen var införd. (Sundgren, s. 171-232)

Arbetarrörelsen dominerades av män, liksom kulturpolitiken. I den kulturpolitiska debatten inom arbetarrörelsen förekom i princip enbart män. Frågan är om valet att förpassa kulturen till en bildningsfråga istället för en samhälllig motkraft bidrog till att kulturpolitiken blev ointressant ur ett maktperspektiv?

Den fråga som ligger under ytan i den här artikeln är om det är viktigt att det finns en manlig teaterpublik och att den inte reduceras ytterligare. Att kvotera in en manlig teaterpublik är inte gångbart och skulle inte få några resultat. Men samtidigt är teatern ett av våra offentliga rum där samtal kan föras om demokrati och samhällets utveckling. Tyvärr är det också så att samhällsmakten (såväl den ekonomiska som den politiska) domineras av män. Om dessa män till stor del avstår från att ta del av kulturuttryck blir det en fråga om vilken gemensam värdegrund samhället står på. Det går i och för sig att säga att det finns betydligt fler kvinnliga representanter inom politiken idag, men samtidigt har i Sverige makten i allt högre grad förskjutits åt den privata sektorn där mansdominansen i de stora företagen är överväldigande. Statistiken visar att det är framförallt inom de lägre socialklasserna som den manliga publiken saknas. Genom att studera kritiska maskulinitetsteorier som sätter fokus på hur hegemonin över tid förändras inom de maskulina grupperna, kan det bli möjligt att förstå varför mäns förhållande till teatern har förändrats över tid.

Maskulinitetsteori

R.W. Connell betonar att maskuliniteten förändras och därmed vad som upplevs som hotande för den hegemoniska maskuliniteten. Den heteronormativa maskuliniteten kan för att upprätthålla sin hegemoniska position försvara sig mot feminiseringar och homosexualitet, vilka kan upplevas som hotfulla mot den dominerande maskuliniteten. Connell studerar flera homosociala grupperingar inom maskuliniteten, inte minst inom idrotten, för att studera hur den hegemoniska maskuliniteten vidmakthåller sin position och hur den inordnar unga i den rådande maktordningen. Connell hävdar att maskuliniteter ”skapas och omskapas i en politisk process som påverkar intressebalansen i samhället och den sociala förändringens riktning”. (Connell 2003, s. 67) Connell lyfter även fram att det som kan definieras som hegemonisk maskulinitet skiljer sig åt i olika kulturer, även det som ur ett västerländskt perspektiv skulle kunna betraktas som homosexuella handlingar kan vara delar av introduktionsriter i andra kulturer.

Sean Nixon har i sin studie *Hard Looks* undersökt hur maskuliniteten har förändrats inom den kommersiella kulturen och då speciellt tidskrifter för män och modeindustri. Han fokuserar på hur en ny manlighet introducerades där mannen skulle vara intresserad av mode, skönhetsprodukter etc. och hur en motreaktion uppstod framförallt i ett antal tidskrifter för män där först ”the new man” och sedan ”the new lad” presenterades. (Nixon 1996, s. 205-206) I denna bild av maskulinitet framhävdes musklerna och den manliga sensualiteten nedtonades. Nixon visar hur dynamiskt förändringen sker och hur ständiga omförhandlingar äger rum. Lanseringen av den nya, mjukare mannen ledde till en förändring, men det handlade om att utöka ett konsumtionsfält

och motreaktionen minskade inte konsumtionsfältet, men placerade det tydligare i en maskulin kontext där de tidigare värdena delvis återetablerades.

Michael Kimmel har gjort en studie över teaterns funktion i den nordamerikanska frigörelseprocessen, hur de maskuliniteter som gestaltades på scen förändrades och vilka som förkastades. (Kimmel 2002, s. 135-152) De olika sätten att gestalta maskulinitet på scenen ledde till ett stort gatuupplopp, som slutade med att polisen sköt ett antal protesterande till döds. Den karaktär som blev symbolisk för den nya amerikanske mannen var "the Self-made man". En av de karaktärer som förkastades var den engelske dandyn som sågs som feminin och visade på Englands svaghet.

David Savran analyserar i *A Queer Sort of Materialism* hur elitkulturens förespråkare Highbrow i 1950-talets USA vände sig mot försöken att sprida kultur i form av exempelvis bokklubbar. Kulturen, ansågs de, anpassades till en massmarknad och vilket ledde till en feminisering av kulturen som ansågs hotfull. Teater ansågs i sin blandning av kommers och kultur vara speciellt Middlebrow. Savran definierar Middlebrow som "the unstable, unpredictable, and anxious relationship between art and commerce". (Savran 2003, s. 17) Highbrow i 50-talets USA ansåg däremot inte att Lowbrow-kultur vara något hotfullt, eftersom den aldrig kunde ersätta elitkulturen.

Både Kimmell och Savran lyfter fram teaterhändelser som har uppfattats som hotfulla gentemot den hegemoniska maskuliniteten. Hur det som visades på teatern kunde leda till en försvagad, feminiserad man. Att det maskulinitetsideal som är för tiden rådande förändras av den omgivande kulturen visar Connell och Nixon, och att förändringen kan styras av kommersiella krafter. Här finns en grund för analys av teatern och dess förhållanden till maskuliniteterna. Nixon analyserar marknadskrafter som arbetar för en förändrad mansroll, men att feminiseringen inte får gå för långt.

Populärkulturens roll

Som tidigare har konstaterats finns det populärkulturella arenor där männen dominerar eller där könsskillnaden inte är så markant. Populärkulturens förhållande till "hög"-kulturen har förändrats, från bildningsidealens fördömande till nutidens genreblandningar. Musikforskaren och kultursociologen Richard A. Peterson fokuserade inte på elitens kultur utan på populärkulturen och dess komplexa samspel mellan publik och kommersiella krafter, tydligast i *Creating Country Music*. (Peterson 1987) Tillsammans med Roger M. Kern gjorde han en studie om musiksmakförändring inom High-, Middle- and Lowbrows mellan 1982 och 1992 i USA. (Peterson & Kern 1997) Det som sker mellan dessa år är att snobben som enbart lyssnar på Highbrow-musikgenrer försvinner, istället uppstår en ny grupp "Omnivore" (ungefär allätare) som har sin bas i Highbrow-genrer men som lyssnar betydligt mer på Middlebrow-genrer än tidigare. Den nya kultureliten har en sådan stor säkerhet att den kan ta till sig "lägre" musikgenrer utan att det hotar dess status. Peterson anser vidare att massproduktion inte är förbundet med masskonsumtion "but to a reception process in which people actively select and reinterpret symbols to produce a culture for themselves". (Peterson 2000)

Med hjälp av kultursociologin går det analysera hur kulturuttryck kan fungera som identitetsskapande och som maktsystem. Detta går att kombinera med maskulinitetsteori för att påvisa hur kulturen fungerar som maktsystem inom hegemonisk maskulinitet, som i de tidigare exemplen av Nixon och Savran. Connell påpekar dessutom hur idrotten, både utövande och konsumtion av den, fungerar som grupp- och identitetsbyggande.

Studier av mottaganden av en teaterhändelse

En av de få studier med könsaspekt som har gjorts inom området är Zannie Giraud Voss' och Véronique Covas undersökning från 2006 av publiken på två ickekommersiella teatrar på USA:s västkust. (Cova, Giraud Voss 2006) Utgångspunkten för studien är marknadsföring, men det är av värde att de kommer fram till att männen i publiken framförallt värderar den service som de får av biljettkassörer, publikvärdar m.m., medan kvinnorna främst värderar pro-sociala värden som att teatern är tillgänglig och att den ger tillgång till samhället. De konstaterar också att kvinnorna på ett tidigare stadium har en förmåga att tolka teaterupplevelsen, men att vare sig män eller kvinnor lägger så stor vikt vid artistisk kvalitet. De analyserar inte orsakerna till dessa skillnader och forskarna konstaterar själva att studien saknar ett genusperspektiv. Undersökningen är dessutom begränsad till två teatrar, vilket gör det svårt att dra några generella slutsatser.

Publikstatistik

Grunden för denna artikel är att andelen vuxna män som ser teaterföreläsningar har minskat i Sverige. Att påvisa en stor drastisk nedgång är inte så enkelt beroende på att mätningar av teaterpublikens könmässiga sammansättning inte finns så långt bakåt i tiden. För att få en bild av teaterpubliken i slutet av 1800-talet och början av 1900-talet skulle man få gå till subjektiva skildringar i dagböcker, memoarer och romaner. En annan möjlighet skulle vara att undersöka om abonnemangsförteckningar är arkiverade. Även om det skulle gå att få fram ett siffermaterial kan man fråga sig om de är jämförbara, ensamma kvinnors rörlighet i Stockholm i slutet av 1800-talet var begränsad och de behövde en ledsagare. Vad sa den sociala konventionen om kvinnor som gick i grupp på teatern och med vem anstod de att de gick i sällskap med är frågor man i så fall skulle vara tvungen att ställa till materialet.

Sen kan det också finnas publikstatistik men där man har bedömt att könsfördelningen är ointressant att registrera. Exempelvis har jag inte funnit någon statistik på könsuppdelningen av teaterpubliken i Tyskland.

En av de första undersökningarna gjordes i Stockholm 1967 av sociologen Harald Swedner (en tidigare undersökning hade gjorts i Malmö av Swedner). Undersökningen som var en intervjuundersökning visade att andelen män i publiken på Dramaten 1965 var 40-41 procent och på Stockholms stadsteaters stora scen 46 procent. (Swedner 1967: 103). Sett över samtliga undersökta teatrar hamnade snittsiffran på 42 % procent. Men som teatervetaren Willmar Sauter konstaterar var det först i mitten av 1970-talet som publikundersökningarna började utvecklas ordentligt inom det akademiska fältet. (Sauter 2002).

På de två stora teatrarna görs regelbundet publikenkäter som naturligtvis inte uppfyller vetenskapliga krav men som trots det ger en fingervisning. Från Dramaten har jag fått tillgång till undersökningarna de senaste fem åren och andelen män i publiken är mellan 28-31 procent. Intressant är också två historiska siffror 1983: 35 procent och 1994: 27 procent. (Benjaminsson 2013) Det kan vara riskabelt att dra för långtgående slutsatser, men det verkar som den låga nivån etablerades under 1990-talet. Stockholms stadsteater har inte försett mig med några aktuella uppgifter, men enligt en statlig utredning 2007 angavs att Stadsteaterns andelen män i publiken var 30 procent. (Plats på scen 2006: 523)¹.

1) Våren 2012 gjorde en grupp grundstudenter i Teatervetenskap en undersökning kring teaterpolitik och Stockholms stadsteater. Produktionschefen sa då att teatern hade gett upp att få medelålders män att gå teatern.

Det finns också undersökningar som är betydligt mer statistiskt korrekta, gjorda av exempelvis Statistiska centralbyrån respektive SOM-institutet vid Göteborgs universitet. Dessa undersökningar är inte primärt fokuserade på teatervanor utan de utgör enbart ett delresultat.²

Till exempel säger SOM-undersökningen 2010 att teaterpubliken bestod av 42% män och 58 % kvinnor (de som gått minst en gång per år på teater). (SOM 2011:14) Det är en betydligt högre siffra än den som kommer fram i teatrarernas undersökningar men där är det viktigt att vara medveten om att det handlar om publiken i salongen, så troligen går kvinnor oftare på teater än män. I undersökningen från 1967 visar det sig att män var mer benägna att gå på privat- och underhållningsteater än på institutionsteatrarna. Den lägsta besöksandelen för män hade Operan med 28 %. (Swedner 1967: 103) En avgörande skillnad är också att SOM-institutet är en landsomfattande undersökning medan Swedners undersökning enbart studerade Stockholm.

SOM-institutet gjorde en sammanställning av 25 års undersökningar av fritidsvanor, och där framgår en minskning men ingen dramatisk förändring av den manliga publiken. Detta förstärker min tolkning att den stora minskningen skedde tidigare under 1970- och 1980-talen. (SOM 2011:14).

Jag har inte gjort några större internationella jämförelser, en orsak är bristen på material. Men den norska sociologen och kulturforskaren Per Mangset tar upp könsskillnaderna i publiksamansättningen och konstaterar att det är kvinnlig överrepresentation på de flesta kulturarrangemangen. Han konstaterar också att könsskillnaderna blir än mer tydliga på genrenivå och konstaterar: ”Alt i alt kommer det till syne noen mer ’kjønnsstereotype’ forskjeller i beskøksmønster når vi ser nærmre på særskilte underkategorier av kulturtilbud” (Mangset 2012: 33) Mangset leder också diskussionen vidare mot förhållandet till populärkultur som oftare har en manlig dominans.

I Danmark publicerades 2005 *Danskernes kultur- og fritidsaktiviteter 2004* som pekar på en än större könsskillnad än i de svenska siffrorna:³

Flere kvinder end mænd ser teater, således har 12% af kvinderne set teater inden for den sidste måned mod 6% af mændene, ligesom der er færre blandt kvinderne (17%), der aldrig ser teater, mens 27% af mændene aldrig ser teater. (Bille 2005, s. 190).

Det finns ett behov av ett mer detaljerat underlag där de olika indikatorerna kan ställas i förhållande till varandra. Detta statistiska material måste för en fördjupad undersökning också ställas i relation till ett kvalitativt material. Teatervetarna Henri Schoenmakers och John Tulloch konstaterar att man sällan har undersökt publikens åsikter om föreställningen. De anser att en viktig utgångspunkt är att det inte finns några helt sanningsenliga svar. ”By realizing this we can avoid overdogmatic discussions regarding questions about how it is possible to know more about then unknown spectators in the theatre. Complete truth and certainty is impossible.” (Schoenmakers, Tulloch 2004, s. 15) Ett större undersökningsprojekt borde genom intervjuer och teatersamtal kunna ge en tydligare bild av de attitydförändringar som har skett och sätta dem i samband med maskulinitetsteorierna.

2) Statens kulturråd har ansvarat för statistik och kulturpolitiska utredningar. Från och med 1 januari 2011 ansvar den nya myndigheten för kulturanalys för merparten av detta arbete.

3) Det är viktigt att påpeka att det handlar om andra tidsperioder än i den svenska undersökningen.

Kulturpolitiken och den krympande manliga teaterpubliken

Frågan om den frånvarande manliga teaterpubliken är näst intill icke existerande inom den svenska kulturpolitiken. Det är till och med så att de kommersiella teaterproducenterna har varit mer aktiva för att förändra situationen än kulturmyndigheterna. Den statliga utredningen om ojämlikheten inom scenområdet i Sverige ansåg inte att det fanns några skäl till åtgärder. Det konstateras att det inte är eftersträvsvärt att uppnå en kvantitativ jämställdhet inom publiken utan att ”jämställdhet i publikarbetet på ett grundläggande plan handlar om att erbjuda kvinnor och män likvärdiga möjligheter att vara delaktiga i scenkonsten”. (*Plats på scen*, 235)

Vad gäller bokläsning finns det en reaktion mot att män inte läser i samma omfattning som förr, att allt fler helt avstår. Regeringen tog initiativ till att ta fram läsfrämjande åtgärder för pojkar, då förmågan att läsa komplexare texter saknas hos många. (Orrenius 2012) Men i det fallet har initiativet en nyttighetsfaktor, att nå bra studieresultat. Den populära TV-programledaren och författaren Daniel Sjölin konstaterade (och jag vet inte om det även kan vara ett råd till teatern):

Skit i dem. Det är inget problem att män inte läser något. Problemet uppstår när dessa illitterata män sedan har makten i samhället, familjen eller i konsumtionen. Alltså, störta dem först, lär de läsa sen! Klassisk hjärntvätt alltså. (Karlsson, 2008).

Rikard Hoogland

Universitetslektor i teatervetenskap och prefekt vid Institutionen för musik- och teatervetenskap, Stockholms universitet. Disputerade 2005 på avhandlingen *Spelet om teaterpolitiken. Det svenska regionteatersystemet från statligt initiativ till lokal realitet*. Utgav 2008 *Möte eller konflikt? En studie över teaterpedagoger med icke-svensk teaterbakgrund på DI:s teateravdelning och Teaterhögskolan i Stockholm*. Var redaktör för *Nordic Theatre Studies* 2008-2010. Medlem av IFTRs working group Theatrical Events.

Litteratur

Benjaminsson, Patrick, 2013. e-post 30/8 2012. [Benjaminsson är marknadschef på Dramaten].

Bergman, Gösta M, 1970. Strukturförändring i svenskt teaterliv 1900-1970. I Gösta M. Bergman (red.): *Svensk teater: Strukturförändringar och organisation 1900-1970*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Bille, Trine m. fl, 2005. *Danskernes kultur- og fritidsaktiviteter 2004 – med udviklingslinjer tilbage til 1964*. 2 upplagan. Köpenhamn: akf forlaget.

Connell, R.W, 2003. *Maskuliniteter*. Göteborg: Daidalos.

Cova, Véronique & Giraud Voss, Zannie, 2006. How sex differences in perceptions influence customer satisfaction: a study of theatre audiences. *Marketing Theory*, nr. 6.

Frenander, Anders, 2005. *Kulturen som kulturpolitikens stora problem. Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet*. Hedemora: Gidlunds förlag.

Hoogland, Rikard; Sauter, Willmar, 2008. A National Theatre Decentralized: Sweden's Three-an- a-half National Theatres. I S.E. Willmer (red.): *National Theatres in a Changing Europe*. Hampshire/New York: Palgrave.

Hoogland, Rikard, 2009. Teaterpubliken i svensk kulturpolitik. I: *Peripeti*, nr. 12.

Rikard Hoogland

- Hägglund, Göran, 2009. Tal av Göran Hägglund i Almedalen den 2. juli 2009. <http://www.kristdemokraterna.se/goranhagglund/tal/090702almedalen>
- Jansson, Bertil, 1982. Ny kulturpolitik. Några anteckningar om hur utredningen kom till. I: *Meddelande från Arbetarrörelsens arkiv*, nr. 22.
- Karlsson, Johanna, 2008. "Måndagsmöte: Daniel Sjölin", Bokhoran 23. januari, 2008.
- Kimmel, Michael, 2002. The Birth of the Self-made Man. I Rachel Adams & David Savran (red.): *The Masculinity Studies Reader*. Malden/Oxford: Blackwell publisher.
- Klockare Linder, My, 2009. Per Albin Hansson och kulturpolitiken. *Fronesis*, nr 31.
- Mangset, Per, 2012. *Demokratisering av kulturen : Om sosial ulikhet i kulturbruk og –deltakelse*. Bo i Telemark: Telemarkforskningen.
- Melkersson, Paula, 2011. Scum-hatarna och kampen om konsten. *Feministiskt perspektiv*, 18/11.
- Nilsson, Åsa, 2011. *Kulturvanor i Sverige 1987-2010*. SOM-rapport 2011: 23. Göteborgs universitet, http://www.som.gu.se/digitalAssets/1353/1353567_kulturvanor-i-sverige-1987--2010-som-rapport-2011-23.pdf
- Nixon, Sean, 1996. *Hard Looks. Masculinities, spectatorship & contemporary consumption*. New York: St Martins press.
- Olsson, Tobias, 2010. Fi! brände upp 100 000 kronor. *Svenska Dagbladet*, 6/7 2010.
- Orrenius, Anders, 2012. Stor satsning på pojkars läsning. *Riksdag & departement*, 26/7 2012.
- Peterson, Richard A., 1987. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Peterson, Richard A. & Kern, Roger M., 1996. Changing Highbrow taste: from snob to omnivore. *American Sociological Review*, nr. 5, vol. 61.
- Peterson, Richard A., 2000. Two ways culture is produced. *Poetics*, vol. 28.
- Plats på scen*, 2006. Betänkande av kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet. SOU 2006:42. Stockholm.
- Rosenberg, Tiina, 2000. *Byxbegär*, Göteborg: Anamma.
- Rosenberg, Tiina, 2012. *Ilska, hopp och solidaritet. Med feministisk scenkonst in i framtiden*. Stockholm: Bokförlaget Atlas.
- Sauter, Willmar, 2002. Who Reacts When, How and upon What: From Audience Surveys to the Theatrical Event. In: *Contemporary Theatre Review*, vol. 12.
- Sauter, Willmar, 2012. *Unknown Woman* by Anna Odell: The Event, the Trial, the Work – reflections on the mediality of performance. *Theatre Research International*, nr 3, vol. 37.
- Savran, David, 2003. *A Queer Sort of Materialism: Recontextualizing American Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Schoenmakers, Henri & Tulloch, John, 2004. From audience research to the study of theatrical events: a shift in focus. I Vicky Ann Cremona m.fl. (red.): *Theatrical Events: Borders, Dynamics Frames*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Stavrom, Heidi, 2007. Hvorfor er kjønn en blind flekk i kulturpolitikkforskningen? *The Nordic Journal of Cultural Policy*, nr. 2.

Hatar män teater?

Sundgren, Per, 2007. *Kulturen och arbetarrörelsen. Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander*. Stockholm: Carlssons.

Swedner, Harald, 1967. *Teatervanor och musikvanor i Stor-Stockholm. En sociologisk undersökning utförd på uppdrag av stadskollegiet under överinseende av ett av kollegiet utsett arbetsutskott*. Stockholm.

Teaterutredningen, SOU 1934:3, 1934. Stockholm.

Torsslow, Stig, 1975. *Dramatenaktörernas republik. Dramatiska teatern under associationstiden 1888-1907*. Stockholm: Dramaten.

Portrættet

Heiner Goebbels | Perceptionens drama

Heiner Goebbels: Perceptionens drama

Af Laura Luise Schultz

“Jeg er *meget* velorganiseret,” svarer Heiner Goebbels, da jeg ved nyheden om, at han er blevet udpeget til leder af Ruhr-triennalen kommer til at spørge, hvordan han overkommer det hele. “Og så producerer jeg højst en enkelt forestilling om året.” Svaret er karakteristisk for Goebbels: først den kortfattede, kølige replik – og så en opblødende refleksion. Hans sceniske arbejder har en tilsvarende spænding mellem kølig præcision og kompleks refleksion, men såmænd også mellem skabende arbejde og management – nemlig forvaltningen af den kulturarv, som han ser sig som kunstnerisk formidler af: Hans udtryk er musikteater i bredeste forstand, men i sine produktioner formidler han i lige så høj grad hovedværker fra litteratur og billedkunst, der har gjort indtryk på ham selv, men som måske er smalle eller glemt i en bredere offentlighed.

Ingen gængs auteur

Komponisten og instruktøren Heiner Goebbels indtager en helt unik plads i tysk samtidsteater. Hans musikteater spænder over en variation af udtryksformer: fra hørespil og iscenesatte koncerter til de egentlige musikteaterforestillinger. Musikalsk har han siden 1980'ernes engagement i *Sogenanntes Linksradiokales Blasorchester* krydset gennem rock, pop og jazz, komponeret kammermusik og opera, ofte i særegne blandingsformer.

Goebbels er mere end noget andet *arrangør*. Hans skabende indsats som kunstner består ikke mindst i orkestreringen og sammenstillingen af andres værker, som han monterer ind i sine egne originale sceniske kompositioner. Med uventede greb lader Goebbels de forskellige kunstarter og scenekunstneriske virkemid-

ler åbne hinanden på ny. Selv om Goebbels aldrig laver taleteater i gængs forstand, er modernismens litterære klassikere fx et bærende lag i hans forestillingsunivers. Som kunstner har Goebbels sit fast forankrede udgangspunkt i musikken, men dette udgangspunkt beriges af en åbenhed og respekt for samtlige virkemidler i teatret og en stor indsigt i de tilgrænsende kunstarter. Hvilken anden instruktør går fx til tekstarbejdet med en målsætning om at sætte selve *læseoplevelsen* på scenen? Men det var netop, hvad Goebbels ville med sin iscenesatte koncert over Gertrude Steins *Wars I Have Seen*, som spillede i København i 2011 med Athelas Sinfonietta og Concerto Copenhagen.

Ud over sit scenekunstneriske virke som komponist og instruktør er Goebbels professor ved Institut for Anvendt Teatervidenskab i Giessen – en af de mest indflydelsesrige teateruddannelser i de seneste 20-30 års europæiske teaterlandskab, fordi man på unik vis uddanner de studerende inden for både scenekunstnerisk praksis og teoretisk teatervidenskab. Her er han ikke bare underviser og kunstnerisk vejleder – han er også aktivt engageret i at udvikle nye uddannelsesformater, bl.a. som præsident for Hessische Theaterakademie, et samarbejde mellem akademiske og praktiske scenekunstuddannelser i delstaten Hessen. I det hele taget er Goebbels' indsats som underviser præget af samarbejdsprojekter med udenlandske kunsthøjskoler – fx Statens Teaterskole i København – og ønsket om allerede under uddannelsen at få de studerende ud at arbejde i etablerede teaterinstitutioner gennem samarbejder med både eksperimenterende scener og stadsteatre.

Fra 2012-14 er Goebbels kunstnerisk leder af Ruhrtriennalen – en international, tværfag-

stetisk kunstfestival, der udspiller sig i de mange kunstvenues, som er indrettet i nedlagte maskinhaller og fabriksanlæg over hele Ruhrområdet.

Hans artikler om samtidsteater er netop udkommet i bogen *Ästhetik der Abwesenheit: Texte zum Theater* (Goebbels, 2012), hvor han beskriver centrale udgangspunkter for sin egen praksis, inspirationen fra andre kunstnere, og ikke mindst demonstrerer, hvordan han også selv får input fra de yngre kunstnere, som er udgået fra instituttet i Giessen. Udvekslingen er gensidig og drevet af en genuin interesse for udviklingen af nye scenekunstneriske udtryk. I det hele taget er det sådan, Goebbels selv forstår sammenhængen i sine forskelligartede engagementer: De er bundet sammen af denne interesse for at udforske scenekunstens muligheder på alle niveauer og i stadigt nye sammenhænge. I den forstand giver det fuldstændig mening, at den sociologi-uddannede komponist er professor ved et teatervidenskabeligt institut: Der er tale om en forskningsindsats, udøvet i praksis, men i høj grad teoretisk reflekteret.

Derfor modsvares interessen for alle facetter af scenekunstproduktion da også af en kunstnerisk kompromisløshed og høje kvalitetskrav både på egne og de studerendes vegne. Men dette ambitionsniveau handler først og fremmest om at udfordre scenekunstens formåen og rækkevidde. Og frem for alt handler det altså *ikke* om at producere meget:

Lad os – som kunstnere og som teatre – vægre os mod at producere for meget på for kort tid. Lad os hellere sørge for at lave et godt værk og holde det i live længe. (Goebbels, u.p.)

Og det gør han – holder sine produktioner i live. Mange er udgivet på cd og dvd, men først og fremmest bliver hans musikteaterproduktioner spillet over hele verden.

Skønt Goebbels rager op som en indflydelsesrig figur i tysk og europæisk teater – han har

netop modtaget Ibsen-prisen 2012 – er han altså bare ikke *auteur* i gængs forstand. Her har vi ikke at gøre med det store kunstner-ego, der producerer monumentale værker, men snarere med et menneske, der er aktivt engageret i alle facetter af kunstens skabende, produktionsmæssige og samfundsmæssige forhold. Måske kan man snarere henvise til Gertrude Steins udvidede og demokratiserede version af det kunstneriske geni: Hun fremstiller geniet som en relationel egenskab, der udfolder sig i samspillet mellem forskellige mennesker og erfaringsfelter.

Komposition og montage

Goebbels er komponist, og kompositionsbegrebet er centralt for hans arbejder, men det handler ikke nødvendigvis om at opfinde nyt og skabe sin egen musik. I stedet handler det om at bringe uventede møder i stand mellem givne materialer, som når han i *Hashirigaki* fra 2000 forbinder Gertrude Steins store romanværk *The Making of Americans* med musik af Beach Boys og en musiker, som behersker en række klassiske japanske instrumenter. I mødet mellem Steins gentagelsesmønstre og *Pet Sounds'* musikalske loops opstår en form for overjordisk, fortættet stemning, der lader sig relatere til den østlige æstetik. Det originale greb består i at se, hvordan disse værker hen over alle historiske og genremæssige forskelle korresponderer på nogle strukturelle niveauer, samtidig med at forskellene mellem dem skaber en kontrapunktisk effekt, der lader dem hver især fremstå i et nyt lys. Dermed stråler de overleverede værker igennem det nye værk, som er Goebbels originale komposition.

Denne målsætning om at fremhæve værker, som måske nok er kanoniserede, men som kulturelt set er gledet i baggrunden, er i det hele taget en drivkraft. At stille det enkelte værk i et nyt lys i samspillet med andre værker og referencer, og på den måde gøre det interessant på ny. Goebbels fortæller flere steder, hvordan samarbejdet omkring musikteaterstykket *Gen-*

tagelsen fra 1995, som forbinder motiver af Kierkegaard, Robbe-Grillet og Prince, foranledigede den aldrende Alain Robbe-Grillet til et comeback med romanen *Gentagelsen*, som blev skrevet efter samarbejdet med Goebbels. "Jeg ser det ikke som min opgave at udtrykke mig selv. Jeg ser det i højere grad som min opgave at videreudvikle kunsthistorien," forklarer Goebbels (Schultz, 2011b).

Opfattelsen af komposition som en sammenstilling eller re-organisering af et eksisterende materiale er ikke mindst influeret af Gertrude Steins kompositionsbegreb, der på sin side var inspireret af malerkunsten snarere end musikken. Som en forløber for det post-dramatiske teater ønskede Stein at fremhæve de rumligt-visuelle lag af teaterforestillingen som modtræk til det lineære, plotbaserede taletheater. For Goebbels bliver musikken det niveau, der kan lægge andre strukturer ind i forestillingen som modvægt til det narrative forløb. Når han taler om komposition, er der således tale om én bevægelse, der både omfatter musik og iscenesættelse.

Steins kompositionsbegreb gør op med repræsentationstænkningen. Der er ikke noget egentligt fiktionsplan hos Stein. Kompositionen er på samme tid en del af den omkringliggende virkelighed og et udtryk for denne virkelighed. Kompositionen af værket og kompositionen af virkeligheden er én bevægelse, kunstværket er ikke bare repræsentation, men er selv en del af den virkelighed, som er ved at blive komponeret. For Goebbels bliver denne tilgang en befrielse: Teatret skal ikke være repræsentation af noget andet, uden for, men skaber sit eget rum. Teatret skal ikke være middel for en moralsk dannelse, men kan være politisk i sin gestus, i den plads, det overlader beskueren.

Montagen af overleverede værker fra forskellige kunstarter i den enkelte forestilling eller komposition forbinder sig hos Goebbels med en respekt for teatrets forskellige virkemidler og deres indbyrdes diversitet. Ved at

sammenstille selvgyldige værker fra forskellige kunstarter opnår de forskellige lag i teatret en selvstændighed i forhold til hinanden. Teksten fungerer som et stærkt udtryk i sig selv, frem for at blive arbejdet ind i en organisk helhed; musikken får lov at stå som en oplevelse i sig selv, frem for at underordnes en dialog, etc. Ofte bringer han også performere på scenen, der har en selvstændig kunstnerisk solokarriere, hvor performeren bringer hele sin egen profil med sig og nærmest fungerer som en slags levende ready made mere end skuespiller i gængs forstand.¹

Polyfonien er gennemgribende på en helt anden vis hos Goebbels end fx i et wagnersk *gesamtkunstwerk*, hvor de enkelte kunstarter ideelt set føjer sig sammen til en større organisk helhed. Hos Goebbels er det i sammenstødene og mellemrummene mellem forestillingens enkelte stemmer, værker og virkemidler, at nye forbindelser kan opstå i publikumsoplevelsen. Derfor arbejder han også i høj grad med modernistiske værker, der allerede hver især har en sådan flerstemmig, ligestillet, kompositorisk og ikke-repræsentativ form.

Ligestillet dramaturgi og ready made materiale

Goebbels æstetik kan således beskrives som en radikal version af den ligestillede dramaturgi, hvor han så at sige komponerer med andres ready made værker – men naturligvis med et eget skarpt kunstnerisk greb, hvor netop det skabende og det fortolkende smelter sammen i kompositionen, forstået som både proces og værk.

På den måde placerer han sig generations-

1) Et tilsvarende greb finder man på uddannelsen i anvendt teatervidenskab: Frem for at undervise i teaterlys, beskæftiger de studerende sig måske med lyskunstnere som Olafur Eliasson og James Turrell, hvor lyset er det primære kunstneriske medie i egen ret og ikke bare et teknisk hjælpemiddel. Det giver en helt anden tilgang til lysætning end den håndværksmæssige teaterskole-uddannelse. Jf. Goebbels, u.p.

mæssigt ganske præcist mellem sine tidlige samarbejdspartnere, Heiner Müller og Robert Wilson, og de lidt yngre generationers arbejde med dokumentarisk materiale og virkelighedsteater. Goebbels er jævnaldrende med Frank Castorf og er ligesom han inspireret af Heiner Müller og Brecht. Trods den umiddelbart store modsætning mellem Goebbels køligt-æstetiserede værker og Castorfs fandi-voldske trash-æstetik, er der ganske mange strukturelle ligheder i deres montageæstetik, deres præference for ikke-dramatiske tekster i teatret, deres frie omgang med hele samspillet mellem live og medieret, repræsentation og konkretisme i teatret.

Goebbels er rundet af det lykkelige møde mellem amerikansk performanceteater i linjen fra Stein og Wilson, og den tyske tradition med især Brecht og Müller. Det var gennem samarbejdet med Heiner Müller, at Goebbels for alvor kom i gang med at lave først hørespil og siden selvstændige teateropsætninger. Hvis han således fra Stein og Wilson har overtaget et ligestillet teaterbegreb med vægt på det kompositoriske og formelle, så har han fra Brecht overtaget en opmærksomhed på kunsten som politisk handling. Det er ikke mindst fra Brecht, han får sin radikale opmærksomhed på den politiske effekt af at adskille de enkelte virkemidler fra hinanden for at give plads til beskuerens selvstændige koblinger i de mellemrum, der opstår, når forestillingens forskellige lag ikke smyger sig organisk om hinanden. I det hele taget understreger Goebbels, at det politiske i teatret består i en positionering og i at give publikum mulighed for en sådan positionering, snarere end i politiske erklæringer. Den politiske holdning skal være indarbejdet i den kunstneriske holdning, som han forklarer med henvisning til endnu et forbillede, Hanns Eisler.

Fravær som politisk gestus

I det hele taget handler det for Goebbels om at levne plads for beskueren. Således beskrev

han under en publikumssamtale i København i forbindelse med gæstespillet *Eraritjaritjaka*, hvordan dramaet i dag har flyttet sig fra det klassiske drama, der udspillede sig i plottet mellem karaktererne, til “a drama of perception” – et drama, som udspiller sig i publikums sansemæssige oplevelse af samspillet mellem de sceniske virkemidler (Schultz, 2011a). Dermed er publikum involveret i dramaet og ikke bare tilskuer. Skuespilleren er ideelt set heller ikke centrum i et sådant drama, men blot et element blandt de mange medialiteter: “På den måde bliver “dramaet mellem medierne” faktisk til et dobbelt drama: Et drama for den optrædende såvel som for publikums perception.” (Goebbels, u.p.).

Fraværet som kompositionsprincip fungerer på mange niveauer i Goebbels’ æstetik. Selv fremhæver han det øjeblik i *Eraritjaritjaka*, hvor skuespilleren André Wilms forlader scenen, mens vi følger ham på live kamera, som et særligt *afslappet* moment. Den tomme, hvide scene og usikkerheden i forlængelse af bruddet på den mest grundlæggende teaterkonvention – skuespillerens kropslige nærvær – lander pludselig tilskuerne i det konkrete teaterum frem for det sceniske fiktionsrum. Folk begynder at smågrine og snakke sammen. Andetsteds henviser han til Gertrude Steins beskrivelse af fornøjelsen ved at se Sarah Bernhardt: Fordi hun ikke kunne fransk, behøvede hun ikke følge med i plottets handling, men kunne hvile uforstyrret i oplevelsen af det sceniske udtryk. Et greb, Goebbels selv har overtaget direkte, når han lader sine performere tale forskellige sprog på scenen, så de færreste tilskuere vil kunne forstå alt, hvad der bliver sagt.

Goebbels til dato mest radikale forsøg med fravær på scenen er *Stifters Dinge*, en performance installation helt uden live performere fra 2007. Baseret på den østrigske forfatter Adalbert Stifters naturbeskrivelser, sætter Goebbels her tingene og teknikken i centrum i et virtuost spil med publikums sanseperception.

For avantgardekomponisten Goebbels er grundlæggende en teatermagiker (og her mærker man inspirationen fra Wilson), der spiller sine trick med publikum for at få os til at opleve verden på ny:

Hvis kunstnerisk erfaring betyder erfaringen af det endnu-ikke-hørte, det endnu-ikke-sete, det endnu-ikke-forståede, så kan den måske overhovedet kun finde sted i et rum, der endnu ikke er besat af det, vi allerede har forstået. (Goebbels, u.p.)

Laura Luise Schultz

Adjunkt ved Teater og Performance Studier, Københavns Universitet. I Peripetis redaktion 2005.

Litteratur

<http://heinergoebbels.de>

Goebbels, Heiner, 2012. *Ästhetik der Abwesenheit*. Texte zum Theater, upagineret Kindle edition. Theater der Zeit.

Schultz, Laura Luise, 2011a: Længslen efter det der er gået tabt. Heiner Goebbels' *Eraritjaritjaka*. In: *peripeti.dk*. <http://www.peripeti.dk/2011/01/07/længslen-efter-det-der-er-gaet-tabt/>

Schultz, Laura Luise, 2011b: Sange om krigen. Om komponisten Heiner Goebbels. In: *peripeti.dk*. <http://www.peripeti.dk/2011/05/28/1189/>

Værket

Laura Luise Schultz | Værker der virker

Værker der virker

– om aktuelle forskydninger i værkbegrebet

Af Laura Luise Schultz

Vores system er så komplekst, at vi egentlig slet ikke kan producere stykker i betydningen enkeltbegivenheder.¹ (Veit Sprenger, Showcase Beat Le Mot).

I de seneste 20 år har vi i forlængelse af den performative vending set en veritabel splintring af værkbegrebet inden for de relationelle og interventionistiske kunstpraksisser. Det gælder ikke mindst inden for teater og performance med utallige nye formater inden for interaktivt, interventionistisk og dokumentarisk virkelighedsteater, durational og site specific teater, audio walks, performance lectures, reenactments og remedieringer, mv. Disse kunstneriske praksisser stiller sig ikke uden for kunstinstitutionen; ambitionen er ikke i første række at ophæve eller tematisere skellet mellem kunst og virkelighed, eller mellem adskilte discipliner, medier og kunstarter. Snarere krydsforbinder de uden videre forskellige diskursive rum og veksler ufortrødent mellem skiftende medier og formater, ofte inden for det samme projekt, alt efter det aktuelle behov.

Således skriver den tyske performancekunstner Otmar Wagner i et essay om sin egen generation af kunstnere:

I de seneste 25 år er der generelt opstået en generation af kunstnere, der kommer fra vidt forskellige sammenhænge, og som ikke længere bakser med berøringspunkterne mellem billedkunst, musik, teater, dans, som ikke længere kæmper om

positioner og deres overskridelse og opløsning. I stedet har de tilegnet sig alle mulige og umulige former for kunstnerisk arbejde, legende og eksperimentelt, teoretisk og praktisk. (Wagner 2012, s. 138).

Selve diversiteten i de mange nye blandingsformer er måske det væsentligste fællestræk ved samtidsteatret: Det forhold, at projekterne på forskellig vis kobler mellem æstetiske felter og sociale domæner, hvad enten dette opnås gennem tidsbegrænsede forestillinger eller begivenheder, der på scenen eller i en konkret aktion bringer hverdagsvidner sammen à la Rimini Protokoll; eller i sociale og politiske aktioner i det offentlige rum à la Wochenklausur og Schlingensief; i durational performance-formater, hvor selve den tidslige og rumlige udstrækning lader fiktionsrummet brede sig ud i tilskuere og performerers realtidserfaring à la SIGNA, Winge/Müller og de mange audiowalks i byrummet; eller de fx gennem brugen af real time-video bringer en udveksling i stand mellem publikum og performere à la Gob Squad; hvad enten kunstnerne arbejder serielt med projekter, der knopskyder og forbinder sig indbyrdes på kryds og tværs à la Das Beckwerk, eller kuratorisk arbejder med en tilbagetrækning af instruktøren for at overlade scenen til andre aktører à la Joachim Hamou, Anders Paulin eller Vestergaard Friis' Samtalekøkkener – hvor sidstnævnte også omfatter de mange blandingsformer mellem teori og praksis i formater som performance lecture og performance essays; eller kunstnerne gennem dokumentarisk materiale, reenactments, remedieringer og montage skaber udvekslinger

1) Sprenger 2012, s. 247. Citater er oversat af mig, med mindre andet er anført, LLS.

mellem genrer og kunstarter, mellem historiske værker og dokumenter og aktuelle begivenheder på scenen – osv. og osv.

Hermed melder spørgsmålet sig imidlertid, hvorvidt vi stadig har brug for værkbegrebet i mødet med disse praksisser, der så radikalt har lagt mange af de klassiske grænser og distinktioner inden for det moderne kunstbegreb bag sig, som værkbegrebet er en integreret del af.

For hvori består værket egentlig inden for disse projektbaserede, processuelle, flerleddede og flerdimensionelle praksisser? Er værket den enkelte manifestation, eller er værket det samlede projekt, der måske strækker sig over flere år og talløse enkeltstående manifestationer i forskellige formater inden for hele spektret mellem klassisk opførelse, performance, dokumentation, reenactment og remixing? Kan værket konciperes som selve udvekslingen mellem deltagere og aktører eller som et drama, der udspiller sig i publikums perception af samspillet mellem de forskellige lag og virkemidler?

Otmar Wagner fortsætter i afsnittet "Projekter og processer":

I mine projekter drejer det sig sjældent om afsluttede produktioner. Opførelserne er for det meste bare en slags 'standsning' eller et midlertidigt resultat af en længere proces, og projektet udvikler sig i mellemtiden videre, omformes, bygges op både indholdsmæssigt og formelt igennem en flerårig proces. (Wagner 2012, s. 151).

Hvordan kan man tænke sig disse standsninger eller midlertidige materialiseringer som momentane, komplekse intensitetspunkter i en levende proces? Kan disse formelt flydende og uafgrænsede projekter rummes inden for værkbegrebet, og ikke mindst: Er værkbegrebet relevant i afkodningen af dem?

Hensigten med dette indlæg er ikke en

udtømmende redefinering af værkbegrebet, men blot at åbne for en refleksion over værkkategoriens operationalitet i forhold til en række strategier i samtidsteatret, der på forskellig vis synes at undsige eller unddrage sig værkkategorien.

Den æstetiske relation

I 1998 udkom Nicolas Bourriauds *Den relationelle æstetik*. I bogen beskriver Bourriaud den del af 1990'ernes kunstscene, der bruger kunstinstitutionen til at skabe mulighedsrum for alternative sociale relationer. Bourriaud ser kunstnerens praksis som en politisk handling, der skaber såkaldte mikroutopier, hvor deltagerne kan eksperimentere med modeller for alternative livsmuligheder. Bourriaud fremhæver, at den relationelle kunst har bevæget sig fra værket som artefakt til værket som begivenhed, ligesom han betoner det kollektive aspekt i både produktions- og receptionsprocessen. Bourriaud er blevet kritiseret fra mange sider for at have en naiv opfattelse, dels af kunstinstitutionen som magtfrit rum, dels af demokrati som en form for konsensusbaseret udveksling, der ikke redegør for demokrati som en model for forhandling af konflikter.

Morten Kyndrup leverer i *Den æstetiske relation* fra 2008 en mere subtil kritik af Bourriaud, for så vidt som han påpeger, at det æstetiske grundlæggende er en relation, nemlig en relation mellem et subjekt og et objekt, hvor objektet gøres til genstand for en vurdering. Selv om Kyndrup griber tilbage til den klassiske kantianske forståelse af æstetik og kunst, fremhæver han ligesom Bourriaud det begivenhedsmæssige eller mere præcist en opfattelse af betydningsproduktion som handlingsbåret. Blot mener Kyndrup altså, at denne præmis allerede er indlejret i det moderne kunstbegreb.

Kyndrup bestemmer det moderne kunstbegreb som en diskursiv erkendelsesform, der baserer sig på en særlig form for standset

eller *udsagt udsigelse*, hvor værkets betydning opstår “i spillet mellem det konceptuelle sted værket foreskriver mig, og det sted jeg faktisk indtager.” (Kyndrup 2008, s. 95). Værkets virkning består i, at det etablerer en udveksling på tværs af tid og rum. Denne udveksling kommer i stand i kraft af værkets formelle greb, den udsagte udsigelse, der fungerer som en slags midlertidig *standsning* af betydningsdannelsens vedvarende semiosis: “værkets standsede tid fungerer som en slags evigt forlænget nutid, monteret ind i den reale udsigelses tidslige situerethed.” (Kyndrup 2008, 96). Det er i spændingen mellem værkets overtidslige, standsede udsigelse og de skiftende modtages singulære, historiske tid, at værkets merbetydning opstår, fordi man i kraft af denne montering af det uendelige i det endelige “i mødet med kunstværket på en enestående måde får mulighed for ikke bare at se, men at se sig selv se” (Kyndrup 2008, 96). På den måde gør værket det muligt at reflektere stadigt skiftende kontekster ind i værket og forlener det med en form for eviggyldighed, som det romantiske kunstbegreb ville definere det, men som altså ifølge Kyndrup er en strukturel effekt af kunstens status og funktion som et specifikt, samfundsmæssigt delsystem.

I forlængelse af Kyndrup kan man hævde, at værkets formdannelse handler om, hvilke rammer det udstikker for denne udveksling mellem den udsagte udsigelse og den reale udsigelsessituations singulære, tidslige situerethed. Værkbegrebet er således yderst virksomt hos Kyndrup, men det består i en slags konceptuelt greb i det sanselige, som ikke nødvendigvis er knyttet til bestemte genstande, materialer, en håndværksmæssig kunnen, etc.

I en nyere artikel fra 2012 om “Kritikkens henfald, rummets ekspansion” beskriver Kyndrup kritikens nøglerolle i det moderne kunsts system, fordi den genererer det publikum, som er selve forudsætningen for det moderne kunstbegreb: Et publikum, hvor den enkelte føler sig personligt tiltalt og samtidig er bevidst

om, at værket også henvender sig til enhver anden.

Denne særlige relationsklynge: værket-for-sig, værket-for-mig og værket-for-os udgør som sikkert bekendt mulighedsbetingelsen for, at der etableres en egentlig æstetisk relation – og dermed for at æstetisk værdi overhovedet opstår og opleves for den enkelte som resultatet af en æstetisk dom. (Kyndrup 2012, 82).

Det er Kants antinomi, Kyndrup udlægger her, dvs. paradokset i at smagsdommen på den ene side er subjektiv og på den anden side forudsætter et fælles grundlag og dermed også er aktivt fællesskabskonstituerende.

Selv om Kyndrup opløser bindingen til det objektbårne værk, så er hele tanken om den standsede udsigelse stadig en insisteren på værkets grænser og værket som rammesætning om virkeligheden. I min anmeldelse af Kyndrups bog i *Peripeti* nr. 11, forsøgte jeg forsigtigt at anfægte denne binding til det klassiske værkbegreb, netop ud fra den problemstilling, jeg også rejser i nærværende artikel: Kan man i afkodningen af de processuelle kunstpraksisser komme ud over repræsentationslogikken og tage udgangspunkt i processualiteten, bevægelsen og forskydningens grundlæggende fravær af stabile udgangspositioner?

Man kan også spørge den anden vej rundt: Formår samtidens relationelle praksisser at etablere en tilstrækkelig tydelig formdannelse eller diskursiv standsning til, at vi kan registrere dem som kunstværker, der producerer et overtidsligt felt af merbetydning omkring sig? Eller er spørgsmålet forkert stillet?

Flerdimensionelle værker

Hvad jeg ønsker at diskutere her, er især de former for performativ praksis, der overskrider forestillingsformatet og det afgrænsede projekt med en fast spilleperiode. Altså kunstneriske strategier, som ikke længere, eller ikke alene,

opererer med egentlige, afsluttede og adskilte værker, der kan afgrænses fra længerevarende, kontinuerlige projekter, hvilket gør det vanskeligt at få greb om værket som en afgrænset, definerbar størrelse.

Det danske kardinaleksempel er Das Beckwerk, hvis projekter samler sig i rhizomatiske netværk af indbyrdes forbindelser, hvor tidligere manifestationer forskydes med tilbagevirkende kraft, når nye greb føjes til. Das Beckwerk iscenesætter på eksemplarisk vis spændingen mellem det afrundede enkeltværk – fx den klassiske roman, teaterforestilling, koncert, cd, etc. – og den vedvarende performative forskydning og reaktivering af disse del-elementer, dels gennem deres indbyrdes krydsreferencer, dels gennem deres indlemmelse i længerevarende projekter, der også på forskellig vis forbinder sig indbyrdes, fx i udvekslingen mellem verdensborgerens politiske engagement i *History of the Democracy* og subjektets død i forlængelse af *Claus Beck-Nielsen 1963-2001*. Sidstnævnte er netop på én gang titlen på en roman og på et mere omfattende projekt, der omfatter adskillige værker og aktiviteter.

Das Beckwerk som kunstkoncern etableres som bekendt for at videreføre arven fra kunstnersubjektet Claus Beck-Nielsen, da han erklærer sig selv død i 2001. Trods dette forsøg på at tage Barthes og Foucault på ordet ved at tage kunstnersubjektets død bogstaveligt, har vi i Das Beckwerk at gøre med en stærk (og klassisk teatral) binding til *kunstnerkroppen*, som gør, at værket – der netop eksplicit fremstilles som et Werk – fremstår med en stærk signatur, trods den multimediale diversitet i udtryksmidlerne.²

2) Dog ikke uden at denne signatur anfægtes inde fra værket selv, fx af den approprierede identitet og tidligere medarbejder Rasmussen, der i skikkelse af den biografiske person Thomas Skade-Rasmussen Strøbech lægger sag an mod Beckwerk for identitetstyveri – et sagsanlæg, der straks indoptages i værket under titlen *The Trial*, med intertekstuelle referencer til Kafka – og via Kafka til teoretikere

Das Beckwerk er et interessant eksempel på dilemmaet omkring værkets grænser, fordi det i sin udfoldelseshistorie iscenesætter ubestemmeligheden mellem at være et afsluttet hele og være principielt uendeligt. Således blev Das Beckwerk i 2011 lukket ned efter begravelsen af “identiteten og statsborgeren” i aktionen *Funus Imaginarium*, på trods af at et omfattende, serielt delprojekt som fx den parallelle verdenshistorie *History of The Democracy* i hele dets koncipering var lagt an på at løbe “lige så længe som den store historie,” som en repræsentant for Das Beckwerk har udtrykt det tilbage i 2006.³ Efterfølgende er figuren eller identiteten Nielsen da også genopstået, bl.a. som Saint Nielsen, i en ny serie af begivenheder med en ny hjemmeside. Historien, værket, identiteten, blev lukket ned med pomp og pragt, men forlænges alligevel ind i de nye projekter.

Udfordringen i omgangen med Das Beckwerk er at forstå, hvordan uafgrænsligheden og manglen på stabile positioner hele tiden er en præmis for verkernes tilsynekomst. At undgå at blive fanget ind af repræsentationslogikkens modstillingaffiktion og virkelighed i en forenklet forestilling om en slags sammenblanding af to stabile niveauer mellem fx en empirisk og en implicit fortæller, men at forstå, at forskellige virkeligheds- og repræsentationsniveauer uløseligt og kontinuerligt indskrives i hinanden i en vedvarende identitetsproduktion.

Og at det er denne vedvarende identitetsproduktion, som Das Beckwerk anfægter.⁴ Der er ikke nogen fejring af

som Derrida og Deleuze, der har brugt netop Kafka som model for fremskrivningen af et værkbegreb hinsides den stabile mimetiske repræsentation. Se fx Derrida: “Before the Law” og Deleuze & Guattari: *Kafka: Toward a Minor Literature*.

3) Ved en gæsteforelæsning på Københavns Universitet.
4) Se hertil min artikel “Døden og materien”, Schultz 2011.

identitetens frie spil i Beckwerket, men et påtrængende spørgsmål om, hvordan vi kan overskride diskursens normative fikseringer for at få øje på den konkrete materialitet i al dens skrøbelige forgængelighed. Samtidig benytter Das Beckwerk værkkategoriens afrundede former til at synliggøre denne performative bevægelse mellem materialisering og forsvinding, for så vidt ethvert værk, som de fortløbende projekter kaster af sig, altid atter foldes ind i den processuelle uafgrænselighed.

Værket som gentagelse og begivenhed

Das Beckwerk fremstår altså næsten eksemplarisk for Kyndrups fremstilling af den æstetiske relation og værket som en størrelse, der aktiverer denne relation. Et afgørende spørgsmål er imidlertid stadig, om vi i omgangen med de processuelle kunstformer formår at agere på bevægelsens præmisser eller bliver stående ved forsøget på at standse bevægelsen i stabile udgangspositioner som fx forestillingen om et subjekt over for et objekt, fiktion over for virkelighed, performance over for dokumentation, etc.

Et af de mest vidtrækkende forsøg på at tænke betydningsproduktion på bevægelsens præmisser er nok Deleuzes videretænkning af Nietzsches gentagelsesbegreb. Det afgørende i Deleuzes gentagelsesbegreb er, at gentagelsen er en skabende videreudvikling, der så at sige virker tilbage på, ja ligefrem har del i, den foregående fremkomst, således at nyskabelsen er betinget af gentagelsen, som er en gentagelse med en forskel. Eller som Frederik Tygstrup og Carsten Madsen har sammenfattet det i deres introduktion til Deleuze og Guattaris *Hvad er filosofi*: "Gentagelsen er ikke en gentagelse af det identiske, men noget allerede eksisterendes tilbagekomst i en ny sammenhæng, en ny serie, som skaber en forskel." (Madsen & Tygstrup 2011, s. 9).

Deleuzes interesse for gentagelsen er drevet af bestræbelsen på at kunne tænke det singulæres fremkomst som tilblivelse på

grundlag af gentagelsens bevægelse. Modellen herfor bliver begivenheden:

Begivenheden er karakteristisk ved, at den som et afgørende – for Deleuze det afgørende – virkelighedslag netop ikke kan gøres til genstand for en identifikatorisk bestemmelse. Begivenheden er noget konkret, noget singulært, som unddrager sig indordningen under en transcendent bestemmelse, der netop ville sammenfatte det konkrete i noget alment. (Tygstrup 2001, s. 272f).

Den singulære begivenhed opstår altså som en reaktivering af det givne i nye forskelskonstellationer.

I *Hvad er filosofi?* fremstiller Deleuze og Guattari kunsten som en tankeform på linje med videnskab og filosofi, og kunsten karakteriseres som en sansebaseret og kompositorisk tænkning. Kunsten binder sansningen i et materiale – som ikke behøver at være et artefakt, men også kan udfoldes i tid – på det æstetiske kompositionsplan, som udgør selve den singulære sammenbinding af sansning og materiale.

Spørgsmålet bliver, hvordan værket kan konciperes som generator for tankens tilsynekomst som begivenhed i et æstetisk kompositionsplan? Deleuze og Guattari opererer i *Hvad er filosofi?* med *monumentet* som model for værket, men monumentet er hos dem en aktiv form:

Det er sandt, at ethvert kunstværk er et monument, men her er monumentet ikke noget, der fejrer mindet om en fortid, det er en blok af nutidige sansninger, der ikke skylder andre end sig selv deres egen bevarelse, og som forsyner begivenheden med den sammensætning, der hylder den. Monumentets handling er ikke erindringen, men fabuleringen. (Deleuze og Guattari 1996, s. 212).

Det centrale i Deleuze og Guattaris kunstbegreb er således ikke kunstværkets nedfældede betydning, men dets virkemåde, dets produktive gøre. Ligesom i deres begreber om rhizomet og assemblagen som strukturer, der aktiverer forbindelser mellem adskilte planer og domæner, åbner Deleuze og Guattari også monumentet for en opmærksomhed på de aktuelle og virtuelle forbindelser, kunstværket formår at aktivere hen over tider, steder og kroppe. Dermed ligger værket værdi ikke så meget i dets bevaring, som i dets evne til at reaktualiseres og dermed synliggøre kulturelle processer og forandringer.

Værket som assemblage

I sin afhandling om *Rammen om værket i verden*,⁵ undersøger Solveig Gade den intervenserende samtidskunsts position i spændingsfeltet mellem teater- og billedkunst. Gade tager fat i projekter, hvis udfoldelse tilsyneladende overskrider det klassiske kunstbegreb. Hun griber tilbage til det moderne kunstsystem og den filosofiske æstetiks opståen med Kant og Schiller og påviser, i forlængelse af bl.a. Rancières analyse af forholdet mellem æstetik og politik, at

den relationelle og intervenserende samtidskunst snarere end at bryde med den moderne forståelse af kunst må siges at radikaliserer det dialektiske forhold mellem autonomi og heteronomi, som er indeholdt i det moderne kunstsystem. (Gade 2010, s. 251-52).

Gade insisterer altså på, at det klassiske kunstbegreb – der som vi har set knytter sig til værkbegrebet – fortsat er virksomt i de nye strategier. Men hun påpeger også, med reference til Frederik Tygstrup, at vi har bevæget os fra en “interesse for tingenes

til *relationernes fænomenologi.*” (s. 252). Således er det ikke længere så meget “igennem repræsentative kunstobjekter som gennem virkelighedskonstituerende begivenheder” at samtidskunsten virker. Dermed er der snarere end et radikalt brud tale om en “omkodning eller en forskydning af den måde, hvorpå vi traditionelt har anskuet kunsten.” (s. 253).

Hvad der er interessant i forhold til nærværende diskussion er, at Gade på den ene side hævder, at disse relationelle praksisser opererer i forlængelse af det klassiske kunstbegreb, men på den anden side foreslår en analysefigur, som peger ud over værkbegrebet, nemlig assemblagen, som hun låner fra Deleuze og Guattari via Manuel deLanda.

Assemblagen er hos Deleuze og Guattari kendetegnet ved *eksteriøre* relationer. Den består af enkeltkomponenter, der hele tiden kan forbinde sig på ny i skiftende koblinger til elementer fra andre assemblager, hvorved assemblagen løbende ændrer sig. Den særlige relevans, som Gade ser i assemblagefiguren, er, at den kan belyse, hvordan “væsensforskellige betydningssystemer og rationaler sammenpasses i interventionskunsten.” (Gade 2010, s. 89). Men nok så vigtigt kan assemblagen også artikulere de sociale processer, der aktiveres i interventionskunsten, og hele det skred mellem repræsentation og præsentation, mellem semiotiske og ikke-semiotiske tegnsystemer, som sættes i gang, “når værket eller den kunstneriske begivenhed “plugges” ind i ekstrakunstneriske situationer” (Gade, s. 89).⁶

Assemblagen tilbyder altså en model for at forstå, hvordan samtidskunsten kobler mellem ellers adskilte sfærer, og mellem tids- og objektbaserede formater.

Den er samtidig en maskine, hvis væsentligste

5) Publiceret under titlen *Intervention & Kunst*, Politisk Revy, 2010.

6) Gade er ikke den første til at koble Deleuze & Guattaris assemblage-figur til samtidskunstens interventionistiske strategier, se fx O’Sullivan 2006, men Gade kobler sin analyse af kunstbegrebet med anvendelige overvejelser omkring teatralitet og performativitet.

egenskab er dens funktion og virkemåde, dens sammenkobling og reaktivering af forskelligartede erfaringsfelter. Assemblagen kobler ligestillede systemer i skiftende, singulære konstellationer og kan således fungere som en mere kompleks model for værkets virkemåde på grundlag af en generaliseret forståelse af tilblivelse som en reaktiverende, relationel og tidslig hændelse i et netværk af indbyrdes forbundne begivenheder, der udfolder sig i et tidsligt og rumligt kontinuum af adskilte planer.

Dead or alive – modsætningen mellem live og still

I *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment* dekonstruerer Rebecca Schneider modsætningen mellem arkiv og performance, mellem på den ene side stabile dokumenter og genstande, der lader sig bevare, og på den anden side forbigående performative begivenheder, der kun eksisterer i nuets korte varighed. Schneider argumenterer for, at performative begivenheder ikke blot er efemere, men også bevarende og dokumenterende: Performance er en måde at overføre viden mellem kroppe. Samtidig er tekster og artefakter også foranderlige over tid, et forhold der eksponeres af de elektroniske mediers recirkulationer og modificeringer af både tekster og visuelt materiale. I kapitlet "Still living" udfordrer Schneider modsætningen mellem *live performance* og *still photo*. Ikke blot er fotografiet baseret på en live situation og peger som sådant på sit eget fravær, som Roland Barthes har argumenteret for i *Det lyse kammer*, men fotografiet peger også *fremad*, mod receptionssituationen som performativ.

Schneiders vigtigste eksempel er de grusomme og ydmygende billeder af torturerede irakere fra Abu Ghraib-fængslet, som chokerede verden i 2004. Disse billeder er i usædvanlig eksplicit grad iscenesat med henblik på modtageren. Soldaternes poseren ved siden af de døde irakere ekspliciterer fotografiets iboende gestikuleren

mod en fremtidig beskuer, mod at indskrive beskueren i scenariet selv, og dermed forlænge dette ind i fremtiden.

Schneider konstaterer, at kun ved at opfatte disse billeder, i hele deres cirkulation i medierne, som en slags vedvarende, *durational event* kan hun forholde sig ansvarligt til rædslerne:

To my mind, we would do well to trouble any distinction between live arts and still arts that relies on an (historically faulty) absolutist distinction between liveness and remains. (Schneider 2011, s. 140).

Schneider foreslår, via Fred Moten og I.A. Richards, begrebet *inter(in)animation* som betegnelse for, hvordan live og still er indskrevet i hinanden i en dialektisk proces, der udfordrer stabile sondringer mellem adskilte kunstarter såsom teater og fotografi, dans og skulptur, m.fl.

Tidligere i bogen analyserer Schneider Tino Sehgal's *durational værk Kiss*, som består af to dansere i hverdagstøj i slowmotion-omfavnelser i et museumsrum. I deres langsomme omfavnelser citerer de i momentane tilsynekomster skiftende værker af Rodin, Brancusi, Koons og andre. Schneider påpeger forskellige kunsthistorikeres besværgende forsøg på at fraskrive det performative værk enhver teatralitet og snarere relatere det til billedkunstens rene genrer, primært skulpturen, men Schneider konstaterer, at udrensningforsøgene ikke holder:

Sehgal's Kiss is arguably neither pure, nor singular, nor unlike other arts even as it is like sculpture. Rather, it is work. It is not dance, and not not dance. And as work in a citational, performative live, it is inter(in)animate, and always situated precariously between one of its own articulations and another, across the bodies of performers. (Schneider 2011, s. 135. Min kursiv, LLS).

Her bliver værkbegrebet interessant nok anvendeligt som en kategori, der peger ud over de klassiske afgrænsninger mellem artefakt og performance. Den engelske form, *work*, genlyder i højere grad end det danske 'værk' af verbalformens processualitet, og Schneider holder bevidst betydningen så åben som muligt ved at udelade artiklen: ikke *a work*, men *work*, arbejde – eller virke, kunne man måske oversætte Schneiders brug af ordet *work* til i denne sammenhæng.

Værker der virker

Hos både Kyndrup, Deleuze og Schneider har vi set, hvordan værkbegrebet på én gang søges fastholdt og gentænkt i lyset af aktuelle performative praksisser.

Historisk har vi gang på gang set, hvordan tilsyneladende formløse, efemere praksisser i kunsthistorisk tilbageblik afslører, at de formelle greb hele tiden har været til stede, blot på et nyt niveau, hvor de ikke i første omgang var til at få øje på. Det gælder fx dada og fluxus' tilsyneladende opløsning af kunsten i uprætentiose hverdagshandlinger, eller body arts insisteren på det performative nærværs forsvinden, hvor vi i dag må konstatere, at mange af denne genres performances i mellemtiden har opnået kanonisk værkstatus.

Således ligger der givetvis også en klar formbevidsthed i visse samtidskunstneres tilsyneladende afvisning af at producere værker med en tydelig kontur. Det gælder i det aktuelle danske samtidsteater fx kunstnere som Joachim Hamou og Anders Paulin og til en vis grad Biering & Kristensen. Disse kunstnere unddrager sig på forskellig vis det tydelige værk til fordel for en mere flydende udveksling med deltagere og aktører, hvor værkets form og grænser bevidst ikke fremstår som særligt tydelige, hvor værk karakteren altså ikke fremstår som særligt stærk. Tilsyneladende bliver ingen klare effekter produceret, men i disse underspillede projekters problematisering af det klassiske værkbegrebs karakteristika –

såsom instruktørens styring af prøveprocessen, afgrænsningen af det fysiske teaterum, opstillingen af et tydeligt fiktions- og forestillingsrum – bliver de organisatoriske magtstrukturer, som især er dominerende i teaterinstitutionen, pludselig synlige, og der stilles spørgsmål ved deres gyldighed: Skal det kritiske engagement i det kunstneriske udtryk nødvendigvis pakkes ind i en to-timers forestilling til 2-300 kr.? Hvad nu, hvis man brugte teaterummet til nogle aktiviteter, der ikke passer ind i dette format? Pludselig kommer de konkrete teaterum, museumsrum eller byrum til syne som nye, fælles refleksionsrum. Tilsvarende lader Biering & Kristensen deres klippe-klister-version af *Viljens Triumf* være en underspillet feel good-version, hvor publikum lige så stille, og uden nogen grænseoverskridende eller markante greb, bevæger sig ind i værket med alle dets æstetisk-ideologiske virkemidler.

Den kunstneriske formbevidsthed kommer hos disse kunstnere til udtryk som en facilitering af situationer og relationer, hvor det kan være svært at udpege Kyndrups spænding mellem værkets standsede udsigelse og den reale udsigelsessituation. Med lidt god vilje kan man lokalisere den kunstneriske spænding i feltet mellem den diskursive rammesætning af situationen og den konkrete, singulære udfoldelse af den. Tilsyneladende sker der en tilnærmelsesvis sammenklapning mellem den indlejrede udsigelse og den reale udsigelsessituation, men mellemrummet er lige præcis stort nok til at producere et åbent mulighedsrum i betydningsfeltet.

Værkbegrebet er (stadig) virksomt, og heri ligger netop dets berettigelse, sådan som Rebecca Schneider implicit foreslår med sin betegnelse af Sehgal's performance som *work* snarere end *a work*. Som et arbejde henover kroppe, værker og medialiteter. Værkets fremtidsrettede virkningskraft, dets evne til at knytte forbindelser på tværs af tidserfaringer, rumgrænser, diskursive sfærer, live og still, er

dets formbetingelse og styrke. Men Schneiders analyse antyder, at et begreb om kunst som *work* snarere end *a work* kan reflektere live-momentet i en anden forstand end forestillingen om monumentet og den standsede udsigelse. Med en opfattelse af kunsten som et kollektivt *arbejde* kan vi måske tydeligere få øje på konsekvensen i en Otmar Wagner eller en Joachim Hamous tilsyneladende disparate projekter. I forlængelse af Deleuze og Guattaris begreber om rhizomet og assemblagen ligger styrken i disse kunstneres arbejde i selve spredningen af de bevægelser og forbindelser, som de fremkalder.

Schultz, Laura Luise, 2011. Døden og materien. In: *Beyond Identity*. Bd. III, Das Beckwerk Museum.

Sprenger, Veit, 2012. CHAOSSYSTEMSELBSTMORD. In: Annemarie Matzke et al. (red.). *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*. Alexander Verlag.

Tygstrup, Frederik, 2001. Livet og formerne. In: Mischa Sloth Carlsen et al. (red.). *Flugtlinier. Om Deleuzes filosofi*. Museum Tusulanums Forlag.

Wagner, Otmar, 2012. Die Grenzfrequenz des Denkens. Über meine Arbeit. In: Annemarie Matzke et al. (red.). *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, Alexander Verlag.

Laura Luise Schultz

Adjunkt ved Teater og Performance
Stuider, Københavns Universitet. I
Peripetis redaktion siden 2005.

Litteratur

Deleuze, Gilles & Felix Guattari, 1996. *Hvad er filosofi?* Gyldendal.

Gade, Solveig, 2010. *Intervention og kunst. Socialt og politisk engagement i samtidskunsten*. Politisk Revy.

Kyndrup, Morten, 2008. *Den æstetiske relation*, Gyldendal.

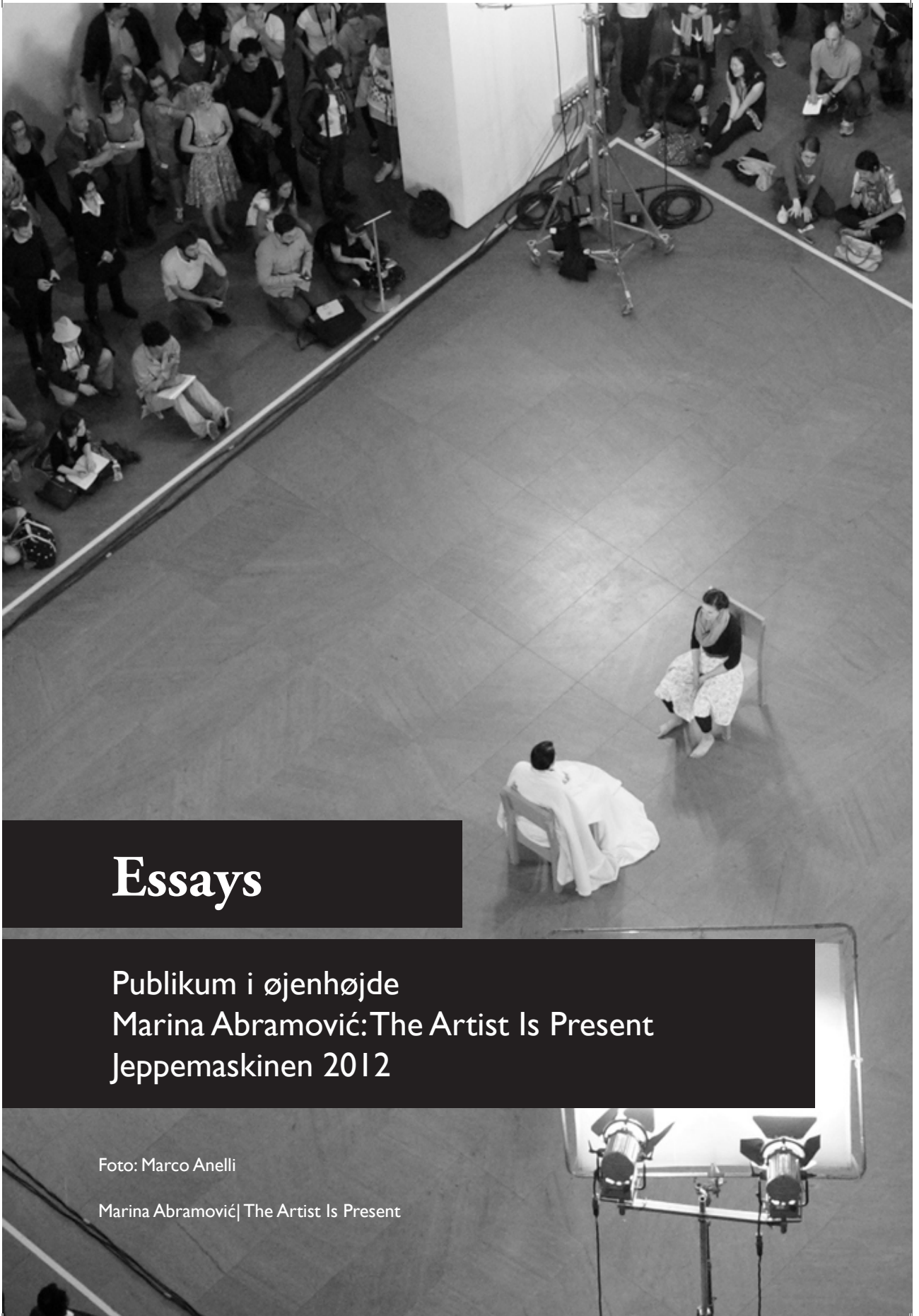
Kyndrup, Morten, 2012. Kritikkkens henfald, rummets ekspansion: To tendenser. In: *Standart*. Nr. 3-4.

Madsen, Carsten & Frederik Tygstrup, 2011. Om Gilles Deleuze og Hvad er filosofi? In: Rebecca Schneider (red.). *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge.

O'Sullivan, Simon, 2006. *Art Encounters Deleuze and Guattari. Thought beyond representation*. Palgrave Macmillan.

Schneider, Rebecca, 2011 (red.). *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge.

Schultz, Laura Luise, 2009. Den æstetiske relation og den performative vending. Anmeldelse af Morten Kyndrups *Den æstetiske relation*. In: *Peripeti*. Nr. 11.



Essays

Publikum i øjenhøjde
Marina Abramović: The Artist Is Present
Jeppemaskinen 2012

Foto: Marco Anelli

Marina Abramović | The Artist Is Present

Publikum i øjenhøjde

Af Pernille Welent Sørensen

Hvad sker der, når børn og unge tilbydes en aktiv rolle som arrangører, opkøbere og formidlere af scenekunst for børn og unge?

Den selvejende institution Teatercentrum har til formål at sikre udbredelse og kendskabet til professionel scenekunst for børn og unge. Fælles for hele den forsyningskæde, som scenekunst for børn og unge formidles igennem, er de faglige voksne, der har haft en uundværlig nøglerolle. På Teatercentrum har vi gennem de seneste år sat fokus på, hvordan vi kan skabe samme interesse og ejerskab hos børn og unge ved at udvide vores formidler-begreb og inddrage børn og unge som aktive parter.

Nye relationer og ejerskab

Rundt om på landets skoler vises scenekunst for børn og unge som en del af skoledagen. Her er børn og unge tilbudt rollen som publikum, fordi kunstoplevelsen er en del af skoledagen. En af fordelene ved det er, at alle børn uanset sociale, økonomiske, etniske eller geografiske vilkår får mulighed for at møde scenekunst. Men det giver ikke nødvendigvis noget ejerskab til det, der sker.

Professor Anne Bamford har for nyligt evalueret den norske satsning "Den Kulturelle skolesekken", en ordning som skal sikre, at alle norske skoleelever møder professionel kunst i løbet af skoleåret (Bamford 2010-2011).¹ Den ordning kan på mange måder efterlade en dansk kulturarbejder grøn af misundelse, men

Bamford påpeger, at skolebørnene ikke husker de kunstneriske oplevelser efterfølgende – og hvis de gør, er det ofte med kommentarer som 'det var nogle underlige voksne, der fjollede rundt' eller 'Det var da sjovere en at gå i skole', men de føler ikke noget ejerskab til det, de oplever (Bamford 2011). Og hverken elever eller lærere tænker kunstoplevelsen som en del af skolens læringsrum. Bamfords konklusioner peger dermed på, at hvis man vil skabe ejerskab, så er det ikke tilstrækkeligt at vise professionel scenekunst for skolebørn.

Teatercentrum var i 2010 involveret i projektet *Teateroplevelser – at skabe samtalerum for børn og unge*, hvis formål var at give skoleelever redskaber til at reflektere over teateroplevelsen.² Undervejs gav flere af de involverede elever udtryk for:

- at teateroplevelsen ofte var uden sammenhæng med skolen i øvrigt.
- at der ofte ikke var tid til – i skolens rum – at efterbearbejde oplevelsen.

Teateroplevelser gav også en anden indsigt: At teatret kan ses som en social begivenhed, der har et før, et under og et efter (Hansen, 2011).

Før peger på de forventninger, der er til en teaterforestilling. Det kan være rejsen derhen, indgangspartiet, salen og velkomst af kunstnere...

Under er indtrykkene fra forestillingen,

1) Anne Bamford er professor ved Wimbledon School of Art og medforfatter til Rapporten "The Ildsjæl in the Classroom", 2006. m.fl. Anne Bamford er bl.a. benyttet i Norge, Danmark og Sverige til at evaluere de musisk-kreative fags placering og kvalitet i skolen.

2) *Teateroplevelser: at skabe samtalerum med børn og unge* er en metode, der 'step by step' giver redskaber til at efterbearbejde en teateroplevelse med elever fra 0.-10. klasse. Konceptet blev på initiativ af Randers Kommune udviklet i forbindelse med *Festival 2010 – teater for børn & unge* i Randers i et samarbejde mellem Scenekunstnetværket Region Midtjylland, Randers EgnsTeater og Teatercentrum.

fortællingen og karaktererne, lyd, lys og dufte, dem der sidder ved siden af dig, rummets fremtoning, exitskiltet m.v.

Efter er det efterliv, en forestilling får. Det kan være den kommunikation, forestillingen skaber, eller den bearbejdelse, der tilbydes i fx *Teateroplevelser*.

Alt dette skal tænkes med i børns og unges møde med scenekunsten. Derfor har vi på Teatercentrum kigget os omkring for at finde veje til at skabe interesse for og ejerskab til scenekunst. I den forbindelse har vi erfaret, at når eleverne inddrages før og efter forestillingen og får en rolle og en position som betydningsfulde og ansvarlige rammesættere, så oplever vi, at der etableres en helt anden relation til scenekunsten.

Kulturformidling eller kulturel kommunikation

Dr. phil. professor Kirsten Drotner skelner mellem kulturformidling og kulturel kommunikation. Kulturformidling bygger på den antagelse, at institutionen rummer en vidensbank og nogle professionelle, som kan formidle en allerede eksisterende viden. Kulturel kommunikation bygger på en antagelse om, at både institution og brugere har nogle ressourcer, og at nye former for viden og oplevelse opstår, når institution og brugere mødes. Med afsæt i Drotners tankesæt er Teatercentrum påbegyndt en rejse, som indebærer et skift fra alene at være eksperter til i langt højere grad at inddrage brugerne og deres ressourcer. Det har udmøntet sig i forskellige tiltag, som kunne kaldes "publikumsudvikling", men som vi har valgt at kalde nye deltagerformer.

Når Teatercentrum benytter sig af betegnelsen nye deltagerformer frem for publikumsudvikling er det fordi, der indbygget i betegnelsen publikumsudvikling anes en antagelse om, at det er publikum, der skal udvikles, og ikke kulturinstitutionerne. Og mange før mig har peget på, at skal der findes nye publikumsgrupper, eller skal publikum

deltage på nye måder, fx med et større ejerskab, kræver det, at vi som kulturinstitution ændrer os (Rohweder 2010). Vi bliver nødt til at ændre vores relation til publikum og invitere dem ind i andre positioner (Illeris 2004). Det kan betyde, at vi må opgive retten til at vide, hvad der er godt og skidt, eller udvide vores blik på hvem, der er formidlere.

KulturCrew

Et af de initiativer, vi har taget for at udvikle nye deltagerformer er KulturCrew. KulturCrew startede i 2010 som et samarbejde mellem Teatercentrum, LMS – Levende Musik i Skolen og Dansehallerne, der alle er nationale kompetencecentre, som arbejder med at etablere møder mellem børn og unge og professionel kunst.

Et KulturCrew består typisk af 6-12 elever på tværs af alder, køn og kompetencer, som er arrangører ved kunstnerbesøg på skolen. De arbejder som værter, PR/anmeldere, scenearbejdere og nogle steder har KulturCrew også indflydelse på den kommende sæsons program. KulturCrewet's opgaver kan være at kontakte kunstnerne, inden de kommer på skolen for at høre om deres behov. De bager kage, laver skilte, viser vej etc. De samarbejder med skolens serviceleder og går på lærerværelset for at fortælle om, at der kommer teater til skolen. Crewet skriver på intra, hænger plakater op, laver nogle gange interviews og anmeldelser til skoleblad, skoleintra, lokalavisen og/eller teatrets hjemmeside.

Det helt afgørende er, at et KulturCrew gør noget ved forventningen hos det øvrige publikum af skoleelever. De viser vej, helt fysisk, ved at hente klassen og er gennem deres engagement medskabere af, at det, der skal opleves nu, er betydningsfuldt. De gør noget ved det 'før' og det 'efter', som teaterforestillingen indgår i. KulturCrewet giver begivenheden en betydning for andre, fordi den allerede har betydning for dem. De er 'værterne' og har etableret en relation til

skuespillerne, musikerne eller danserne. Selv når eleverne ikke selv har valgt forestillingen, optræder de med et andet engagement. De bliver kulturelle kommunikatører, der skaber cirkler af kommunikation omkring kunstnerbesøget på deres egne præmisser. Det bliver en virksom fortælling hos skolens øvrige elever, og på den måde indskriver kunstoplevelsen sig som en social begivenhed, hvor elevernes tilgang og forventning har indflydelse på indstillingen til det, der skal opleves.

På et nyligt afholdt seminar med KulturCrew – om at vælge kunst til andre – stillede en 12-årig pige fra et KulturCrew sig op og fortalte, at hun i sine valg tog udgangspunkt i sig selv – fordi: “Alle valg starter her” (alt i mens hun pegede på hjertet). Ved at tilbyde KulturCrew en mulighed for indflydelse på valg af fx teaterforestillinger kan teater ligesom stand up, you-tube etc. bliver en aktiv del af deres kulturelle repertoire. Fordi der er lagt op til, at de er betydningsfulde og vægtige partnere i at bringe teater ud til skolen. De rykker fra en mere perifer position som publikum mod et center som rammesættere og værter, der er medbestemmende, og som har ejerskab til begivenheden. De indgår i et læringsrum og tilegner sig praktiske kompetencer som teknikere, scenehjælpere, anmeldere og formidlere. De udvikler sociale kompetencer i samarbejdet med hinanden, kunstnerne, serviceleder m.fl., og de tilegner sig demokratiske kompetencer – i dialogen og i de processer, hvor de skal vælge, argumentere og forhandle sig på plads.

Vores argument for at gøre dette er ikke, at børn og unge skal lære at blive gode kulturforbrugere eller kulturfrivillige som voksne (det må de selvfølgelig gerne) – men at de som børn og unge har en ret til at blive mødt som ‘beings’ og ikke som ‘becomings’ (Juncker 2006). I øjenhøjde oplever de, hvor stor verden er, hvor meget de selv kan, og de får et ligeværdigt møde med kunstens mangfoldighed. Det er en form for publikumsdeltagelse, hvor der skabes ejerskab gennem relationer, dialog og

fællesskab. Nina Simon, forfatter til bogen *The Participatory Museum* (2010), peger på, at det for mange brugere af kulturinstitutioner styrker oplevelsen at indgå i fællesskaber omkring det indhold, den pågældende institution har i fokus. Det kan være i projekter, der skaber relationer mellem museumsansatte, forskere og publikummer eller i forhold til en bestemt tematik, fordi de gøres til deltagere frem for forbrugere. Brugerne tilbydes en aktiv rolle frem for en passiv.

Lån en ung!

I ønsket om at flere ‘stemmer’ får adgang til scenekunst for børn og unge og at skabe flere cirkler af kulturel kommunikation er der i forbindelse med den årligt tilbagevendende *Festival – teater for børn & unge* udviklet et koncept, der hedder: *Lån en ung!* Konceptet er, at voksne opkøbere, anmeldere eller nysgerrige teatergængere kan låne en ung – for efterfølgende at tale med de unge om oplevelsen og få deres perspektiv på forestillingen

Lån en ung! har vist sig at være en kæmpe gevinst, hvilket ikke primært skyldes udlånet. Gevinsten består også i, at de unge selv arbejder som en ‘social motor’, der skaber nye forbindelser mellem de unge og festivalens forestillinger. Tag fx det 10. klassecenter, der deltog som *Lån en ung!* i år i Ringsted & Sorø: Mange af dem havde ikke set teater før, og lige pludselig fyldte de hele weekenden med teaterforestillinger, der skulle ses, fordi de på egen krop oplevede, hvad scenekunst for børn og unge kan. Og ikke nok med det: de inviterede fætre, kusiner, søstre, veninder og venner til at komme og se med. Flere så den samme forestilling to gange for at dele oplevelsen med en ven. De unge i *Lån en ung!* gør også noget ved festivalens efterliv – de skaber nye rum for kommunikation med grupper, der ikke før fandt vej eller følte sig velkommen på festivalen.

Teatercentrum gør deltagerne i *Lån en ung!* til betydningsfulde kommunikatører i forhold til de konkrete forestillinger, de ser, men også

af hele begivenheden. De tilbydes T-shirts, deltagerkort, har plads back-stage i deltagercaféen og oplever, at de er med til en kæmpe begivenhed. Den betydning, deres deltagelse tillægges, er et godt udgangspunkt for et samarbejde og for en følelse af, at de også har plads og ret til at være en del af festivalen. Og at deres venner, kusiner, fætre, brødre og søstre også har ret til at være en del af festivalen.

At tage sit publikum alvorligt

Det professionelle miljø omkring scenekunst for børn og unge er kendt for ambitionen om at lave teater i øjenhøjde (Dahl, 2008). Det betyder, at børn og unge skal mødes med kunstneriske oplevelser, der ikke simplificerer livet, men underholder og udfordrer, pirrer og pirker sanser, følelser og tanker på samme måde som til et voksent publikum. Den ambition kan vi måske overføre til børn og unges muligheder for at få indflydelse på, hvad det er for kunstneriske oplevelser, de skal udfordres med, således at de også får mulighed for at være aktive deltagere og et engageret publikum med mod og meninger, der skal høres og brydes i samspil med alle os andre.

Teatercentrum møder fortsat udfordringer i arbejdet med at skabe kendskab og ejerskab til scenekunst for børn og unge. Og i slipstrømmen af det arbejde rejser der sig fortsat spørgsmål om grader af involvering. Hvordan der fortsat etableres nye rum for kommunikation om scenekunst? Hvordan vi kan arbejde med rammer og produkter, der viser vej for nye brugergrupper...

Baggrund om Teatercentrum

Teatercentrum er en selvejende institution under Kulturministeriet, som har til formål at sikre udbredelse og kendskabet til professionel scenekunst for børn og unge. Det sker blandt andet gennem:

En årligt tilbagevendende *Festival – teater for børn & unge* som i 2012 blev afviklet i Ringsted og Sorø, og som i 2013 løber af stablen på Mors

i samarbejde med Thisted og Skive.

Teaterkataloget “Den Røde Brochure”, hvor teatre kan formidle sæsonens børne- og ungeforestillinger

Børneteateravisen.dk, der er en netportal med anmeldelser, artikler og indlæg fra området scenekunst for børn og unge – også kaldet børneteatermiljøet.

Kulturpakker – en formidlingsstruktur, hvor alle skolebørn i en kommune møder dans, teater og koncert i løbet af et skoleår, og hvor der som del af strukturen udvikles et lærernetværk som en form for kulturambassadører.

Konferencer og seminarer indenfor feltet der virker som inspiration, vidensdeling og som en mulighed for at netværke.

Fælles for alle disse aktiviteter er, at formidlingen af scenekunst for børn og unge er sikret og valgt af voksne. Fx fungerer festivalen som et udstillingsvindue, hvor teatrene viser deres forestillinger til opkøbere fra hele landet. Disse opkøbere er voksne formidlere og en sammensat gruppe af teaterkontaktlærere, bibliotekarer, pædagoger, (børne-) kulturkonsulenter, kulturhus- og egneteaterfolk m.fl., der orienterer sig og køber til kommende sæson. Ud over festivalen har de også *Den Røde Brochure*, der fungerer som opslags- og kontaktkatalog og dermed som et værktøj for de voksne formidlere.

Igennem de sidste par år er der kommet følgende tiltag, der sætter børn og unge i fokus:

- *KulturCrew*: skoleelever som rammesættere og formidlere.
- *Lån en ung!* Unge som sociale motorer, der generer kommunikation og skaber nye invitationer til feltet scenekunst for børn og unge.
- *Lokale Helte*: lokale netværk af teater-nysgerrige unge. Et tiltag der er i sin spæde begyndelse.

Pernille Welent Sørensen

Cand. mag i kommunikation og psykologi. Konsulent på Teatercentrum med ansvar for *KulturCrew*, *Lån en ungl*, *Lokale Helte*, kulturpakker, netværk og publikumsudvikling.

Litteratur

Bamford, Anne, 2011. Oplæg på den 11. internationale Assitej kongres. København og Malmø.

Center for Kunst & Interkultur, 2011. *Publikum og interkultur*. København: Center for Kunst og Interkultur.

Dahl, Kirsten, 2008. *Spot på Danmarks skjulte teaterskat*. Odsherred: Scenekunstens Udviklingscenter.

Hansen, Louise Ejgod, 2011. *Teateroplevelser. Hvad oplever børn, når de ser teater?* Randers: Scenekunstnetværket Region Midtjylland.

Illeris, Helene, 2004. Det pædagogiske forhold som performance: ritualer og performative positioner i formidling af kunst på museer. I: John Krejsler. *Pædagogisk antropologi: et fag i tilblivelse*. Danmarks Pædagogiske Universitetsforlag.

Juncker, Beth, 2006. *Om processen: det æstetiskes betydning i børns kultur*. København: Tiderne Skifter.

Rohweder, Nanna, 2010. *Tre egensteatres publikumsudvikling*. Taastrup: Teater Vestvolden, Taastrup Teater og Åben Dans.

Simon, Nanna, 2010. *The Participatory Museum*. Santa Cruz, Calif.: Museum.

<http://denkulturelleskolesekken.no/>

www.teatercentrum.dk

Marina Abramović: The Artist Is Present

Af Tove Vestmø

... you have to get to that state of 'receiving and giving' and that's all it is about ... (Marina Abramović om energidialog og om sin performance The Artist Is Present).

Marina Abramovićs (1946-) seneste store performance er *Marina Abramović: The Artist Is Present* i den retrospektive udstilling af samme navn på MoMa, New York, 2010. Performancen gik ud på, at deltageren kunne træde ind i et afgrænset performancerum og sætte sig på en stol over for kunstneren og opretholde øjenkontakt – én til én – indtil deltageren ikke ønskede denne dialog mere og gav plads til den næste. Performancen fandt sted i museets åbningstid, i alt syv timer hver dag, og varede to en halv måned. Performancens titel kan oversættes til *Kunstneren Er Nærværende*, hvor ordet nærværende henviser til at 'være til stede' såvel som til at være 'i nuet'. Marina Abramović er 'i nuet' – som citeret ovenfor – når hun er i "en tilstand af at modtage og give." Hun modtager energien fra sin dialogpartner, transformerer og returnerer denne. Men også energien fra det omgivende publikum indgår i udvekslingen. Denne udveksling kalder hun energidialog. For Marina Abramović er energidialog det væsentlige i performance kunst:

... Performance is a mental and physical construction that I step into in front of an audience, in a specific time and place. And then the performance actually happens; it's based on energy values. It's very important that a public is present; I couldn't do it privately; that wouldn't be performance. Nor would I have the

energy to do it. For me it is crucial that the energy actually comes from the audience and actually translates through me – I filter it and let it go back to the audience. The larger the audience, the better the performance, because there is more energy I can work with. It's not just about emotions.¹

Marina Abramović er performancekunstner fra eks-Jugoslavien, nu bosiddende i New York. Hun er uddannet fra Kunstakademiet i Beograd, Serbien (1965-1970) samt Zagreb, Kroatien (1972). Fra 1973-75 underviser Marina Abramović på Kunstakademiet i Novi Sad, Serbien. I denne periode bevæger hun sig væk fra maleri og installationkunst til performancekunst – en performancekunst som tidstypisk karakteriseres ved ekstreme udfordringer af egen krop og bevidsthed, men også temaet dialog – mellem mennesker, objekter og naturen – gennemvæder hendes performancer. Marina Abramović udforsker sammen med partneren Ulay (Frank Uwe Laysiepen) fra 1976-1988 især kønsproblematik, bl.a. med deres 'relationsperformancer', og påbegynder arbejdet med energidialog. Energidialog bliver et livstema for Marina Abramović, og dette fænomen dukker første gang op i *Rhythm 10* (1973), som er hendes første performance med publikum.

Marina Abramović var i syv år fra 1994 professor for Performance Art ved Hochschule

1) Citat p. 211, 'The Artist Is Present', MoMa, 11th West Street 53, New York, 2010. 3. udgave.
Alle andre citater er fra mit interview med Marina Abramović 4.11.2011, New York

für Bildende Kunst, Braunschweig, Tyskland, og er siden tildelt et æresdoktorat ved Arts Institute i Chicago, University of Arts i Plymouth, England, samt Williams College, USA. Hun er hædret med Den Gyldne Løve som bedste kunstner ved Venedig Biennalen, 1997, en Bessie for *The House with the Ocean View*, 2002, Sean Kelly Gallery, New York, og senest har dokumentarfilmen af Matthew Akers, *Marina Abramović; The Artist is Present*, modtaget flere hædersbevisninger, bl.a. Panorama Publikums Pris ved Berlins Internationale Filmfestival 2012.

Marina Abramović har insisteret på performancekunst siden 1973 og kalder sig da også for performancekunstens bedstemor, en rolle hun tager alvorligt, idet hun og *Marina Abramović Foundation for Preservation of Performance Art* har købt en bygning i Hudson, upstate New York, som fra 2013 skal huse performancekunst af lang varighed og videnstransmission i form af arkiver og workshops. Da jeg fik privilegiet og fornøjelsen at interviewe Marina Abramović i New York i november 2011 udtrykte hun sin undren – men også glæde – over fraværet af spørgsmålet: Hvorfor er dette kunst? Et spørgsmål Marina Abramović er blevet stillet overfor mange gange gennem hele sin karriere. I stedet for har jeg med mine spørgsmål ledt efter performancekunstens karakteriserende egenskaber som her-og-nu-proces, deltagerinvolvering, communitas, antistruktur og transformation i Marina Abramovićs værker og liv. Hensigten er at finde frem til, hvad Marina Abramović forstår ved energidialog: hvordan dukker konceptet op og hvilke aktuelle samfundsproblematikker peger hun på i *The Artist Is Present*? I det følgende har jeg udvalgt dele af mit interview, som kan kaste lys på dette.

Opdukken af energidialog i Rhythm 10

Marina Abramović laver med *Rhythm 10* sin første performance foran et publikum i 1973 på Edinburgh Festival og i Villa Borghese,

Rom. Performanceobjekterne er et stykke hvidt papir på gulvet, herpå placeres 10 knive samt to båndoptagere. Performancen forløber således: Den første båndoptager tændes, den første kniv tages og stikkes i hurtig rytme ind imellem fingrene på den højre hånd, som ligger med spredte fingre på gulvet. Når kniven rammer hånden, skiftes kniven, og når alle knivene er brugt, spoles båndoptageren tilbage og afspilles. Herefter gentages første del af performancen i samme orden og rytme som første gang, samtidig afspilles den første båndoptager, og hele herligheden optages med den anden båndoptager. Til slut lyttes til en afspilning af den anden båndoptager med den dobbelte rytme af knivene. Marina Abramović koncentrerer sig om ikke at ramme hånden og om at gentage rytmen med nøjagtighed.

Tove: You discovered the significance of having an audience in Rhythm 10, did you discover having an awareness of energy and energy transmission in Rhythm 10?

Marina: Rhythm 10 was the first performance in front of the public. It was the first time, I had the feeling that this is exactly my media, performance is exactly what I wanted to do. (...) I was almost like a vibration, you know, the public was vibrating, I was vibrating, and it was special, ...when you do performance, the public completes your piece, without the public performance doesn't exist, it is so for me, that the public and I become a unit ...

Tove: In Rhythm 10, you experienced being one unit with the public?

Marina: Yes, with the public, and this performance was for me another crucial point, when I knew, that I could not go back to painting anymore, that that was actually my media, and I think for an artist, it's very important to find, what is the right way of expression – there are so many artists that can be wonderful painters – but I just always felt 'ok, that's what I am' (...). So that's the point of discovery: to know really who you are, that performance was another key. So

we have three key points now: the first to know about the process, the second to understand about immateriality, and the third that this was my media – it was really nice questions, to establish all these important points.

Vi har tidligere i interviewet etableret Marina Abramovićs erfaring med og erkendelse af kunst og virkelighed som proces samt dens immaterialitet – centrale elementer i hendes æstetik. Hendes erfaring af en 'fælles vibration med publikum' er hendes beskrivelse af den energidialog, hun fremover undersøger i sine værker, og som er helt central i *The Artist Is Present*. Denne udveksling mellem performer og publikum peger mod teatret, men peger især mod performancekunstens rødder i orale kulturers ritualer, hvor en shaman leder ritualet og er ansvarlig for transformation og for en succesfuld gennemførelse af den liminale situation. Marina Abramović påtager sig som performancekunstner shamanens ansvar og hermed også shamanens rolle som healer og transportør. Denne rolle kræver en særlig forberedelse:

Marina: If I am clear and my state is positive, then I can have an influence – this is why it was so important to me, these pieces with no eating and to purify – because if I can purify myself, then I can actually purify the atomic energy of the air and that space, and the public entering could actually be affected by this. (...) And I always believe, if you pull yourself in a position of being absolutely vulnerable and acceptable and are there for them 100%, then the public can feel that, you have to feel honest about it, that's very important, then they can open themselves in that way too...

Marina Abramović placerer sig i forlængelse af den strømning inden for kunst, hvor det er selve processen, der er kunstværket. Denne tendens accelererer fra omkring 1945 og toppe i 1960'erne og 70'erne. John Cages første 'happening' sammen med Merce Cunningham

og Robert Rauschenbergs på Black Mountain College, North Carolina, i 1952 betegnes som startskuddet på performancekunst. Performancekunst flyder også gennem Europa bl.a. gennem Fluxus happenings. Kunstneren Joseph Beuys (1921-86) deltager i nogle af disse Fluxus happenings i Europa. Marina Abramović møder bl.a. Joseph Beuys i Edinburgh og betegner hans væren som karismatisk. De to kunstnere er netop beslægtet gennem deres tydelige referencer til det shamanistiske med koncepterne energidialog og transformation. Joseph Beuys benytter sin viden om shamanistisk praksis som f.eks. trance, ekstatiske rejser, ændring af bevidsthedsniveau og forbindelser med dyr i sine værker helt fra 1954. Følgende værker af Joseph Beuys *DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang*. (1964); *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) samt *I like America and America likes me* (1974) har referencer til shamanisme og til kommunikation med dyr – og dermed også til energidialog. Performancekunstneren optræder som shamanen, der i en 'anden tilstand' leder et ritual omhandlende en bestemt problematik. Det er den rolle, Marina Abramović påtager sig, når hun sidder i timevis i stolen og overskrider smerten for at nå en tilstand, hvor selve aktualiseringen af performance, dvs. energidialogen med den anden, er omdrejningspunktet:

Marina: So I had to deal with a lot of pain, and then I get to this state where pain really disappear. Every time I get to that kind of different time and space, the body is not there, and at that moment, when I give up my own state – this is the most incredible realisation: the realisation of the existence of this 'general consciousness' which is not our own, but is available everywhere to anyone – at that moment, when you give up on your own state, you can connect to that general consciousness, and the moment, you are connected, is the most incredible bliss feeling. (...) You are in a very blissful state with no

sense of time; there is just present.

Marina Abramović siger, at *The Artist Is Present* handler om “how we can create in the tornado a stillness, how we can keep the stillness in the tornado. That’s the main thing. (...) We have to find a way, everything is like ‘speed up’ around us all the time.” Hun sætter altså fokus på kulturens fremmedgørelse, kompleksitet og hastværk og tilbyder et alternativ: at etablere og opretholde relationen mellem mennesker og at være ‘i nuet’, medieret af energidialogen.

‘At leve i nuet’ hos Aboriginere

Marina Abramović og partneren Ulay tager ophold hos Aboriginer i Australien omkring 1980, og initieret af deres levevis udforsker de, hvad der sker, når mennesker engagerer sig med åbenhed i hinanden gennem en dialog baseret på at se som eneste energikilde.

Tove: When you went to the Australian desert, did you become explicit aware of the time factor?

Marina : (...) Australia was a different story, Australia came in the moment of Ulay’s and my life, when in the end of the seventies, performance came to a kind of dead end, and the galleries and the dealers and the market was really forcing artists to produce something that could be sellable. So there was this big shift back to painting, back to objects, back to the installations and so on, and we didn’t feel like going doing that; we were looking really for exit and to see what is next for us, so we were thinking: ‘okay the one answer will be the desert’. We went to deserts and then we ended up in Australia, and we spent one year in the Australian desert with Aborigines. One of the reasons, why it was with Aborigines, was because originally the performance of the ceremonies is a way of life. This is not something that happens two or three times a year like in some other cultures – no! They are doing it all the time, and they have all the soul-life and connection with the earth and dreamtime and an incredible

connection with the landscape, their living, the ceremonies are constantly going on. And then the second thing with the Aborigines are that they are nomadic, they don’t believe in one place, they just believe in a kind of tribe-tracing this dream, in imaginaries, in landscape, and they don’t have possessions – that kind of simplicity! (...) And the Aborigines really influenced our way of thinking. Especially there is this enormous heat, when you sit during the daytime – we are talking about 55 degrees of Celsius – it is hot air. It is so hot that it is like physical in front of you. If you just have to walk, your heart beat like this (hurtige slag med hånden)... It is so hot that you just have to be in one place for a long time. (...) So this kind of heat make you static and not moving and then, when you stop moving, then obviously, you work from here (peger på sig selv). That’s the kind of experience, when you take time in a different way, when the time become ‘living in present’ and time doesn’t exist, time only exist when you measure – in the past, this happened... or in future this will happen. But the present is ‘not time’ – so just ‘being in the present’. This was the biggest discovery from being with the Aborigines: ‘How you could live in the present?’ It was very important to be in that kind of environment, the heat became such kind of obstacle to movement, so you force, and once you force you start experience by ‘being in present’ and ‘being in one place’ – an inner world open to you, which is not open in normal life. Because we are always in movement and obviously we are ‘in a kind of doing things’, but not doing and being present, that’s actually the key to many things ...

‘Ikke gøre og at være til stede’ er et stort undersøgelsesfelt i Marina Abramovićs liv og kunst – først sammen med Ulay i *Nightsea Crossing* (90 gange á syv timers varighed mellem 1981-87). I *Nightsea Crossing* sidder Ulay og Marina Abramovic over for hinanden på hver sin stol med armlæn, imellem dem er der et bord. De har vedvarende øjenkontakt

og bevæger sig ikke. Publikum kan se på. En enkelt gang inviterer de en aboriginer og en buddhistisk munk til at deltage, og således sidder der fire mennesker i hver sit verdenshjørne om det runde bord og har øjenkontakt. Denne performance kaldes *Conjunction* (1983). Efter besøget hos aboriginerne begynder Marina Abramović at studere buddhisme. Buddhisme bliver en af hendes største inspirationskilder ved siden af naturen og teosofien.

At skabe stilhed i orkanens øje

Næste store landemærke på vej mod performancen *The Artist Is Present* er *The House with the Ocean View*, hvor hun indbyder publikum til kontemplation med mulighed for at hele såret efter 9/11, New York. På væggen i galleriet er etableret tre beboelsesrum; sove-, bade- og opholdsrum i et enkelt design. Her lever Marina Abramović i 12 dage, klædt i en ny farve hver dag og etablerer øjenkontakt med publikum, som på denne måde er medskabere af performancen. *The House with the Ocean View* skaber et fællesskab om at dele og hele sorgen fra 9/11. Der indgår elementer fra meditationspraksis i performancen. Hverdagslivets trivialiteter som at se, sidde, gå, ligge, stå, tisse, vaske hår og synge en serbisk sang bliver til meditative handlinger, som publikum nemt kan 'tune' ind på.

Marina Abramović ønsker at fortsætte arbejdet med fællesskabsoplevelsen gennem øjenkontakt, og i *The Artist Is Present* møder hun deltageren én-til-én i øjenhøjde. Her placeres de to stole på gulvet over for hinanden, først med et bord imellem, senere uden. Marina Abramović er klar til at 'modtage og give' ved at se det andet menneske i gæstestolen i sit hus. Hun sidder i stolen og betragter det andet menneske uden at tage blikket væk, derfor ser hun alt – glæde, sorg, vrede, lykke, melankoli osv. Det er det 'Medfølelsens Buddha' gør, eller Jesus for den sags skyld. Hensigten er ikke at indføre

en buddhistisk tradition eller at helliggøre sig selv, men at give et tilbud om 'at være i nuet'.

Tove: I have made an interpretation of The Artist Is Present as Avalokiteshvara Bodhisattva (The Lord of View/the one who see the noise of the world), can you describe the sensation in you, in your bodymind, when this presence is established, when time doesn't exist?

Marina: First of all in my performances, every time – but not in The Artist Is Present just other pieces – I was in an enormous amount of panic every time, because I never before trusted the feeling that I would get to that point of transmission. So the beginning was always so dramatic for me. I was always (trækker vejret ind og holder det) – nervous, nervous – and then you go into the space and it happens in a second – but this was the first time, I made – besides The House With The Ocean View – a piece without anything for sixty-something days, and that moment, it was almost immediately there. I was after 10 minutes in the piece, I was there in the space, and I started understanding that I can actually trust this feeling; it will come back, and I don't need to panic 'that it will never come back', I have to 'just trust it'. (...) The panic with The Artist Is Present was: Can I really maintain to do this for three months? Because three months is like a lifetime, I started in the end of the winter and finished in the summer, and it was not a performance of one hour, three hours or ten days, and after that you go home and rest, but three months become your life. And then I had to deal with so much pain, all kinds of physical pain. (...) The thing is that the whole three months, I go home, I don't talk, no phone calls, nothing, I just have the food delivered to me, I have to warm up, I have to during the night drink water, sleep all night, pee, sleep, try to get enough water, last intake of water is seven in the morning, because I start at ten. It was all very restricted and completely like – like another world – the thing is, when we are talking about the suffering of the real life, it's possible even in

the middle of Europe to do this. It is all about decision, restrictions and being radical ... You can reach achievements, no matter where you are – that's something, that was a big discovery for me. I created a complete monastic life in the middle of New York – in that apartment which you can't see, because we are trying to sell it. And then when I came to that point, I didn't want that apartment, it's a much bigger space than this, I said, I don't need it, I want something more quiet, I want a complete other life – everything has to be different ...

Marina Abramović gør begivenheden 'at være til stede' (being-in-the-present) til performansekunst med publikum som medskaber. Hendes forståelse og arbejde med det immaterielle koncept energidialog kommer til blomstring i *The Artist Is Present*, hvor et rum for nærvær er fyldestgørende. Her-og-nu-fællesskabet med publikum er simplificeret til én-til-én-dialog uden ord, handling og objekter – til en væren i øjeblikket. Hun har installeret et kæmpe live realityshow, hvor publikum kan komme og se 'realitystjernen' og dennes liv, men 'stjernen' byder på noget til gengæld. Publikum strømmer til, for udover at opleve denne særegne kunstners *real life*, tilbyder hun både en stilhedens oase såvel som at se den enkelte publikum. Vor tids menneskers enorme behov for at blive set og være noget særligt sættes på stand-by, også jagten herpå kan publikum indstille al den tid, de tilbringer i limen. Og måske går publikum derfra med en oplevelse af 'virkelig at være blevet set', som et begejstret publikum skriver:

We fall into a collective trance. It's true. Anyone who watches this exhibit long enough and quietly enough will come into a state of openness. Of watching, and listening. It starts to become so clear how little we take the time to truly connect with other humans without an agenda. And this seems to be what draws people to this particular performance art piece. It touches on the heart of

what, perhaps, we all want more than anything. To be seen. To be seen without judgment. To be met fully in an eternal moment of presence and held there in the embrace of what is. (Jeremy Lubman, an audience).

Marina Abramović fremhæver sårbarhed, åbenhed og ærlighed som en måde at række ud og nå sit publikum. Hun sidder bogstavelig talt i centrum af sit eget turbulente liv, et liv med utallige gentagne ekstreme udfordringer af kropbevidsthedens grænser, som er udtryk for hendes engagement i og kampe med livet. Med *The Artist Is Present* og sit eget liv retrospektivt omkring og bag sig siger Marina Abramović: 'Ok, that's what I am'. Det er en åbning og en invitation til publikum om at dele sit liv og deres liv med dem. Sammen træder performer og publikum ind i et newyorkansk 'orkanens øje'. Denne liminale begivenhed skaber communitas, et fællesskab hvor adskillelse og fremmedgørelse er nedbrudt, og hvor performer og publikum sammen 'er i nuet'.

Hele interviewet med Marina Abramović kan læses på <http://tovevestmo.wordpress.com>

Citat af Jerry Lubman på <http://liminalrites.blogspot.com/>

Tove Vestmø

Performer, koreograf og kandidat i Teater og Performance, Teatervidenskab, Københavns Universitet. med specialet 'Nærvær og Energidialog i Marina Abramovićs *The Artist Is Present*'.

Jeppe-maskinen 2012

Af Ida Krøgholt

Der er ikke færre end tre Jeppe-opførelser i sving på landsdelsscenerne i år. I Aarhus spillede Jeppe på Bjerget i foråret i Milan Peschels iscenesættelse og i efterårssæsonen har Odense Teater og Aalborg Teater fulgt trop med iscenesættelser af Klaus Hoffmeyer (Odense) og Hans Henriksen (Aalborg). Man undrer sig altid over sådanne sammenfald og overvejer, om det er et bevidst bombardement fra teatrenes side. Men den maskinelle Jeppe-produktion virker nu som et tilfældigt sammentræf. Ikke desto mindre efterlader det en spænding til iscenesættelsesgrebene i de enkelte forestillinger: Hvorfor overhovedet spille *Jeppe* lige nu? Hvilke former for *Jeppe* spilles? Og hvordan har de enkelte iscenesættelser arbejdet med relationen mellem tilskuerne og Holbergs tekst fra 1722?

I *Dansk litteratur set fra månen* (Th. Bredsdorff, Gyldendal 2006) argumenterer Thomas Bredsdorff for, at Holberg med *Jeppe på Bjerget* laver en empiristisk undersøgelse i komediens format, hvor han er drevet af spørgsmålet om, hvad der kommer ud af at udsætte mennesket for bestemte livsbetingelser. Dermed er Jeppe som figur et eksperiment. Eksperimentet falder ret forskelligt ud i iscenesættelserne i Odense og Aalborg. I Aalborg forfølger Hans Henriksen i udgangspunktet Holbergs erkendelsesinteresse, idet produktionsteamet har arbejdet med at forstørre Jeppe's brutale reaktion på omgivelsernes eksperiment med den verden, han ser og sanser. I Odense har Hoffmeyer forsøgt sig med en vitalistisk Jeppe, der gennem eksperimentet med hans verden kommer til at besynge rusen, kroppen og skaberværket. Mon disse 2012-fortolkninger kan aktualisere den holbergske refleksion, som gør komedien moderne?

Holberg, Hoffmeyer, Warhole og Artaud

I Klaus Hoffmeyers Odense-forestilling er der to perspektiver, som samarbejder. Dels er Hoffmeyers erklærede forkærlighed for Artaud, opgøret med mesterværkerne til fordel for teatrets kraft som skabende realitet, en tydelig optik, som ses i forestillingens leg med den teatrale ramme. Og dels bidrager scenografien af Birgitte Mellentin til dette ved at insistere på kunstens kommunikative kraft gennem skarpe visuelle og rumlige perspektivskift.

Et installeret lag-på-lag og væg-til-væg-tapet danner baggrund for Nilles (Susan A. Olsen) prolog. Hun er placeret *front stage* og har bag sig et mønster bestående af lutter grise-rumper, og alt imens Nille beretter om sin umulige situation, etablerer tapetet en kobling mellem Andy Warholes 60'er avantgardistiske serier og tapeter og Holbergs klassiske tekst. Et øjeblik senere løftes tæppet dog og afslører endnu et scenografisk lag, som stik modsat den warholske grise-serie lader Nille figurere i en indrammet forgyldt folkemindelig landsbyidyl med bindingsværk og gadekær. Heller ikke denne ramme får lov at stå i mange øjeblikke før tæppet ryger op igen og åbenbarer den central- og dybdeperspektiviske scene. Kontrakten med publikum er dermed perspektivskiftets refleksivitet, som man vittigt ledes igennem.

Hvornår smager en Tuborg bedst?

Jeppe (Anders Gjellerup Koch) står som forstenet på scenen i et knastørt landskab, hvor alting forekommer at være ved at dø af tørst. Hoffmeyer og Mellentin har utvivlsomt hentet inspiration i den klassiske Tuborgmand i Henningsens reklame fra 1900, en

borger, som står på en øde landvej uden værker at slukke tørsten med, og som tørrer sved af panden med sit hvide lommestørklæde: en ølreklame uden skyggen af øl. Der arbejdes genkendeligt med netop dette billede, og Jeppe lommestørklæde, som han flittigt tørrer ansigtet i gennem forestillingens udsvedende atmosfære, bidrager både som reference og til at etablere sfæren.

Men den scenografiske idé har også givet inspiration til iscenesættelsens fremstilling af en bedugget borger, mere end af en fortrukket bonde. Jeppe er ligesom en af vore egne, han har hang til lidt for mange fadbamser, hvis man skal tro vommen. Han er en filosofisk fulderik, men han stiller også moderne refleksive spørgsmål til eksistensen: "Er jeg mig? Nej, det er ikke jeg". Og han får publikum til at iagttage tekstens status, bl.a. ved replikken: "Alle snakker om, at Jeppe drikker, men...", hvor publikum lokkes til at være med og i kor at fuldføre den velkendte ytring.

Selv om meget er genkendeligt for et publikum, for hvem Jeppe er kendt stof, er intet helt ved det gamle. For, jo, alle ved nok, at Jeppe drikker, men det er bare ikke kun Jeppe, der lider af denne last i forestillingen her: hele verden synes at tørste, hvilket man kan se som Hoffmeyers artaudske pointe. Baronens (Kurt Dreyer), viser det sig, er bestemt også ramt af lysten til at beruse sig i konkret forstand med en lommelærke, og når han optræder som skaber og iscenesætter af en forestilling, som både han selv og Jeppe spilles ind i. Og i lighed med Jeppe gebærder han sig syngende gennem verden, dog i en lidt anden toneart og med libertinerens forførende attitude. Jeppe blander for sin del drikkeviser og grundtvigianske salmer. Han synger tilbagevendende strofer af *Se nu stiger solen af havets skød* af Jakob Knudsen, og skønt der ikke hersker tvivl om, at baronen er den skabende, mens Jeppe har rollen som det skabte, deler Jeppe måske ligefrem baronens glæde ved at skabe og kreere.

En iscenesættelsesrus

Beruselsen ved iscenesættelsens skiftende perspektiver forekommer netop som denne forestillings clue. Iscenesætteren er ikke skjult; på baronens slot er sidekulisserne omdannet til spejle, og baronen observerer tydeligvis Jeppe i kulissen som en anden Polonius. Jeppe ser sig også i spejlet og accepterer det, han ser: Han er i himlen, han er baron og låner baronens stemme, hvilket forstærker hans rollespil. Iscenesættelsen når et spirituøst højdepunkt, da Jeppe med appetit som en hund slubrende indtager mad og drikke og tilfredsstiller ridefogedens kone (Sofia Saaby Mehlum), der med sin skønne krop nydelsesfuldt lader sig bedække mellem madrester og glas på baronens spisebord. Da Jeppe i en af spillets sidste etaper bliver dømt til døden, forgiftes og dernæst hænges døddrukken op i en galge, er baronen og hans folk etableret som tilskuere til den efterfølgende opvågning. Mageligt sidder baronen og hans folk henslængt i et sofaarrangement på scenen og observerer Jeppe og Nille, der forsøger at udrede omstændighederne ved Jeppe død og guddommelige genopstandelse. Herefter – og alt for tidligt i forhold til originalen – samler den fugtige baron sine folk omkring sig og fremfører den moralske læresætning: "Af dette Eventyr, vi kiære børn må lære, at ringe folk i hast at sætte i stor ære. (...) Da Scepteret til Riis kand snart forvandlet blive. For øvrighed man da Tyranner let kand faae". Derpå vælger baronen at forlade forestillingen, og han går mindst lige så beruset ud af den som Jeppe kom ind i den. Den moralske tale bliver derfor ikke stående som andet end en repetition af Holbergs velkendte epilog, mens baronen selv forekommer at være blevet mere opstemt end oplyst af det dionysiske gilde, hans iscenesættelse har foranlediget, så han piler ud med ridefogedens herlige hustru i hånden. Baronens får dermed ikke det sidste ord, mens Jeppe også gør en lidt anden figur, end vi er vant til, da han afslutningsvis indhyllet i patos fra et kor af stemmer, der lovpriser skaberen og

det skabte i *Se nu stiger solen*, bevæger sig bort af vejen og ud.

Man kan vælge at iscenesætte teksten og skjule iscenesætteren, men i denne opsætning er instruktøren og dermed iscenesættelsen ganske synlig. Holberg er taget på ordet, idet det iscenesættelsestema, baronen er eksponent for, da han placerer den fordrukne mand i sin egen seng, peger på teatrets teatralitet og på det berusende i at skabe dette spil og især at være i det. Dermed er det rusens skaberkraft, Hoffmeyers opsætning på Odense Teater sætter i perspektiv.

Et demokratisk eksperiment

I essayet "En helt konkret Jeppe" (Peripeti nr. 17, 2012) har Louise Rahr Knudsen beskrevet, hvordan Milan Peschels instruktion af skuespillerne i Jeppe-forestillingen på Århus Teater (2012) tilstræbte at gøre dramaets konflikt sanseligt begribelig for en nutidig tilskuer. En lignende bestræbelse på at intensivere relationen mellem teatret og tilskueren med sensoriske effekter så man i Hans Henriksens *Jeppe på Bjerget* i Aalborg. Holbergs kritik fik her en satirisk drejning – en satire, der vækker latter og rædsel. Bonden Jeppe er skiftet ud med nogle af vores samtids udsatte, og baronen optræder både i dramaet og uden for som fortæller. Forestillingen åbnes med et kig ind i et laboratorium, og en habitklædt herre, der senere skal vise sig at være "baronen" (Mads Rømer Brolin-Tani), byder velkommen til den undersøgelse, han agter at foretage. Gennem et power-point-show præsenterer han en stribe potentielle politiske regenter. "Hvem ville vi have tillid til?" er spørgsmålet: en burkklædt kvinde, filminstruktøren Lars von Trier, realitystjernen Linse Kessler, en grønlander fra Jomfru Ane Gade, italienske Berlusconi. Dernæst inviterer han en fra publikum, Terkel, der er grønlander, op i rampelyset og diskuterer med ham, hvilken regent, han ville foretrække. Men det er svært, for Terkel har faktisk ikke tillid til en eneste blandt de valgbare, ikke engang

en af hans egne, grønlander, har Terkel tillid til, for "ham kender jeg". På den måde er denne prolog både en lektion i demokratiets muligheder og en advarsel om forestillingens dilemma. Den demokratiske verden kan skitseres i al dens enkelhed: alle kan vælges, alle meninger er lige gode. Men samtidig er demokratiets indre konflikt, at når alle har krav på at blive hørt, begrænses det demokratiske liv. Forskellen mellem grønlander Terkel og de øvrige aalborgensere i salen kunne være et billede på denne demokratiske konflikt – forskellen mellem Jeppe og os andre et lignende billede. For hvem vil stemme på Terkels folk, når han ikke selv vil? Og hvem gider høre på Jeppe?

Debatkultur

Mens baronen leger reality-show i rokokokluns med sine venner, bor Jeppe (Martin Ringsmose) og Nille (Lise Bastrup) i en container for husvilde. De er førtidspensionister af nordjysk tilsnit, for "Mogens kommer forbi", hvilket bringer de ugentlige reportager om jævne nordjydernes liv på TV2 Nord ind i billedet. Jeppe og Nille kæderyger, Jeppe er impotent, de har ikke noget at lave og alligevel lider Nille af posttraumatisk stresssyndrom og må slæbe sig rundt på krykker. Hun banker Jeppe på plads med krykken "Mester Erik", og Jeppe er en sensitiv mand, der "føler lidt stærkere end andre" og derfor også drikker lidt mere end andre. De burde være lammet af deres samfundssyge, men Nille og Jeppe er alt andet end mundlamme. Især Nille er rap i munden, men også Jeppe, som i scenen med Jacob Skomager (Jacob Lohmann) viser, at han har gode talegaver og kan give udtryk for rabiante standpunkter. Jeppe og Jacob behersker et sprog, der bliver frodigere og frækkere i takt med at brændevinen skylles indenbords, som når de diskuterer realpolitik: – "Fortæl mig en løgn" – "Vi bygger en betalingsring!" Og kulturpolitik: – "42 mill. til Aalborg teater – og hvad får vi for det...?" Og når de giver en

lektion i krisehjælp: – “Grækerne har opfundet matematikken, nu får de en chance for at bruge den.” De har deres meningers mod og mener noget om alt. For demokrati er mere end en styreform, det er en livsform.

Fra kontanthjælpsmodtager til reality-stjerne

Efter besøget hos Jacob Skomager er containeren forsvundet op under loftet, og den brændevinsomtågede Jeppe dejser om, ud over scenens kant og ned i skødet på en ung kvinde på første række. Baronens danser ind, hvidpudret og i et feminint rokokokostume: “Der ligger nogen og sover herinde – I må ikke sove her! – Det er Jeppe på Bjerget! Han skal straffes for at forstyrre vores forestilling.” Da en passende straf skal udtænkes, foreslår en af folkene at putte Jeppe i en blender “og sætte ham på en udstilling og se, om nogen kan lade vær med at trykke på knappen”. Men det bliver ikke Evaristtis koncept, der vinder konkurrencen om den mest rammende straf. I stedet udsteder Erich (Mikkel Kaastrup-Mathew), ligesom i Holbergs original, den endelige recept: “Vi bilder ham ind, at han er helt unik – og så sender vi ham tilbage i den samme mødding!”

At Jeppe derefter befinder sig midt i et reality-show, gør satiren ekstra grum. Baronens har placeret Jeppe i sin seng i en rokokokulisse, der viser sig at være et TV-studie, hvor han iagttages og udstilles gennem et kamera, der undersøger hans opvågnen via en close-up projektion på bagvæggen. Alt imens et snevejr ledsaget af Elvis Presleys *Wise Men Say* poetisk daler ned over Jeppe i baronens seng. Jeppe synger med.

To doktorer kommer ind med røde, højhælede sko og slagterforklæder. De giver sig god tid til at undersøge Jappes prostata og lægger an til en tarmskylning “som herren plejer”. Han ordineres mad og drikke, og en af doktorerne tager resolut plads på spisebordet, hvor han agerer konceptkunst, idet han lader

sig tilberede nøgen, med et æble i munden og en opretstående banan omkranset af salatblade i skødet. Jeppe har ikke sans for kunstværket og skylder vel også doktoren en lille hævn efter prostataundersøgelsen, så han hiver i bananen, den knækker, doktoren hyler og det kulturelle sammenstød er komplet.

Til kamp mod fusementeriet

Det er en led leg, den magtfulde baron leger, og Jeppe reagerer derefter. Han har talent som reality-stjerne og sælger gerne sig selv til kameraet. Her nøjes han fx ikke med at klandre baronens kostbare ring, men påtaler anklagende hans kapitalpension, ratepension, sygeforsikring, det gyldne håndtryk, den store Audi, de 200 rigsdaler årligt: “Hvad gavn gør du for dem?”

Jeppe, der først var en sensitiv mand, viser sig nu som helt igennem utilregnelig og som en fremragende skandale-skaber. Han lægger an til en regulær massakre, da han går til angreb på baronens folk og forfølger dem med en mægtig kødøkse. Nu har Jeppe alvor fattet pointen: det er ham, der er unik! Han spiller på alle strenge af sit talent, og han finder sig ikke i konkurrence fra andre originaler: “Send Låsby-Svendens herind, så skal jeg sateme gi ham!” Låsby-Svendens kan folkene desværre ikke skaffe, men de har en anden fusementast, som Jeppe kan få lov at kaste sig over: “vi har en ridefoged”...

Ridefogedens kone smyger sig ind – mand iført kvindetøj ligesom baronen, og da Jeppe vil have forsikring om, at det nu også er hende og spørger, om det hele er “sådan noget homo-bomo?” svarer baronen listigt: “Ja, men det er jo bare noget, vi leger.” Nu bliver Jeppe ædende ond: “Nå, så det er en leg, vi leger!” I en vanvidscene med kødøksen som sin førerhund, styrer terroristen Jeppe rasende rundt i manegen i en jagt på hvem som helst og hvad som helst. Han indhenter ridefogedens “kone” og stikker økseskaftet skråt op bagfra.

Tilbage i møddingen

En klokke ringer som tegn på, at legetimen er forbi, containeren sænkes ned fra loftet og baronen udtrykker nøgternt, at “det går efter planen”. Jeppe er gået over stregen, han overmandes og slæbes frådende ud.

Og så er Jeppe og Nille tilbage i bistancontaineren. Jeppe bliver anholdt og afhentet af betjente, anklaget for sit brutale angreb på baronen. Han stilles for en dommer (baronen), som sidder tronende på balkonen blandt publikum, og snart efter er Jeppe atter udstillet, idet han dingler splitterne i en galge. Da Jeppe efterfølgende bliver dømt til livet igen, smider baronen dommerklæderne og er tilbage i den rolle, han indledte med i prologen.

Når skidt kommer til ret

I Aalborg fortælles med en utrolig lun og kvik satire, men moralen er nærmest humorforladt og beretter om den radikale og farlige konsekvens af baronens reality-leg med Jeppe. Da Jeppe ovenpå strabadserne slukker tørsten hos Jacob Skomager, afslører baronens sekretær, Erich, ham som den tossede bonde, alle taler om, og Jeppe raseri genopvækkes og slår igen ud i fuldt flor. Forestillingen ender på den måde med en harmdirrende Jeppe og går uden om Holbergs erkendelsestema, for i sine følelsers vold erkender Jeppe intet om sin egen tilstand. Han tager derimod afsked som en vanvittig mand, bliver lagt i førergreb og slæbes ud, definitivt dømt ude. Dermed undersøger forestillingen ikke blot, hvad der sker, “når skidt kommer til ret,” som baronen belærende siger om sit eksperiment, men hvad der kan ske med én, der udstilles som en helt unik stemme – for så at sendes tilbage i den mødding, han kom fra. Denne tematik samler sig som forestillingens tyngdepunkt, da Jeppe i stedet for at tage ved lære af Holbergs morale mister fatningen og bliver en dødsensfarlig mand.

Man har valgt at lade forestillingen binde

en formildende sløjfe i epilogen, hvor den habitklædte “baron” igen tager kontakt ud over rampen til grønlænderen, Terkel, og lokker ham til at læse Holbergs morale højt for publikum. Denne afslutning tillader “Jeppe” at komme på scenen igen, hvor han inviterer Terkel med ind i kulissen og viser ham rundt i containeren, mens de danser jive til tonerne af Elvis. Men hvorfor nu det? Valget af netop en grønlænder som metafor for Jeppe er svær at få trukket helt i land. Selvfølgelig kan det give en vis mening at vise Terkel som et modsvar til vores eventuelle fordomme om fortabte grønlændere på banegårdene og i de hjemløses varrestuer, og på den måde bøder mødet mellem Terkel og Jeppe på den brutalitet, Jeppe har udvist. Men er der grund til at formilde den ellers spændstige fortolkning? Måske skulle forestillingen have holdt sig mere helhjertet til sit eksperiment med at gøre Jeppe til en reel trussel og dermed udelukket muligheden for at lade grønlænderen og Jeppe finde hinanden. For Jeppe reaktive aggression er utvivlsomt humlen i Hans Henriksens iscenesættelse.

Hvem er Jeppe?

Baronens eksperiment er naturligvis også Holbergs. Og det kan lede mod ret forskellige perspektiver, viser de to opførelser. Derfor kan vi ikke sige, hvem Jeppe er, men “Jeppe” er en mulighed for at undersøge, hvordan iscenesættelsen af mennesket tager retning efter iscenesætterens greb. Vi har her to forestillinger, som skaber hver sin genopførelse af den holbergske undersøgelse, og som netop eksperimenterer med at undersøge, hvordan en bestemt kontekstualisering af Jeppe er udslagsgivende for hans reaktion. Og som også derved tillægger Holbergs tekst hver sin afgørende værdi.

Jeppe på Bjerget, Odense Teater, Store scene, 13. september – 11. oktober 2012. Bearbejdelse og iscenesættelse: Klaus Hoffmeyer. Scenografi: Birgitte Mellentin.

Jeppe på Bjerget, Aalborg Teater, Store scene, 6. september – 13. oktober 2012. Bearbejdelse: Lise Sofie Houe. Instruktør: Hans Henriksen. Dramaturgi: Jens Christian Lauenstein Led. Scenografi: Karin Betz.

Ida Krøgholt

Ph.d., lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Dramaturgi, Aarhus Universitet. Forsker i Teaterprocesser og performativitet i bred forstand, i teatret, i kulturelle udvekslingsformer og i kunstpædagogisk praksis.

Anmeldelser

“Traces” af “Les 7 Doigts de la Main”

“Lulu” af Katrine Weidemann

“Manifest 2083” af Christian Lollike

Spor – og tæmningen af cirkus og showbiz

”Traces” af ”Les 7 Doigts de la Main” på Republique

Af Michael Eigtved

Cirkus begyndte med dyr. Især heste. Senere kom andre husdyr og senere igen vilde dyr til. Cirkus handlede fra begyndelsen om tæmning. Først tæmningen af de nære dyr, som beviste menneskets overlegenhed som art i sit lokale miljø. Siden tæmningen af kroppen, så mennesket indbyrdes beviste deres overlegenhed – og demonstrerede, hvad der var muligt, hvis man skolede sig hårdt nok. Så tæmningen af naturkræfterne, som når jongløren og trapezflyveren ophævede tyngdeloven. Endelig tæmningen af verden, når man symbolsk tæmmede løver, elefanter, sæler og kameler – og underlagde sig den kendte verden. Cirkus handlede om, hvordan vi blev civiliseret.

Traces begynder med mennesker. Især publikummer. Først står vi tæmmede i foyeren. (”Vi” er et særdeles velklædt overvejende 60+, typisk fra kernekulturbrugersegmentet publikum.) Pænt og meget ordentligt ventende på at komme ind til det vilde. Og når vi har indtaget salen opdager vi, at vi selv er på scenen. En storskærm transmitterer fra indgangen, hvordan vi med små skridt overskrider tærsklen til Teater Republiques råt tilhuggede rum. Skolede er vi i kunsten at opføre os civiliseret og ikke mase urimeligt. Selvom vi er svært ivrige efter at komme ind og mærke, at tyngdekraften, normerne for kropslig udfoldelse og vores egen forestillingsevne stadig ikke ligger fast. Traces er ny-cirkus, så der er ingen dyr. Men der er performere, der er så eminent dygtige, at de udfordrer, hvad det vil sige at være menneske. Og hvad det at være på internationalt niveau egentlig vil sige, når det handler om scenekunst.

Spor af et urbant liv

Den bærende idé i ny-cirkusforestillingen Traces er at sætte artistkunstens kraftbetonede, smidigheds- og timingafhængige numre ind i en fortælling, der tager afsæt i performernes personlige biografi, som langsomt manes frem med deres egne beretninger, billeder på skærmen og sågar snapshots fra deres barndom. Dette kombineres med en række elementer, der handler om, hvordan man som person sætter sig et spor i en flygtig, tempodrevet urban kontekst – den der også er forestillingens sceniske univers. Det sker i sin mest konkrete form med kridtstreger på gulvet rundt om de liggende performere, som kriminalteknikerens markering af lig. Men det er blot et blandt utallige midler, som det canadiske kompagni Les 7 Doigts de la Main, (der netop består af syv artister), sætter i spil for at nå en pointe om, at det er i nuet, midt i springet og dermed senere i erindringen hos publikum, at de virkelige spor sættes.

Klassisk og moderne artisteri

I centrum står klassiske artistkvaliteter, især akrobatik, med traditionelle, men stærkt moderniserede numre, der har spring, fald, balance, kraft, behændighed, tempo og overrumplende originalitet som drivmiddel. Desuden er der dans og musikalitet som fuldstændig afgørende udtrykselementer. Men disse grundlæggende færdigheder og fremtrædelsesformer, som er dem man skoles i på de bedste cirkusskoler i verden, er indsat i et teatralt univers, der forskyder deres mening.

Dette univers tager udgangspunkt i det der, af kompagniet selv, omtales som *urban style*. Derved føjes et originalt og ikke så ofte (i

ny-cirkus) set træk til forestillingen, i form af elementer fra storbyens akrobatiske kunstarter: skateboard, breakdance, parcour og street basket. Det hele er sat i en scenisk ramme, der domineres af to høje metalpæle bagerst midt på scenen, tre sæt betongrå, flossede stofsider (der afgrænser scenen til siderne), samt storskærmen, som fylder hele bagvæggen. På det eleganteste brydes dette af forskellige elementer: et flygel (maskeret som opstabilede paller) rulles ind imellem frem, og flere af performerne spiller melankolsk, klassisk inspireret musik. Denne musik afbryder den øvrige og bærende musikalske strøm af hårdtpumpet, højrøstet, kantet og dog melodisk grunge-rock musik. En række af cirkuskunstens ikoniske rekvisitter som springbrættet og tøndebåndet hives frem fra sidernes gemmesteder og stilles, kastes, skubbes og manøvreres ind.

Og endelig spiller også en stolerække til de syv på scenen, opstillet langs scenens bagvæg, en rolle som både hvileplads og henvisning til tribunesangere eller minstrel fra showbizz' barndom. En mikrofon af den slags Bing Crosby brugte sænkes ned fra loftet og både giver de optrædende mulighed for at få spotlyset og til at svinge efter hinanden i sin lange ledning som et våben. Dermed sættes de to linjer an, som man ser sporene af i forestillingen: cirkus og showbizz i en uhørt original blandingsform.

Frit fald og forfærdende flot

Det er ikke muligt at yde forestillingen retfærdighed i en art referat af handling eller forløb. Dels er tempoet i det meste af den så højt, at man knap nok, selv som trænet, når at få bare en brøkdel af ideerne med. Og det er både imponerende og også lidt irriterende. Men på en måde bliver det gennem forestillingen en befrielse – især for den trænede – for dermed kan man faktisk lægge analysebrillerne lidt i tasken og i stedet prøve at samle sig indtryk til en forståelse, der nok først giver mening, når man bagefter søger at analysere på sine kalejdoskopske erindringer.

Men alligevel: efter vi er bænket og har grinnet smørret over ideen med at lade os selv være de første optrædende, bliver der et blackout og i højtalerne giver en dyb stemme de anvisninger og regler, der altid gælder ved den slags begivenheder. Og dog. For her slås straks en ironisk-humoristisk streng an, når det meddeles, at man selvfølgelig skal holde telefonen åben (for hvem ved, måske er det vigtigt), eller at der er nødudgange overalt (for det er helt uforudsigeligt og farligt). En ungdommelige kækhed og overskuddet til at tage pis på projektet er etableret up front.

Symbol-lethed og pas-des-deux'er

Og så går det pludselig løs. De syv springer ind, laver saltoer, vejmøller, araberspring – og falder sært umotiveret til jorden på kryds og tværs over spillepladsen og over hinanden. Indtil de alle pludselig falder, fryser og lyset bliver kridthvidt. Mikrofonen sænkes ned fra loftet, de rejser sig langsomt, den første griber mikrofonen, siger sit navn og giver et kort, ofte ironisk og i hvert fald lattervækkende selvbiografisk statement, før den svinges videre til den næste. Åbningen sikrer uden tung symbolik etableringen af netop den dobbelthed, det hele bæres af – ensemble og solist – med den krølle på det hele, at de på et tidspunkt alle er solister.

Herefter afveksler det mellem numre af udsøgt kvalitet: en pas-de-deux mellem den fjerlette pige (Valerie Benoit-Charbonneu) og et muskelbundet (Mason Ames på 103 kg jf. biografien!) afløses af et brøl fra en bil, der drøner væk, og et street basket-hold muler hinanden i klassisk bold-ekvillibrisme og drengenhørm. Senere bygges der bro fra deres biografier, som skrives og tegnes på scenen og videotransmitteres til megaformat på bagvæggen; deres navne bliver tegnet om til huse, der tegnes en tsunamibølge til, som truer med at opluge dem, men det opløses i et romantisk balladenummer for akrobat og guitar. Et balancenummer, som vi også kender dem fra kinesisk cirkus hvor stole sættes på

det umuligste i balance oven på hinanden, og springbræt akrobatik med tre-fire saltoer samt mastenumre på de to metalpæle (hvor performerne lade sig glide faretruende ned med hovedet først, hængende i fødderne) etabler klassisk frygt, som dog forbliver et sus, for deres sikkerhed er overvældende. Skulle man indvende noget, måtte det være, at forestillingen næsten er for lang – ikke at den bliver kedelig, tværtimod – for det er, som om vi ikke mod slutningen næsten længere anerkender, hvor vanvittig svært, det de gør, er, fordi blasertheden efter en god time indfinder sig kættersk. Men det er vel i sidste instans ikke et rigtigt problem.

Det slutter med en hilsen til dyrene, når de alle på skifte passerer med stor fart forlæns, baglæns, sidelæns og rullende gennem et, to og op til fire tøndebånd, som deres egen domptør. Så forlader de scenen i løb, ude af salen og på skærmen ser vi dem styre mod baren. Inden de modtager det første stående bifald, denne anmelder i mange år har følt sig kaldet til at deltage i.

Individualisten i ensemblet

Da ny-cirkus var rigtig nyt var et af de bærende kendetegn et opgør med det traditionelle cirkus' dramaturgi, der bestod af sekvenser af højdepunkter, afsluttede numre med applausmulighed og stjerner og vandbærere i et behårdt hierarki. I stedet var det flow, organiske enheder, kollektivitet og fraværet af sensationelle, beregnede momenter (ofte erstattet af poetisk eftertænksomhed eller rå urkraft), der karakteriserede mange forestillinger. Og frem for alt var individualisterne nedtonet til fordel for et fælles mål, der ofte var artikuleret i nærmest programagtige manifeste af ideologisk tilsnit og med klare hilsener til den historiske avantgarde.

Det er netop her, at *Traces* og *7 Doigts de la Main* repræsenterer det forfriskende nybrud, der har været i gang en del år. Forestillingen er ganske vist bundet sammen om det ovennævnte

tema, der skærer på tværs gennem det hele, og som man med fornyet energi vender tilbage til: byen fremmanes hver gang, vi har glemt den, med nye runder street basket, og performerens livsfortælling dukker løbende op i nye formater, eller ved at bygge videre på fortælling fra tidligere. Men det centrale dramaturgiske greb er, at hver artists personlige bud på cirkuskunsten får lov at stå klart defineret. Der levnes plads, ikke kun til bifald efter længere sekvenser med noget, der ligner version 2.0 af cirkusfremkaldelsen: det er simpelthen i orden at stille sig frem og modtage sin hyldelse, når man har været midtpunkt i et nummer. Det, der er lykkedes ved denne forestilling, er, at etablere en art middevej mellem en helt puritansk ny-cirkus tilgang, hvor kollektivet er afgørende, og så en show-bizz'et – ja nærmest Broadway-agtig – plasken sig i succesen. Noget der understreges af et forrygende flot musical/musicalfilm-inspireret nummer, hvor de seks fyre kurtiserer den syvende pige, med skateboardene så nonchalant svingende, som Fred Astaires sølvknappede stok til tonerne af standardnummeret *Paper Moon*.

De kan tåle det...

Det er lykkedes forestillingen at tillade os som publikum at tilbyde vores beundring, uden at den taber det helt centrale element i ny-cirkus, som især handler om at etablere en fokuserende kontekst, et konsistent koncept og ikke mindst en oplevelse, der sætter sig længere spor. Og som i lykkeligste fald forskubber ens forestilling om, hvad der er menneskeligt. Uden at den forfalder til den rene imponator-effekt, selvom man er dødtæt og næsten ligeså brugt, som man forestiller sig performerne må være, når man forlader de 1 1/5 times (på grænsen til) over-kill af talent og ideer. Endda med en ironisk sidste sekvens siddende i kødet, hvor en parodi på talentkonkurrencer blev fremført med den overraskende pointe, at den der vandt med flest call-in stemmer ville blive – elimineret fra jorden. Sådan har de syv en finger på den

puls, de fik til at slå med foruroligende hast, og et skarpt blik på den drøm om at være som de er – ubegribeligt chekkede, lækre, stærke, talentfulde, musiske og nu også berømte! Og de kan tåle det.

(Alle fakta: www.republique.dk, Fotos: www.republique.dk/presse/TRACES.aspx)

Michael Eigtved

(f. 1964) er lektor i Teater og Performance Studier på Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Han er desuden studieleder for IKK. Har arbejdet meget med populær scenekunst herunder cirkus, ny-cirkus, standup, musicals mm., han har publiceret en lang række bøger og artikler, herunder lærebogen *Forestillingsanalyse. En introduktion*, Forlaget Samfundslitteratur 2007.

For lækker til Lulu

Frank Wedekinds „Lulu“ iscenesat af Katrine Wiedemann

Af Bent Holm

Først står hun med ryggen til og tisser på forscenen, plasker så lidt og spejler sig i pytten. „Hun“ – det er Lulu. Spillet lægger hurtigt ud, skarpt og pirrende.

Der er bygget en hvid prosceniumsramme op, som åbner til første-aktens hvide mega-salon med én dør og uden vinduer. På mange måder signaleres teater, iscenesættelse, fra starten. Og iscenesat er der. Mændene omkring Lulu går i erotisk granatchok på stribe – strålingseffekten er åbenlyst nærmest livstruende. Lulu selv er mekanisk smilende, et billede, der tildanner sig efter de glubende blikke. Indkøringen til dramaet, som udspiller sig hos maleren Schwartz, folder sig ud med nogle præcist koreograferede greb. Mændenes reaktioner. Lulus automat-adfærd. Portræt-billedet af Lulu, som Schwartz skaber, findes kun som imaginær størrelse, og er placeret, så personerne beskuer det med blikket ud i salen – der altså får en rolle i spillet. Lulu er et billede, som ikke er der. En illusion.

Da de kønslige konfrontationer for alvor begynder at bryde op og komme i bevægelse, gør rummet det også. Salonen skiller sig ud fra prosceniet og kører bagud, for dernæst at tippe op til et gigantisk skråplan. Det stramme, hvide, regelrette rum er opløst. Den næste akt, hos publicisten Schöning, udspilles i en voluminøst teatralisk salon af røde draperier med plads til alskens gemmeleg og fordækte entreer, hvorefter det følgende forløb i Paris gestaltes i en storslået lokalitet helt uden vægge, designet som et casino og med Lulu som en levende roulette; og endelig i den afsluttende akt i London er rummet en helt åben scene, først med en væg, Lulu flytter rundt med, til slut som et øde og tomt sted for Jack the

Rippers mord på titelkarakteren. Schwartz's Lulu-portræt dukker op her, igen som en tom, hvid flade.

Står det til den visuelle dramaturgi, kan man kort sagt sige, at der beskrives en bevægelse ud i opløsning og åbenhed – sårbarhed og tomhed. Der ligger én fortælling, som i og for sig er klar nok. Det teatral rum er lukket. Det er pakket ind i gevandter. Det er åbent. Og det er tomt. Her fortælles en historie.

Dette rumligt-visuelle forløb akkompagnerer beretningen om pigen, Lulu, der flakser rundt i ægteskabelige og/eller erotiske forhold med diverse dødsfald i sit kølvand for til slut som prostitueret at ende i hænderne på morderen. Hun gennemløber så et antal stationer på denne opstigningens og deroutens vej – versioneringen har sprunget en række fortællermæssige mellemregninger over, uden at det dog i sig selv er et problem. Den dramatiske konstruktion som sådan er forholdsvis enkel.

Cast, karakter, koreografi

Teater er imidlertid andet end scenografi og tekst-struktur. Iscenesættelse er bl.a. også casting, karaktertegning og koreografi. Alt sammen styringsmekanismer i forhold til den ultimative iscenesætter, publikums kreative imagination. Det er her, den helt afgørende dialog udspiller sig – den mellem de sceniske udsagn på den ene side og publikums meddigtende skrivning af historien på den anden. Og det er her, prøven ligger og slaget skal slås. Er der doseret og styret med henblik på invitation til åbent samspil med salen? Eller er der arbejdet selvcentreret hittepåsomt uden skarp kant til stoffet? Der går skillelinjen mellem instruktøren og arrangøren. Mellem

vision og visualitet.

Castingen er altafgørende. Hvem er Lulu? må være et grundspørgsmål i enhver tilgang til stoffet. Pointen er, at det kan – eller skal – man ikke nødvendigvis svare på. Lulu repræsenterer den kvindelige seksualitet; så langt er der ikke det store problem. Men derudover? Hun er en gåde og en projektion. Hun får tildelt diverse navne og diverse roller af diverse mænd. Problemet er bare, at den går ikke på teatret. Dér skal der vælges krop, intellekt, udstråling. Det kgl. Teaters valg af titelrolle-spiller har – trods alskens bare bryster og sexet attitude – et umiddelbart intelligent, reflekteret, autoritativt nærvær, som så skriver den historie, forestillingen kommer til at fortælle.

Det går godt til at begynde med. Lulu er demonstrativt dompteret i sin adfærd. Den spænding mellem hendes udstråling og hendes spil er tematisk interessant. Men gradvis går der gakkede gangarter og gymnastiske påhit i de karakterer, som efterhånden invaderer handlingen og scenen; iscenesættelsen svinder hen i ad hoc aktiviteter, der stritter i mange retninger, som hver især sikkert er rigtig sjove og kreative, måske ligefrem originale, men som ikke giver en eller anden form for bud på, hvad man fra teatrets side dybest set egentlig vil med at gestalte netop den tekst netop lige her og lige nu.

Sorte situationer

Dramaet er bygget op næsten som en moderne udgave af Hogarths serie, *The Harlot's Progress*, som kredser om den unge piges ubønhørlige nedtur fra det søde liv til prostitution og undergang. Hos Wedekind er fokus imidlertid forskudt fra moralismen i synet på hovedkarakteren til en ganske skarptskåren skildring af relationer og reaktioner hos hendes omgivelser. Lulu selv er som antydnet ikke specielt defineret. Man skal netop være sig for bastante tolkninger. Men ud over at hun i flere betydninger repræsenterer en kvinderolle, er det dog nok ikke for meget sagt, at hun

gestalter køns- og dødsdrift. Om ikke før bliver det klart, da hun til slut erklærer sin kærlighed til morderen, selveste Jack the Ripper – som den første (og altså også sidste) i den uendelige stribe af han- og hun-elskere, der går, tripper eller tramper gennem hendes liv. I øvrigt var Jack the Ripper mordene tættere på stykkets tid, end f.eks. Peter Lundin er på vores. Det var rå virkelighed mere end kulørt krimi.

Men når det er portrætteret af omgivelserne, deres holdninger, reaktioner og strategier i forhold til fænomenet og omdrejningspunktet, katalysatoren Lulu, der driver historien, så er det så meget desto mere livsvigtigt, at de centrale sidehistorier administreres nogenlunde knivskarpt i den iscenesættelsesmæssige orkestrering. Her ligger så forestillingens helt store problem. Fra og med at den stramme, ekspressionistiske indledningssekvens har tabt pusten, bliver det i stigende grad vanskeligt og efterhånden nærmest umuligt at orientere sig i karakterernes historier, motiver, pressioner, perversioner. Situationerne og dialogerne bliver sorte. Trådene filtrer. Kommunikationen til medspilleren, publikum, kobles i stigende grad ud. Dramaet mister fatalt flyvehøjde.

Lækkert emballeret

Lækkert ser det ud, og lækkert er det. Men det er candy-floss, krymmel og flødeboller også.

Wedekinds stykke var en skandaløs sensation for godt hundrede år siden. I det wilhelminske Tyskland satte det ord og kød på et rigtigt borgerskabs forlorne omgang med omstændigheder og realiteter i samfunds- og driftslivet, som det var uhørt forargeligt at eksponere – kunstnerisk eller på anden vis. Det var kontroversielt for hundrede år siden. Men i dag? Det er vel ikke i sig selv grænseoverskridende dristigt eller provokerende radikalt at sætte en tekst op, som vakte vild bestyrtelse i die Welt von Gestern.

Det er kort sagt ikke dér, pointen i det repertoirevalg ligger. Der må derfor være andre kvaliteter i stykket end de mere banalt



Scenografen Christian Friedländer har fotograferet Danica Curcic i hovedrollen.

udfordrende. Problemet er, at forestillingen ikke overbeviser om, at det er et særlig godt stykke. Det har givetvis meget at gøre med den uskarpe instrumentering. Men ikke nødvendigvis kun. Jo, Lulu er kanonisk. Lulu er et brand og et ikon. Lulu var engang et forargelsens tegn. Men spørgsmålet nager: er Lulu i sig selv god dramatik? Under alle omstændigheder er det ikke nok, hvis man vil have fat i mere i teksten end dens såkaldte dristighed, at man ikke gør så meget andet end at gøre sig lækker. Det er i sig selv ikke særlig dristigt.

Krisen og kønnet

Der ligger muligvis et barsk potentiale i stykket stadigvæk. Det er lidt uklart, når kun få lejligheder til hurtige points forsømmes i denne opsætning. Livtag med lidt mere komplicerede – eller måske ligefrem seriøse – dimensioner i teksten fornemmes ikke. Det er naturligvis en stil og en strategi. Legal og legitim. Problemet er blot, at udkommet – den sceniske gestaltning – så bliver derefter: ikke særskilt kompleks, noget

enstonig, med hovedvægt på emballagen.

Og i forhold til realiteten, den nuværende, den, publikum befinder sig i, er det lidt diffust, hvor skærefladerne skulle skurre i træfningen mellem teksten og tiden. Hvad begrundet det repertoire-valg?

Krisen og kønnet ligger som temaer i kampzonen just nu. Og jo, der er lidt finanskollaps i den episode i stykket, hvor Jungfrau-aktierne i pariser-casinoet kommer ud som værdiløse. Det er nok en lige lovlig spinkel tråd at hænge en nutids-relevans op i. Der er da heller ikke meget krise i selve opsætningen. Tværtimod. Maskinelt og materielt er det et voluminøst luksus-overbud, et show på nærmest musical-niveau.

Så er der kønnet. Alt tyder på, at det er et tema, der er kommet for at blive. Stykket tegner imidlertid et billede af en kvinderolle, som virker underligt ude af trit med de faktiske forhold i den øjeblikkelige køns-kampzone. Her går diskussionen i disse tider faktisk mest om manden som retræte-køn! Det handler i

allerhøjeste grad om den anfægtede eller truede maskulinitet. Og omvendt om kvindelighedens sociale og kulturelle magtovertagelse. Her er der så et sprængstof, som kan detonere mellem hænderne på den, der ville vove at gestalte det scenisk. Men en historie om kvinde kønnets absolutte subordination under og forførende farlighed for griske eller enfoldige lidderbukse – hvor livsnødvendig er den at sætte på plakaten netop nu? Livsfarligt er det i hvert fald ikke.

Havde man vendt historien om, ladet en ung fyr være offer og objekt for magt- og på anden vis liderlige donnaer og matroner, var der måske kommet nogle lidt mere skingre toner ind i samspillet med publikum, frem for det ganske lukkede og lækre udspil, der nu læner sig kælent op ad noget, som en gang var dristigt.

Monster efterlyses

Er Lulu kort sagt et overbevisende meningsfuldt repertoirevalg lige nu? Opsætningen demonstrerer som antydnet, at nationalscenen formår at levere teknisk show på internationalt niveau. Men den form for internationalisme virker provinsiel, når iscenesættelsens kunstneriske ambitionsniveau i øvrigt ikke brager sikkert og overbevisende igennem. Indpakningen er i den grad lækker. Der er kælet for lyd, lys, billede. Situationerne svøbes i flygel, jazz, party-party, underlægning, flotte effekter, imponerende mekanik. Ingen smalhals eller krise her.

Men hvad ligger der dybest set i, at stykket har undertitlen “en monstertragedie”? Er der andet på spil, ud over spillet med teatermaskinelle muskler af nærmest monstrøs art? Hvor er modet, viljen, dristigheden til at risikere læsterlige ridser i lakken?

Det Kgl. Teater. Instruktør: Katrine Wiedemann, i scenografi af Christian Friedländer. Spiller til 26. nov. 2012.

Bent Holm

Dr. Phil., lektor på Institut for Kunst og Kulturvidenskab, KU, oversætter og dramaturg. Har bl.a. publiceret *Tyrk kan tæmmes*, Multivers, Kbh. 2010, og “Stagings of Divine Power” i Bank og Bossier, eds.: *Consolidation of God-given Power*, Peeters, Leuven-Paris-Walpole 2011

Manifest 2083 iscenesat af Christian Lollike

Breivik i nær total

Af Georg Metz

CaféTeatrets dristige satsning på en masse-morders halvfordøjede skriftlige nonsens savner en dramatisk skikkelse

Er stykket spekulation i en tragedie? Nej. Er det taktløst over for de efterladte? Nej. Bør man bruge teatret til den slags? Ja. Bliver man klogere på den morderiske nordmand? Næppe.

Det halvanden times lange enmandsspil på det lille teaters kælderscene bygger på det omfangsrige og ufatteligt rodede manifest Anders Breivik producerede som politisk forklaring på og moralsk retfærdiggørelse af sine handlinger. Den 22. juli 2011 bragte denne ordinære mand, ingen ville vende sig om efter på gaden, en bombe til sprængning i regeringskvarteret i Oslo; samme dag begav han sig i falsk politikampuniform ud på den lille ø Utøya, hvor den årlige ungsocialdemokratiske sommerlejr blev afholdt. Her skød han så mange deltagere han kunne overkomme. I alt kostede dagen 77 dræbte og 158 sårede.

Hvad fik en tilsyneladende almindelig ung mand til at gøre noget så forfærdende? Hvad var motivet til en gerning af så apokalyptiske dimensioner?

Til besvarelse af de spørgsmål er Breiviks såkaldte manifest centralt – siden naturligvis retssagen hvor morderen fik lejlighed til at forklare sig uddybende. Hvorvidt disse kilder hjælper meget på den dybere forståelse er tvivlsomt. Vildreden med fænomenet blev yderligere stillet i relief ved de retspsykiatriske udsagn, der strittede i radikal uenighed mellem to fløje: Ad 1: Breivik var splittergal og skulle behandles. Ad 2: Breivik var normal og egnet til straf.

De fleste mennesker vil mene, at folk, der handler som Breivik, er mere end almindeligt

tossede. Men hvad er så tosset? Hvordan var det nu med Hitler og Stalin, der fungerede i deres almægtige positioner som statsledere, men foretog sig ting der kun kunne opfattes som rablende vanvid? Læser man *Mein Kampf* får man indtryk af galskaben som politisk drivkraft, men unægteligt en galskab der siden realiseredes gennem rationelt styrede handlinger frem mod magten og siden med diktatorisk beherskelse af en stormagt og pø om pø det meste af Europa.

Det Breivik'ske manifest har karakter af samme flimrende nonsens, mens selve handlingen jo blev nøje planlagt og begået af et rationelt fungerende individ i stand til at forberede og udføre de komplicerede handlinger, der skulle til for at slå så mange mennesker ihjel uden at blive forstyrret, før det var for sent.

Han vidste hvad han gjorde.

Den moralske logik i at skabe et teaterstykke om mand og handling er således klar: I og med at Breivik blev erklæret strafegnet som direkte følge af den nævnte rationalitet, måtte hans udredning og manifest tages for pålydende og kunne ikke blot afvises som en gal mands værk. Omvendt: Hvis domstolen havde fundet Breivik sindssyg og dømt ham til behandlingsforvaring, ville stykket etisk set have været umuligt. At teatret ved at koncipere, skrive og spille stykket alene ved denne proces går Breiviks ærinde er så en anden sag. Breivik var som bekendt synligt tilfreds med at blive dømt normal, da hans gerning derved kunne betegnes rationel og politisk og ikke galmandsværk. Han fik sin vilje og i rigt mål mere end Warhols sølle femten minutter.

Manifest 2083 udspiller sig i et nøgent lokale

med rekvisitter, som peger frem mod udåden. Store sække med kunstgødning til bomben, den groteske selvkomponerede uniform, geværet, narcissistens spejl, computeren hvor manifestet bliver skrevet, og ledsagemusikken bestemmes, etc.

Olaf Højgaard – den ene af stykkets to idemænd og forfattere – præsenterer sig som Olaf Højgaard og bevæger sig ver fremmedsind og ud af den skikkelse, han har sat sig for at endevende. Bestræbelsen er i et og alt sympatisk. Olaf Højgaard og medforfatter og instruktør Christian Lollike går til opgaven med energi og samvittighedsfuld grundighed. Tilskueren er ikke i tvivl: der står noget på spil, de er ikke ude i falsk ærinde, engagementet er ægte. Attentatet på selve Norges sjæl i Oslos terrorbombede regeringskvarter, massakren på øen, nådesløsheden, det hele er med.

Breivik og islamofobien

Det problematiske er, at man dybest set ikke kommer længere ned i historien. Det centrale kildested i manifestet er Breiviks henvisning til nuværende kendte politiske grupperinger og partiers lige så kendte islamofobi og vrede over, at nationalstaten ikke mere ligner, hvad den formodningsvis engang var. De flamske nationalister, Gert Wilders parti i Holland, Front National, Sverigesdemokraterne, de britiske nationalister – og Dansk Folkeparti, alle er skåret over samme læst og siger i det store og hele det samme. Vreden er stor, men i mindre grad rettet mod de indvandrede fremmede som de vrede foragter og opfatter som undermennesker, og nok så meget mod dem der har ladet indvandrerne indvandre: de kulturradikale, socialisterne, de politisk korrekte. Det sidste: den politiske korrekthed er hovedfejden. Også dette er velkendt fra den hjemlige debat, hvor den politisk korrekthed var og er hadeobjekt nummer ét.

Søren Krarup, Pia Kjærsgaard, Søren Espersen og for den sags skyld Anders Fogh Rasmussen og Birthe Rønn Hornbech skød

i tide og utide skylden for landets dårligdom på de politisk korrekte. Oversat: de der ikke mener det samme som os, og som vi hader, fordi de ser ned på os, fordi vi ikke er dannede, korrekte eller stuerene. De politisk korrekte skulle ikke mere have retten til riget. I Breiviks optik blev det til: retten til livet.

Det er rimeligt nok at opvise Breiviks inspiration herfra til ugeringen, det står klart i manifestet. Breiviks ros til ovennævnte politiske kræfter kender ingen grænser. Men denne kobling fra politisk kamp til fysisk udryddelse bør ikke forlene nogen med opfattelsen af, at de nævnte politikeres holdning automatisk fører til Utøya, det er ikke en rimelig slutning.

En udramatisk skikkelse

Spillet og interessen må altså samle sig om gerningsmanden, the lonely wolf, personen Anders Breivik. Det er stykkets hovedproblem. Anders Breivik er uanset sin onde gerning ikke et interessant menneske. Han er kun værd at beskæftige sig med i kraft af ugeringen og dennes monstrøsitet, ikke i eget format, eftersom manden er gabende kedsommeligt ordinær, snæversynet, uvidende, selvovervurderende og smådum. Det kan man tillade sig at slutte af problemfremstillingerne i manifestet.

Halvanden time i selskab med ikke ret meget andet end ingenting er længe. Olaf Højgaard gør, hvad han kan og lidt til, for at fremvise de sider af skikkelsen, der måtte findes: forfængeligheden først og fremmest og i glimt en livsangst, der dog aldrig med et materiale så tyndt, bliver gribende, endsiges kalder på indlevelse eller medfølelse. Personen på scenegulvet er simpelthen ikke spændende nok til, at man rigtigt gider andet end at betragte ham som en sær snegl.

Heri ligger et dilemma, for dette er så vist ikke teatrets mening. Fejlen, hvis man kan tale om fejl, ligger i den dramatiske mangelfuldhed. Breivik bliver først interessant, når han så at sige digtes eller ligefrem digtes om. Måske skulle man i stedet skrive et stykke om en ung

man, der sidder med en hammer og slår myrer ihjel én efter én og udvikler en monolog om sin bizarre beskæftigelse. Måske skal den unge mand være en ung pige, og måske skal det være noget helt andet vedkommende foretager sig uden at hedde Breivik og være nordmand. Kort sagt.

I *Manifest 2083* skygger en udramatisk skikkelse for dramaet. Eller for kunsten. Men tak til CaféTeatret for at prøve. Det er al ære værd.

CaféTeatret, København. Ide: Christian Lollike og Olaf Højgaard. Instruktion: Christian Lollike. Premiere 15. oktober 2012. Spiller på Teater Katapult i Aarhus 29. november - 8. december 2012. Viser igen i 2013 på CaféTeatret 5. januar - 5. marts afbrudt af turne til Teater Nordkraft i Aalborg 12. - 16. februar.

Georg Metz

Journalist, redaktør, debattør, kommentator og forfatter. 1969-88 i Danmarks Radio, bl.a. som både studievært og redaktør på TV-Avisen. Senere Statens Filmkonsulent og 1994-1996 chefredaktør på Dagbladet Information, hvor han nu er lederskribent, anmelder og columnist.

Bøger

Thomas Bredsdorff | Ironiens pris
Birgitte Dam | Teater live - nye tendenser
Eva Klinting | Det store teaterprosjekt

Stilfigur og livsholdning: Thomas Bredsdorffs forsvar for kritisk oplysningsironi

Anmeldelse af Thomas Bredsdorff: Ironiens pris, Gyldendal 2011.

Af Niels Lehmann

I Man kan med fordel læse Thomas Bredsdorffs fine lille bog *Ironiens pris* i forlængelse af hans *Den brogede oplysning*. I den tidligere bog handlede det om at forsvare oplysningsprojektet mod dets kritikere (i skikkelse af fx Adorno og Horkheimer) ved at nuancere vores forståelse af oplysningstiden. I virkeligheden var oplysningen slet ikke så firkantet rationalistisk, som den er blevet beskyldt for at være, hævdede Bredsdorff dengang.

Også i *Ironiens pris* handler det om nuancering, og også denne gang gælder det for Bredsdorff om at tale oplysningens sag. Her er det vores forståelse af ironi, der skal nuanceres, og forsvaret for oplysningen kommer til udtryk i hans bestræbelse på at grave en oplysningsorienteret ironi frem fra de dynger af forvanskede ironifremstillinger, der i hans øjne er det historiske resultat af, at den tidlige tyske romantik på én og samme tid satte sig tungt på ironiforståelsen og ophøjede ironi til det højeste kunstneriske, ja sågar filosofiske princip.

Ironiens pris er således båret af en overordnet modstilling af to grundtraditioner i vores opfattelse af ironi. Til den ene side har vi oplysningsironien. Bredsdorff opfatter denne som en forlængelse af den klassiske retoriske tradition (repræsenteret af fx Quintillian), ifølge hvilken ironi er "at sige det modsatte af hvad man mener, så det fremgår af enten tonen, taleren, teksten eller konteksten, at meningen er en anden end ordlyden" (s. 26). I denne tradition er ironi at forstå som en *stilfigur*, som ikke mindst lader sig anvende som et argumentationsredskab mhp. at give

udtryk for et kritisk synspunkt. Det er ironi i denne forstand, en af Bredsdorffs helte, Jonathan Swift, anvender i sin berømte tekst *A Modest Proposal*, når han angiveligt fremsætter et forslag om, at man bør anvende fattige irske børn som føde for at komme den store fattigdom til livs, men tydeligvis ikke mener det alvorligt. Her bliver ironien til et diskursivt redskab i den politiske kamp mod det engelske imperiums undertrykkelse af de irske bønder.

Som modpol optræder så den romantiske opfattelse af ironi. Denne karakteriseres ved, at ironi ikke længere "bare" er en stilfigur. Den er blevet ophøjet til en *livsholdning*, eller som han også udtrykker det med reference til Friedrich Schlegel: et *standpunkt*. I den tidlige tyske romantik gjaldt det således ikke blot om at udtrykke det uudsigelige på en indirekte måde ved hjælp af ironi, men i særdeleshed om at udleve en ironisk tilværelsesform. Romantisk konciperet drejer ironi sig altså ikke længere om en måde at tale på, men derimod om en måde at *være* eller at *leve* på.

Skønt det i særdeleshed er denne opfattelse, der siden romantikken har gjort karriere under navnet ironi – ikke mindst i kunsten fra modernismen til postmodernismen og i kunstkritikken fra nykritikken til dekonstruktionen – anser Bredsdorff faktisk opfattelsen som i bedste fald en begrebsforplumring og i værste fald en de facto afvikling af ironien. Det skyldes ikke mindst, at ironien i romantikken forbindes med patos i stedet for som hidtil med humor. Ironi holder op med at være en måde at sige det modsatte af, hvad man mener, og bliver i stedet gjort til det afgørende erkendelsesinstrument i jagten på den absolutte sandhed. At anstille sig ironisk

over for tilværelsen bliver som konsekvens heraf identificeret med at bekræfte tilværelsens egentlige væren. På denne baggrund giver det mening, når Bredsdorff føjer til billedet af den romantiske ironi, at den – i modsætning til oplysningsironien, der er *korrektiv* – er *affirmativ*.

Med denne opladning af ironien med en næsten metafysisk kraft og den deraf følgende afkobling af humoren holder ironien i Bredsdorffs øjne op med at ligne sig selv. Til stor forvirring og Bredsdorffs tydelige irritation kommer ironi næsten til at betyde det modsatte af, hvad man hidtil har forstået ved begrebet. Romantisk konciperet skal det være alvor med ironi, og derfor kan man, som Bredsdorff formulerer det med en vis alvorlig ironi, få ”en mistanke om at med romantikken holdt ironien op med at være ironisk” (s. 29).

II

Der er noget forfriskende over Bredsdorffs insisteren på at forsvare den klassiske variant af ironien dyrket som oplysningsironi. Ikke mindst i såvel kunstneriske som kunst-, litteratur- og æstetikteoretiske sammenhænge har den romantiske ironiforståelse siddet tungt på flæsket. Ganske vist er det ikke det selvsamme romantiske ironikoncept, der har overlevet historiens vingesus i det nittende og tyvende århundrede, men det forekommer mig ikke desto mindre at være romantikken, der har konfigureret de forskydninger, der har fundet sted.

Det gælder ikke mindst for modernismens insisteren på det ikke-sammenhængende eller det fragmentariske, men det gælder også den postmodernistiske leg med parabaser og andre selvrelativerende kunststrategier. Selvom der på en måde er lang vej fra de tyske romantikers drøm om med ironien som trappe at stige op mod det absolutte eller i hvert fald indirekte at pege i retning af det endnu ikke spaltede til de modernistiske og postmodernistiske relativiseringsæstetikker, giver det mening

at anskue dem som forskellige former for omvendt romantik. Også de er typisk styret af en forestilling om en grundlæggende udsigelig og en idé om kunstens evne til at sige noget ved netop ikke at sige det – om end det udsigelige og strategierne til at pege på det har forandret sig.

I modernistisk æstetik er det almindeligt, at enten fragmentering (som hos fx Artaud) eller selvrelativering (som fx hos Beckett) tjener det formål at fremstille en principielt ikke-sammenhængende og mangfoldig realitet, som enhver diskursiv afbildning hævdes helt uomgængeligt at gøre vold på. På samme måde er den postmodernistiske ironiseren og konstante selvrefleksivitet udtryk for en vilje til at udpege det forhold, at al menneskelig betydningsdannelse er udtryk for bestemte konstruktioner, der aldrig kan komme på omdrejningshøjde med realiteten (en position, der fx er fremsat af Foreman).

Romantikens quasireligiøse forventninger til kunsten som særegent erkendelsesredskab er således blevet vendt om til en tragisk accept af den menneskelige ikke-formåen som erkendelsesobjekt. Ikke desto mindre er formlen den samme. Det drejer sig – stadig med ironi som redskab – om at pege på noget principielt uudpegeligt. Og ligesom i romantikken er det en alvorlig affære, der angiveligt vil have store konsekvenser for vores livsførelse.

Noget tilsvarende kan siges om de teoretiske positioner, som Bredsdorff med rimelighed opfatter som børn af romantikken, nykritikken og dekonstruktionen. I nykritikken er det paradokset, der indsættes på det absoluttes plads, og det er kunstens angivelige evne til inklusivitet – altså dens evne til at kunne rumme modstridende holdninger og synspunkter uden, at det går ud over helheden – der gør den i stand til at tale sandt uden at tale klart. I dekonstruktionen spiller forskellen typisk samme rolle som paradokset i nykritikken og det absolutte i romantikken. Det er den, der

gøres til det udsigelige udgangspunkt for alting – også selvom placeringen af forskellen på den absolutte oprindelses plads indebærer en forskydning af enhver oprindelse, sådan som Jacques Derrida ynder at markere det. Og hos både nykritikere à la Cleanth Brooks og dekonstruktivister à la Paul de Man iscenesættes udsigelighedsforestillingen under ironiens auspicer. Det er således bestemt også meningsfyldt med Bredsdorff at opfatte disse positioner som konfigureret af den romantiske tankegang.

I lyset af den enorme vind i sejlene, den romantiske ironi har haft, er det velgørende med et så klart forsvar for den tradition, som romantikken satte sig op imod og med sin succes fik sat delvis til vægs. Det hører også med til Bredsdorffs meritter, at de inspirerende læsninger af de fire forfattere, han vælger som repræsentanter for oplysningsironien – Ludvig Holberg, H.C. Andersen, Herman Bang og Villy Sørensen – med al ønskelig tydelighed viser, at kunstnerisk impotens på ingen måde er en konsekvens af at vælge oplysningsironi (også selvom man måske kan diskutere, hvorvidt det er rimeligt at indskrive Sørensen i denne klub).

Bredsdorffs distinktion mellem to klart adskilte ironiforståelser er tillige klagørende i et felt, der er blevet overordentlig komplekst – ikke mindst pga. den romantiske opladning af ironibegrebet, der uden tvivl har skabt rift om definitionsretten. I særdeleshed giver hans adskillelse brikker til en bedre forståelse af det intrikate forhold mellem ironi og humor, som Bredsdorff har særskilt blik for. I betragtning af den dagligdags forventning om, at ironiske udsagn er forbundet med munterhed, er den humorforladthed, der måske ikke altid, men ofte præger den romantiske ironi, besynderlig. Med sin sondring gør Bredsdorff det imidlertid tydeligt, at sådan kan ironi altså også tænkes, og med sin præcise fremstilling af dimensionerne i den romantiske ironi som negativ bande for sin valorisering af oplysningsironien, får han på bedste vis angivet, hvordan tankegangen går.

III

Det forfriskende rehabiliteringsprojekt forekommer mig imidlertid også at være Bredsdorffs akilleshæl. *Ironiens pris* er ikke *explicit* skrevet som et forsvar for oplysningsironien. Den er derimod søsat som et oprydningssprojekt, der mest prægnant gives udtryk i bogens afslutningskapitel:

I den intellektuelle hygiejnes navn forekommer det mig sundt at holde den reformerende ironi ude fra den ideologiske. Den første blomstrer under oplysning og naturalisme, den sidste under romantik og postmodernisme. Jeg holder til at reservere navnet ironi for den første.(s. 213).

Bredsdorffs ønske om oprydning er forståeligt. Det er vitterlig vanskeligt at få styr på ironibegrebet pga. de mange prægninger, der har modtaget siden antikken generelt og siden romantikken i særdeleshed. Der er uægtelig et enormt spænd fra den romantiske ironi til den almindelige opfattelse hentet fra den klassiske retorik, ifølge hvilken ironi er at sige det modsatte af, hvad man mener på en sådan måde, at det fremgår, at det er det modsatte, der menes. Dette spænd har helt ubestrideligt resulteret i et begreb med mere vidde end prægnans.

Oprydninger er imidlertid sjældent (hvis nogensinde) uskyldige. At Bredsdorffs oprydning heller ikke er helt uskyldig, fremgår af den prægning, han giver sin bærende modsætning. Som det fremgår af ovenstående citat, opfattes den romantiske ironi ikke blot som ideologisk – hvilket logisk set må indebære, at den angiveligt blot reformerende oplysningsironi så ikke skulle være det. Romantisk ironi kendes tillige uværdig til at blive omfattet af ironibegrebet.

Med denne afvisning bringer Bredsdorff faktisk en romantisk formel i anvendelse – om end han stiller den på hovedet. Schlegel sondrede som bekendt mellem en almindelig (satirisk)

ironi og en ægte kunstnerisk ironi. Sidstnævnte refererede naturligvis til den romantiske ironi, som han ønskede at privilegere. Med sin afvisning af at lade den romantiske drejning af ironiforståelsen omfatte af ironibegrebet vender Bredsdorff valoriseringen om og forandrer dermed distinktionen i sit eget billede. Den hierarkiske modstilling hedder nu: Den egentlige oplysningsironi og den forvanskede romantiske "ironi" (idet citationstegnene skal til for at angive, at den negativt ladede pol ifølge denne opfattelse egentlig slet ikke bør opfattes som en form for ironi).

Spørgsmålet er, om en vis pluralisme ikke ville være mere produktiv som tilgangsvinkel i stedet for denne wholesale afvisning af den romantiske ironi som en forfalskning. For et oprydningsprojekt er der vel ikke nogen tvingende grund til ligefrem at bortdømme den overordentlig slagkraftige romantiske tradition. Selvom udvidelsen af ironiforståelsen i og med romantikken anskuet fra en oplysningsfilosofisk synsvinkel bringer uorden i begrebsligheden, må man vel indrømme, at den romantiske manøvre har vist sig at være forbløffende levedygtig og fuld af konsekvenser. Det er vanskeligt at forestille sig kunst- og æstetikhistorien i det nittende og tyvende århundrede uden romantikkens omstrukturering af ironibegrebet. Må man på den baggrund ikke i det mindste tilkende positionen værdi som en vigtig del af vores kulturhistorie? Og kunne man ikke i stedet for at afvise romantisk ironi som ikke-ironi have indskrænket sig til at betragte den som en særlig form for ironi, der ligesom oplysningsironien er gyldig på sine egne præmisser? Egentlig ville en sådan pluralistisk løsning vel også være mere i tråd med den nuancerede og inklusive oplysning, som Bredsdorff tidligere har gjort sig til talsmand for.

Faktisk er jeg heller ikke overbevist om, at den grundlæggende distinktion, som bærer Bredsdorffs tankegang, helt holder vand. Med en let skelen til dekonstruktive tankespor er det

i hvert fald fristende at spørge, om det egentlig lader sig gøre at opretholde den hierarkisk konciperede opposition mellem ironi som retorisk stilfigur og ironi som livsholdning.

For er ikke også den oplysningsfilosofiske fastholdelse af ironi som stilfigur i virkeligheden udtryk for en bestemt livsholdning? Når alt kommer til alt, står valget så ikke i virkeligheden mellem en rationalistisk konception af ironi som et blandt flere greb, som fornuften kan bringe i anvendelse og ikke mindst kontrollere, og en rationalitetsudfordrende ironiforståelse, der dyrker den ustabile ironi som fornuftsunderminerende element? Og hvis der i virkeligheden er lige megen livsfilosofi på færde i de to grundforståelser, bliver man så ikke nødt til at indrømme, at begge indskriver sig i en fælles strid om, hvilken livsfilosofi der er den mest hensigtsmæssige? Og endelig: Hvis der ikke gives noget grundlag for at afgøre sig for den ene eller den anden side, fordi valget vedrører to principielt set lige respektable grundholdninger, kunne man så i virkeligheden ikke dyrke begge dele efter devisen "hver ting til sin tid"?

Med sin privilegering af oplysningsironien skriver Bredsdorff sig muligheden for at "dele i porten" afhænde. Hans gode udredningsarbejde gør det imidlertid muligt for os andre at tænke tanken.

Niels Lehmann

Lektor i dramaturgi og institutleder på Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Hans hovedfelt er teoretisk dramaturgi med hovedvægt på nyere tids teater og dramatik. Han har skrevet afhandlingen *Dekonstruktion og dramaturgi* (1996) og siden en lang række artikler, bl.a. om Grotowski, Foreman, The Wooster Group, Fosse, Artaud, Beckett, Euripides m.fl.

Birgitte Dam: ”Teater live — nye tendenser” og Eva Klitting: ”Det store teaterprojekt”

Hvordan ser det senmoderne teater ud?

Af Erik Exe Christoffersen

Den grundlæggende ide med Birgittes Dams *Teater live* er at gøre samtidsteatret lettere tilgængeligt i undervisningen i gymnasiet, på højskoler og hvor der ellers foregår ungdomsuddannelser i *live*-teater og dramatik. Målet er at udvikle denne faglighed, og det gør Birgitte Dam ved at introducere til brudflader og tendenser i det aktuelle teater og til metodiske undersøgelser af den dramatiske tekst og af forestillingen. Hvordan er det senmoderne drama og den dramatiske karakter skruet sammen? Hvordan ser scenerummet ud, og hvordan etableres tilskuerrelationen? Hvilke temaer dominerer perioden 1990 – 2011, og hvilke forandringer kan man iagttage? Det er nogle af de temaer, Dam tager op sammen med forslag til hvordan, der kan arbejdes analytisk og praktisk med konkrete dramatekster og forestillinger.

Teater live betoner det analytiske og metodiske i forhold til det levende teater. Udgangspunktet er ”den senmoderne verdens kompleksitet, dens mangel på faste holdepunkter og absolutter”. Man kan sige, at overfor det flydende og foranderlige, som kendetegner globaliseringen og kapitalismen i dens aktuelle krise, er struktur og fast form en nødvendighed i teatret. Det moderne teater undersøger former og spilleregler gennem det, Dam kalder *re-teatralisering* og *stilisering*, for at få adgang til det uventede, nye iagttagelser, nye udtryk og nye kreative processer. Dam opregner en række nye hybride genrer som teaterkoncerten, teatrets remediering af film, teatrets *reframing* af virkelighedsfragmenter i form af skuespillere som ”spiller sig selv” eller specielle lokaliteter, som indrammes som scener. En pointe er, at denne reatralisering skaber

kunstneriske muligheder, som kan knyttes til den generelle tendens til medialisering af individet både i private og offentlige medier. Disse ”nye” former gælder både i forhold til iscenesættelse, spillemåder og dramatiske fortælleformer. Når man måske ikke kan tale om ”nye” former, hænger det sammen med, at teatrets fornyelse i høj grad lever af mediale recombinationer.

Dam tager udgangspunkt i begrebet om det postdramatiske teater og dets ”opgør” med den teksttro tradition og dramaturgi med et sammenhængende plot med en lineær progression. Det postdramatiske rummer imidlertid også et opgør med den episke form, som benytter afbrydelser og diskontinuitet i kraft af montageteknikken og en metafiktional dramaturgi med flere fiktionslag. Postdramatisk teater er især interesseret i opførelsens realitet og relationen til tilskuerne i form af visualitet, rum, særlige tilskuerkonstruktioner eller spillemåder og udnytter det forhold, at både skuespillere og tilskuere er til stede samtidig, og at det er muligt at reagere på hinanden – mere eller mindre udtalt. Den postdramatiske dramaturgi sidestiller elementer og undlader et hierarki imellem fortælleudtrykkene, hvilket gør det muligt at skifte mellem forskellige formelle henvendelsesmåder. Snart er det skuespillernes tilsyneladende personlige hensigt, fejl eller misforståelser, som er centrale, snart er det rollen eller det visuelle og tematiske. Denne dramaturgi er forbundet med det, man kalder performativitet. Det bliver det formede begivenhedsforløb, som er centralt, og som kan have såkaldte transformerende effekter. Det vil sige, der forgår en form for interaktion, som betyder, at deltagerne har mulighed for at erfare

en form for forandring af sig selv og af scenen eller den sammenhæng som forestillingen kobler til.

Dam påpeger at denne udvikling i teatret, som dyrker skuespillerens personlighed som en form for rolle, rejser en række ofte uvante problemstillinger af fx etisk art. Er det frigørende eller er det manipulerende? Det er bl.a. blevet diskuteret i forbindelse med Signas *Salò* (2010), hvor de medvirkende og tilskuerne sammen deltog i et afstraffelsesritual, som Dam henviser til.

Bogens hovedafsnit gennemgår brudformer og forskelligheder i forhold til dramaturgi, karakterer, rum, scene og scenografi og i forhold til skuespillet. Hun modstiller den sammenhængende teksttradition, et lukket fiktionsrum og en skjult fortæller med det fragmenterede drama uden fast hierarki og flere udsigelseslag og fortællere, som kan være forbundet både med teksten, instruktøren, skuespillerne eller scenegrafen – undertiden underordnet et givet koncept, men også til tider i konflikt eller i strid med hinanden – uden at værket dermed opløses.

Efter en gennemgang af det aktuelle teaters brudformer, vender Dam sig mod analytiske skitser af Astrid Saalbach (*Aske til aske, støv til støv*, 1998), Line Knutzon (*Snart kommer tiden*, 1998), Christian Lollike (*Underværket*, 2005) og Andreas Garfield (*Hjem kære hjem*, 2007). Det er forskellige kategorier af dramaturgier, som fremstiller senmoderniteten, og hvor teksterne skaber forskellige typer af relationer til skuespillerne, som skal opføre teksten. Det lægger op til at en analyse må inddrage dette performative moment og opførelsens realitet som form. Dam har en enkelt model til analyse af forestillingen som er en variation over teaterforskeren Michael Eigtveds *Forestillingsanalyse*, 2007. Modellen demonstreres i praksis i en analyse af Teater Mungo Parks *Opsang*, 2008. Det er en dynamisk, ironisk, teatral og grotesk ungdomsforestilling over De syv Dødsynder. Analysen peger først og

fremmest på den fragmenterede og ligestillede dramaturgi. Der er tale om lynhurtige brud, skift og overgange, som så at sige får sin egen betydning i en postdramatisk dramaturgi. Analysen bevæger sig gennem en række udsigelsesniveauer: 1. Forestillingens dynamiske henvendelsesform, som er tempopræget med mange skift og brug af forskellige genrer. 2. Forestillingens udpegning af det reale niveau, hvor rummet er et teater, og hvor skuespillerne optræder som medium for skiftende roller. 3. Det teatral niveau som består af forskellige ironiske og musikalske henvendelsesformer, en overdreven og ofte grotesk spillestil. 4. Det fiktive niveau som er en række af usammenhængende situationer og episoder med *De syv Dødsynder* som tematisk ramme. 5. Det sceniske princip, hvor brugte rekvisitter og kostumer smides på gulvet, så scenen bliver mere og mere rodet og kaotisk. 6. Det dramaturgiske niveau som er en åben montageform. Dam kalder det en *postmoderne blanding* og en *ligestillet postdramatisk dramaturgi*. Forestillingen leger med fiktionen og viser, at det er umuligt at skelne mellem det iscenesatte og det reale.

Afsnittet er en god demonstration af analysemodellen. Man kunne dog efterlyse en diskussion af *de postmoderne træk* som Dam fremhæver, og hvordan de så at sige klinger sammen med den moralitet, som ligger i tematikken omkring de absolutte dødsynder. Det kunne måske antyde, at der er tale om en udveksling mellem det absolutte og det frigjorte i det senmoderne.

I slutningen af bogen finder vi uddrag af de fire dramatiske tekster og forslag til, hvordan man kunne arbejde videre med dem både analytisk og i praksis. Der er også en ordliste og en lidt (for) kortfattet litteraturliste.

Refleksion

Der er ingen tvivl om, at bogen kan bruges og udfylder en mangel, og Dam er pædagogisk og opbyggelig. Bogen rummer mange henvisninger til helt aktuelle forestillinger, dog lidt kortfattet

og det er ikke altid helt enkelt at følge hende, hvis man ikke har set de pågældende forestillinger. Dams fokus på bruddet eller opgøret med den dramatiske form, som både kendetegner avantgarden og postmodernismen kommer måske til at indsnævre argumentationen, for sagen er, at en række dramaturgiske former fint kan findes side om side (parataktisk), endda indenfor samme værk, hvor spring mellem forskellige dramaturgiers fortælleinstanser og konstruktioner kan være særdeles spændende. Det postdramatiske er i mine øjne ikke nødvendigvis et opgør med den dramatiske tekst, men måske mere et forsøg på at antyde forskellige former for tilgange til forestillingen. Og det postdramatiske skal i hvert fald ikke identificeres med postmodernisme, hvad Dam måske utilsigtet kommer til. Faktisk bliver det undertiden vanskeligt at se forskellen mellem det postdramatiske teater og teaterformer, som også dyrker det episke, det fragmenterede og det virkelighedsreflekterende. Hvad er forskellen dramaturgisk set mellem Astrid Saalbachs *Aske til aske, støv til støv* (1998) og Christian Lollikes *Underværket* (2005)? Og er fx Andreas Garfields *Hjem kære hjem* (2007) postdramatisk på trods af en klassisk dramatisk form?

Bogens sidste afsnit med eksempler på tekster, som der kan arbejdes videre med, er udmærket, men kunne være suppleret med andre undervisnings metoder, hvor eleverne selv udvikler tekst og forestilling. I det hele taget bliver teaterproduktionen, som er et helt centralt element i undervisningen, kun antydningvist berørt, og det betyder, at pædagogikken får en litterær slagside i forhold til den tendens til teatralisering, som Dam ellers påpeger. *Teater live* har en drejning mod det tekstlige teater, og man kan savne analysemodeller for det performative og interaktive teater, hvortil også høre det teater, som interagerer med klassiske tekster som fx *Et dukkehjem* (Aarhus Teater 2010) eller *Vildanden* (Bergen 2009). Dam nævner forestillingerne og supplerer med gode billeder, men går ikke nærmere analytisk til

værks. I det hele taget er der mange fine og illustrative billeder, som kunne have fortjent en lidt mere udbygget billedtekst. Det skal selvfølgelig ikke fortrænge, at Dam faktisk får demonstreret, at det giver god mening at arbejde med samtidsdramatiske tekster.

Birgitte Dam har i øvrigt andetsteds en udmærket analyse af forholdet mellem dramaturgiske lag og fortælleinstanser i form af hovedpersonens selvszenesættelse og iscenesættelse af fortællingen som et teater i teatret i Betty Nansen Teatrets opsætning af *Bliktrommen* (2011-12): <http://www.peripeti.dk/?s=bliktrommen>.

Teaterprojektet

Det får mig til at gå videre til Eva Klittings bog: *Det store teaterprojekt. Teaterarbejde i efterskolen*, 2011. Klitting kombinerer en kunstnerisk, pædagogisk og projektorienteret tilgang til teaterproduktion og sætter dermed fokus på, hvad teatret som proces og som opført forestilling kan bibringe fx efterskoler eller højskoler. Bogen er en håndbog i praktisk ledelse af teaterprojekter både på et kunstnerisk og pædagogisk niveau, og på hvordan man skaber rammer for de unges kreativitet.

Styrken ved en teaterproduktion er, at den skaber fællesskab og fremmer kunstnerisk sans. Klitting påpeger, at nutidens unge ofte har vanskeligt ved at handle her og nu og skabe præcise aftaler. Teatret kræver både i processen og i udførelsen maksimal energi og en konkret motivation og et samlende fokus, understreger Klitting. En teaterproduktion er altid en satsning, som gør processen risikofyldt. Italesættelsen af processen er vanskelig, men nødvendig i forhold til elevernes udvikling og mulighed for at bruge erfaringerne til andet end teater.

Den pædagogiske ledelse retter sig mod indlæringen af en teaterfaglig disciplin og indsiget i teatrets teori og praksis. Et andet lag i læringen retter sig mod den personlige gennemslagskraft, evnen til at kommunikere, at

være i et forpligtende arbejdsfællesskab, evnen til at takle udfordringer og stress, koncentration, at satse og løbe en risiko, at handle og præstere her og nu samt takle konfrontationen med det kulturelt anderledes (hvad enten det er kropsligt, ideologisk, eller sensorisk): i grupper, i arbejdsprocessen eller i mødet med fiktionens karakterer eller miljøer. Den kreative proces er som helhed en læringsproces, som veksler mellem iagttagelsesmåder og rokker ved etableret viden. Klinting sætter produktionen i forbindelse med demokratisk dannelse og en styrkelse af elevens evne til at deltage i sociale processer.

Den kunstneriske ledelse retter sig mod værket helhedskarakter og kunstnerisk funktionsdygtighed og dermed også mod udviklingen af det personlige talent i relation til teatermediet, evnen til præcision, koncentration, viljen til at dygtiggøre sig, glæden ved at optræde og viljen til at skabe kontakt til tilskuerne her og nu.

Projektledelsen retter sig mod organisering og facilitering af processen som en social proces og som en tværfaglig satsning, hvor en række forskellige discipliner kan skabe materiale lige fra de samfundsorienterede fag, som kan levere research til de æstetiske fag, som kan levere materialer i form af lyd, tekster, billeder etc. Balancen mellem det socialiserende og det kunstneriske er ifølge Klinting naturligvis et valg, hvor det ene ikke udelukker det andet, tværtimod.

Rammer

Udgangspunktet for teaterproduktionen kan være en vel defineret kunstnerisk ramme, et koncept, som strukturerer processen og produktionen. Det kan være en genre som musical, teaterkoncert, performance eller installationsteater. Det kan også være et konkret og vedkommende tema, som vælges af holdet eller af læreren og som overføres til teater ved at kombineres med undertemaer eller usædvanlige formmæssige greb. Et manuskript kan være strukturerende for arbejdsgangen, fordi der er

faste karakterer og et givent plot. Endelig kan en arbejdsform være udgangspunktet, fordi man har lyst til at arbejde med bestemte teknikker eller øvelser.

Iscenesættelsen af det færdige manuskript kan begynde med en dramaturgisk analyse, som gør det klart, hvad plottets sekvenser og struktur består i, karakterernes udvikling og tiden og stedet for den dramatiske progression. Det betyder, at det følgende arbejde kan deles op i forskellige faser med læseprøver, research i teksten, etablering af scenerum, kostumer, sminke og lysdesign, indøvelse af arrangement (positioner, dramatiske handlinger, fokus, sortier og entreer, gestus), personinstruktion (motivation, undertekst og handlinger), udvikling af forestillingens rytme, tilskuerhenvendelsen (fx begyndelse, overgange, slutning, applaus etc.), tempo og afvikling. Og til slut premiere og evaluering.

Klinting gør mest ud af arbejdsmetoden *devising*, hvor instruktøren og deltagerne i fællesskab planlægger og skaber forestillingen på baggrund af forskellige typer materialer. Metoden fokuserer på deltagerens kreativitet som en kollektiv proces og på opfindelse af materialer, kompositionsformer og medialiteter, som ikke traditionelt benyttes i teatret. Et *devising*-forløb kræver stor grad af deltagelse og tilstedeværelse samt en præcis organisering i forhold til beslutningsfaser og rammesætning: Udgangspunktet kan være alt lige fra politiske manifeste til billedprojektioner, en salgsoptilling til en liebhaver villa, deltagerens autobiografier, en digtsamling eller en film. Det svarer til den udvidelse af det kreative felt, som man også finder indenfor billedkunsten.

Devising-processen starter med et grundliggende spørgsmål, et grundmateriale og en dramaturgisk struktur. Klinting præsenterer forskellige *devising*-forløb, der tager udgangspunkt i karakterarbejde, scenografi, bevægelse eller musik. Der er gennemgående tre faser: den udforskende, den skabende og den formende.

Karakterarbejdets første fase består i at

udforske forskellige karaktermuligheder via improvisationer og "karakterkort". Dernæst fastlægges og tilføjes monologer, som kan bruges i den færdige forestilling. Der arbejdes med taleretninger, flow og pauser samt dialogøvelser.

Den scenografiske opbygning kan udforske forskellige typer af rum og rumkonstruktioner som alternativ til den scenografi, der illustrerer en given teksts fiktionsunivers. Scenografien kan på den måde tænkes som en form for installation, der senere befolkes med skuespillere.

Installationsteater (se fx Cantabile 2s *Venus Labyrinth*) kan fx være en måde at skabe en række mindre rum eller stationer, hvor tilskuerne individuelt eller i små grupper bevæger sig igennem sansende gulv, vægge, loft, lugt og ind og udgange og møder skuespillere i små rum og en direkte form for henvendelse, som dyr eller som tableau.

Som devising-arbejdsmetode gennemgår Klinting *Viewpoint*, udviklet af Anne Bogart, hvor skuespillerne lærer at skabe en form ved at benytte perspektiver i rummet. Det kan være afstand, blikretning, indramninger af gestus og tidsrammer. I stedet for at se på psykologiske hensigter og sociale relationer arbejder *viewpoint* med at formgive spillernes energi i rummet gennem rammer og begrænsninger. Det vil også sige, at der fra starten tænkes i partiturer og kompositioner i udforskningen af fx entreer, overgange mellem scener og exitter og i kompositionsfasen.

I forbindelse med musik kan man udforske sangtekster og skabe en dramatisering af teksterne. I det hele taget kan det være interessant at tænke sangeren og musikerne som roller og tekstuniverset som en dramatisk situation, der kan uddybes i forhold til rummet og brugen af rekvisitter.

Ledelse af teaterprojekter

Klinting fremhæver, at teaterproduktionen er et projektarbejde, hvor ledelsen må skabe tillid til konceptet, processen, samarbejdsrelationerne for den enkelte og til skolen. Det kræver

først og fremmest præcis kommunikation og forventningsafstemning omkring det personlige engagement, valg af tema, materialer, kunstneriske udtryk, beslutninger, hvilke faser og hvilken tidsstruktur projektet befinder sig i, rollefordelinger og præmisser for de kunstneriske afgørelser og uenigheder. Tillid er et spørgsmål om rammer, men det er også et spørgsmål om udfordringer, som skal afbalanceres i forhold til de givne vilkår samt rutiner og vaner. Ledelsen af et teaterprojekt handler om at rammesætte risikofeltet og så at sige vælge de bånd, som processen skal udsættes for.

Klinting gennemgår nogle ledelsestyper, som har forskellige slagsider: Den autoritære, den moderlige, den utålmodige, den dybsindige, den kloge, den magtfulde. Pointen er at disse ledelsestræk selvfølgelig både kan overdrives og underspilles. Ledelsen må skabe en tilpas deltagerdiskussion af projektet, således at gruppen udvikler en anerkendelse af forskellighed, men også en enighed om, at kunstneriske afgørelser og fx *deadlines* træffes af en ledelse. Teaterlederen er i sidste ende ansvarlig for den etik og værdisætning, som strukturerer et projekt og sætter rammerne for handlinger i processen, på scenen og for "følsomme temaer og udfordringer, der kan være grænseoverskridende" (s. 149). Processen tilstræber et flow, og "døde punkter i processen" kan være tegn på manglende kontakt, modstand, overblik, træthed. Det vanskelige med processuelle konflikter og "hårknuder" er at vide, hvad der skal diskuteres, og hvor processens flow skal bevares ved at gøre noget helt andet.

Det sidste kapitel i *Det store teaterprojekt* handler om evaluering. Som Klinting anfører er det vigtige at finde en form og et fokus, som gør det muligt at italesætte de centrale erfaringer. I forbindelse med processen kan det være de kunstneriske valg, aha-oplevelser eller gruppekulturen og dynamikken. Ikke mindst kan det være centralt at selvevaluere underviserens proces med henblik på at forbedre projektarbejdet en anden gang. En af Klintings afsluttende pointer er faktisk, at det er svært at

finde tid til den eftertanke, der kunne forbedre processen, så hun opfordrer til at teaterlærere i højere grad insisterer på tid til italesættelse og erfaringsudveksling.

Hvorfor det store teaterprojekt?

Teaterproduktion foregår i et minefelt og Klinting bidrager konstruktivt til at minimere risikoen for kaos. Sammenhængen mellem projekt, læreproces og den kunstneriske udvikling er central, og for den læser som ønsker gode råd, ideer og begreber, er der meget at hente. Læseren kan ikke mindst skærpe sin egen individuelle profil ved at diskutere Klintings forslag. Teaterproduktion sigter som regel mod det uventede og såkaldt "magiske" i mødet mellem deltagerne og tilskuerne. Og det er en af Klintings hovedpointer, at det magiske ikke opstår tilfældigt, men gennem solid planlægning. Måske kunne en profilering af forskellige teaterparadigmer have givet stof til diskussion af den kunstneriske afgørelseskraft. Under alle omstændigheder er denne smagsbaseret og udtryk for kunstneriske holdninger, som afspejles i forskellige teatertraditioner. Begreber som dramatisk og postdramatisk kunne være pejlepunkter og i hvert fald give anledning til at analysere teaterproduktionens forskellige faser, glidningerne mellem det personlige og rollen og mellem realia og fiktion, som kan kombineres på forskellige måder.

Klinting henviser (s. 26) til en tilskuer, som er forarget over det teaterprojekt, som hun lige har overværet. Lærerkollegaen mente, at det gav eleverne stjernenykker at bilde dem ind, at de kunne blive skuespillere. Det er klart, der er en vis risiko, hvis man ikke understreger, at teaterprojektet ikke nødvendigvis er en forberedelse til det professionelle teater, selvom man som medvirkende forsøger at være så professionel som mulig. Det er én af Klintings hovedpointer, at teatererfaringer kan overføres til andre felter. Teatrets medialitet og skuespilteknikker er til stor nytte, fordi de rummer en viden om, hvordan handlinger og

energier formes i en kommunikativ proces. Men teatret er ikke nødvendigvis det endelige resultat.

Det kreative felt har udvidet sig og grundlaget for teaterproduktion er ikke kun den klassiske skuespiller, men performeren, som kan udnytte en bred vifte af "talenter". Det er netop, hvad der kommer til udtryk i devising-strategien, hvor det drejer sig om at *rekombinere* eller *reframe* forskellige materialer, medier og relationer mellem de deltagende.

For mig at se kan man beklage tabet af en romantisk kunsttradition og kunstens autoritære og ekskluderende produktionsformer og særlige teaterfaglige og håndværksmæssige teknikker. Man kan beklage tabet af den romantiske kulturarv og sandhedsparadigmet, som også betyder et tilsyneladende tab af respekt for det klassiske værk og den sandhed, som dette måtte indeholde. Men man kan også se nogle positive perspektiver i, at de teaterfaglige projektkompetencer faktisk kan have en stor anvendelighed i konstruktionen af store eller små begivenheder. Udvidelsen af projektformer er risikofyldt og kræver stramme strukturer, men der er også, som Klinting fremhæver, demokratiserende gevinster ved at arbejde med teatrets praksisformer.

Birgitte Dam: *Teater live – nye tendenser 1990-2011*, Drama 2012, og Eva Klinting: *Det store teaterprojekt. Teaterarbejde i efterskolen*, Drama 2011.

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).

English Summaries

Jeppe Kristensen Enjoy Poverty, Please| Enjoy Poverty, Please

The media play an important part in modern art that has to cope with a world ever more functionally differentiated while displaying its furthest parts ever more explicit through the media. This article analyzes Renzo Martens' use of a double audience in the piece *Enjoy Poverty*, aiming to show how very specific audience relations can play a part in incorporating the schism between closeness and distance. Through Niklas Luhmann's systems theoretical considerations on the art system it is shown how Martens by chalking journalistic documentary in his performed interactions gives form to the schism by on one hand harshly criticizing aid- and media systems unable to observe their surroundings in a proper manner, and on the other hand being formed as a piece solely interested in being art.

Anja Mølle Lindelof "Det, at det var livlive!"| "The fact, that it was livlive!"

Taking its starting point in a qualitative study of the audience's experience of the performance *I am The Dreams Labyrinth*, the present article discusses liveness, understanding and authenticity. From a desire to "reflect which functions the theater should involve in the future and from which criteria society should support and invest in theatre" (Ministry of Culture 2010, p. 7), the article claims the necessity of both close analysis of performances and sociological oriented studies of the experiences of audiences.

Louise Ejgod Hansen Aarhus mod Herning| Aarhus towards Herning

The article presents an analysis of four 'Theatre talks' (focus group interviews) conducted in Aarhus and Herning about the performance *Hvid Stolthed* (Svalegangen, Aarhus). The main focus is on how the references in the performance to the local football milieu in Aarhus influence the experience of the different groups depended on their relation to and engagement in that milieu.

Rikard Hoogland Hatar män teater?!| Does men hate theater?

The paper discusses why a majority of males no longer finds it important to take part in culture, and especially visiting theatre performances. This problem is not directly addressed by the Swedish cultural policy, in spite of the cultural goals that aims to involve all. Is the politics of equality leading to less value for theatre in terms of power structures? Is the hegemonic masculinity threatened by theatre, is it seen as something feminizing?

Live Hov Opera/teater i nye formater| Opera/Theatre in new formats

The article deals with the relationship between actors/singers and spectators in mediatized versions of theatre and opera. A critical survey of these new genres constitutes the basis for a theoretical discussion about the liveness of theatrical experience, with references to texts by Auslander, Benjamin and Fischer-Lichte.

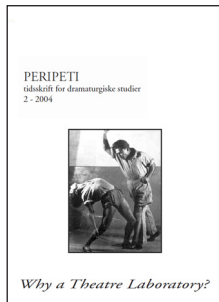
Charlott Neuhauser Minnesplatsen som process och performance| The memorial site as process and performance

In the article, I discuss a visit to the memorial *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* in Berlin using (the scholar, associate professor?) Nicolas Whybrow's description of his visit to the memorial, and his idea of the performative urban work in the book *Art and the City* (2010). I also use professor? theatre scholar Willmar Sauter's term "playing culture". My experience of the work and the reading of Whybrow's text are intertwined in a process which is activating. I also suggest that the experience in the memorial is play-like rather than performative.

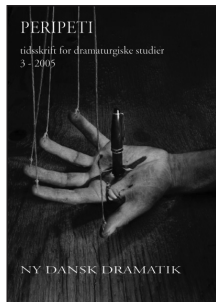
Tidligere udgaver af Peripeti



Peripeti 1 - 2004
Jon Fosse



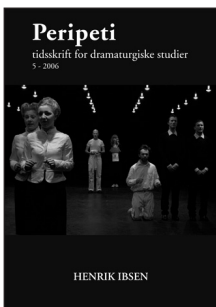
Peripeti 2 - 2004
Why a theatre laboratory?



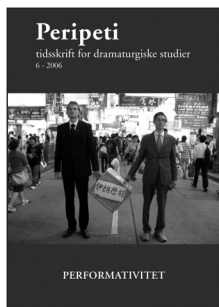
Peripeti 3 - 2005
Ny dansk dramatik



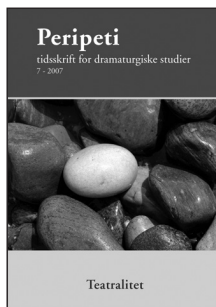
Peripeti 4 - 2005
Dogmer og dramaturgi



Peripeti 5 - 2006
Henrik Ibsen



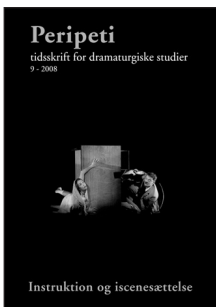
Peripeti 6 - 2006
Performativitet



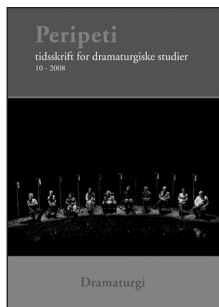
Peripeti 7 - 2007
Teatralitet



Peripeti 8 - 2007
Teatertekster



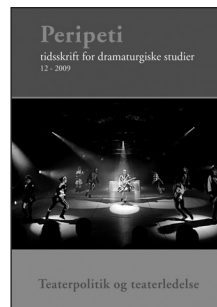
Peripeti 9 - 2008
Instruktion og iscenesættelse



Peripeti 10 - 2008
Dramaturgi



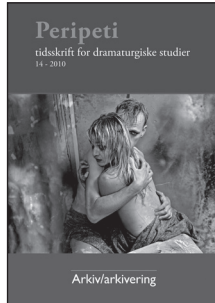
Peripeti 11 - 2009
Interaktivitet



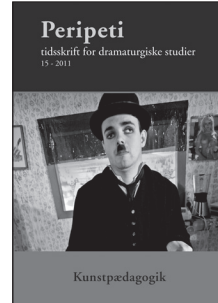
Peripeti 12 - 2009
Teaterpolitik og teaterledelse



Peripeti 13 - 2010
Det tragiske



Peripeti 14 - 2010
Arkiv/arkivering



Peripeti 15 - 2011
Kunstpædagogik



Peripeti 16 - 2011
Kreative strategier



Peripeti 17 - 2012
Affekt og katastrofe