

# Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

26 - 2017

# Peripeti

© Peripeti og forfatterne

## Temareaktion

Cecilie Ullerup Schmidt, Thomas Rosendahl Nielsen og Solveig Gade.

## Redaktion

Janicke Branth, Erik Exe Christoffersen (ansv.), Michael Eigtved, Solveig Gade, Louise Ejgod Hansen, Falk Heinrich, Kjersti Hustvedt, Thomas D. Kragebæk, Jens Christian Lauenstein Led, Thomas Rosendahl Nielsen, Laura Luise Schultz, Kenn Lund Nielsen, Elin Andersen, Rasmus Malling Skov og Mads Thygesen.

Layout: Kenn Lund Nielsen

Omslagsfoto:

Forside: *Manual Focus* 2003, Mette Ingvarstsen. Foto: Peter Lenaerts

Bagside: *Sisters Academy Sweden Part #1 - The Boarding School*, Sisters Hope. Foto: Diana Lindhardt

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](mailto:aekexe@hum.au.dk)  
[www.peripeti.dk](http://www.peripeti.dk)

## Bestilling og abonnement

[peripeti@hum.au.dk](mailto: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

---

<b>Redaktionelt forord</b>	<b>5</b>
----------------------------	----------

## Artikler

---

<b>Manifesto for a wide-range theory of dramaturgy</b>	<b>10</b>
<i>Af Janek Szatkowski</i>	
<b>Richard den Anden og Hamlets spejl</b>	<b>29</b>
<i>Af Magnus Tessing Schneider</i>	
<b>Inntoning som teaterspråk</b>	<b>41</b>
<i>Af Henriette Stensen</i>	
<b>Et anker i virkeligheden</b>	<b>53</b>
<i>Af Marie-Louise Werner</i>	

## Interview

---

<b>Handle with care</b>	<b>66</b>
Interview med rektor for Den Danske Scenekunstscole, Mads Thygesen	
<i>Af Solveig Gade og Cecilie Ullerup Schmidt</i>	

## Portrættet

---

<b>The Striking Presence of Absence</b>	<b>73</b>
<i>Af Franziska Bork Petersen og Maren Butte</i>	

## Essays

---

<b>Times out of Joint</b>	<b>86</b>
<i>Af Anne Sophie Refskou</i>	
<b>At støde mod hvidheden</b>	<b>93</b>
<i>Af Lukas Kofoed Reimann</i>	

**Scene og sal som en stor drømmende fællesorganisme** 102  
*Af Amalie Olesen*

**Jeg er det rum, hvor jeg befinder mig** 109  
*Af Lotte Faarup*

**Escape Rooms** 120  
*Af Endre Sannes Hadland*

## **Anmeldelser**

---

**Højskolesangbogen, DKT** 128  
*Af Lars Ole Bonde*

**Living Dead, Aarhus Teater** 131  
*Af Laura Luise Schultz*

**Træet, Odin Teatret** 135  
*Af Erik Exe Christoffersen*

**Livet som vare** 140  
*Af Cecilie Ullerup Schmidt*

**Towards a Dramaturgical Sensibility** 144  
*Af Thomas Rosendal Nielsen*

**English summaries** 147

## Plaidoyer for den frie forskning

“Theater muss nicht sein” siger teaterdirektør Amelie Deuffhard skælmisk i en ophedet diskussion under et teatralt helaftens-debatarrangement med titlen REALLY USEFUL THEATER på Kampnagel, Hamborg, i efteråret 2016. Aftenen spørger til teatrets politiske handlerum: “Kan teatret virkelig forhindre klimaforandringerne, løse flygtningekrisen og stoppe fascinationen af AFD (det nationalkonservative, Europa-skeptiske politiske parti Alternative für Deutschland, red.)?”. For så vidt kan arrangementet ses som en kulturpolitisk kommentar til bl.a. specifikke støtteformål formuleret af det nationale støtteorgan Bundeskulturförderung. Dette har med tiltaget “Turn” støttet projekter mellem tyske og afrikanske (sic!) kunstnere, men imidlertid er det kun tyske grupper, der er berettiget til at ansøge, hvorfor det kun er dem, der – på kolonialistisk vis – kan tage initiativ og siden rejse til ”Afrika” med støttepenge. Deuffhard giver med sit kuratorstatement, der i aftenens program præsenteres side om side med andre kuratorers statements såvel som kunstneriske statements af cobratheater.cobra, God’s Entertainment, Showcase Beat Le Mot og Hajusom, modsvar til imperativet om at teater skal være til defineret nytte for samfundet. I REALLY USEFUL THEATER sættes kunstnerisk frihed op imod samfundsmæssig nytte. Nytte-imperativet har med penge at gøre: teater er en dyr kunstform og kan ikke reproducere og sælges sådan som billedkunsten; altså må denne udgift på de offentlige budgetter yde en anden rentabel merværdi i samfundet: Som minimum må den oplyse og danne publikum. Deuffhard plæderer for kunstnerens subjektive og specifikke behov for at være politiske, frem for støttegiveres formålsbestemmelser. Kampnagel er måske – set udefra – Tysklands fyrtårn i dekolonial, kunstnerisk repræsentation og produktion, “men”, siger Deuffhard, “vi siger ikke, ‘kom og lav noget!’ til flygtninge. De kommer til os. Ikke fordi de er flygtninge, men fordi de laver godt kunstnerisk arbejde”.

Måske vi skulle have kaldt nummeret her REALLY USEFUL RESEARCH. For første gang publicerer Peripeti et åbent nummer uden tematisk fokus. Det kan virke som en pose blandede bolsjer, men der er en politisk hensigt bag det ikke-fokuserede nummer. Et åbent nummer er en invitation til den brede forskning – en invitation der udgår, alt imens De Humanistiske Fakulteter oplever hårde nedskæringer på særligt den frie og unge forskning på ph.d.- og post doc-niveau, men også afskedigelse af kompetente seniorforskere. Det er en invitation, der kalder på forskningens uforbundne vildveje og udsyn inde fra universitetet og fra den kunstneriske forskning. Det er en invitation formuleret stik imod samtidspolitikken interesser i og interpellation af universitetet som målrettet vidensproducent: Vi bliver opfordret til at netværke mere, tale mindre akademisk og skabe impact udadtil.

Peripeti svarer på imperativet om målretning og af-akademisering med et åbent nummer, der er en invitation til den frie forskning: En invitation til artikler, der er skrevet ikke som svar på et specifikt tema, men som afkast af den aktuelle forsknings kontingente spredning. Et åbent call afkræver ikke en samtidsrelevans af sine skribenter, afkræver ikke en retfærdiggørelse af et temas berettigelse i forskningen eller i en fashionabel retning indenfor teater- og performancestudier.

Resultatet er blevet et nummer, som både indeholder indsendte og kuraterede artikler, og som gerne skulle indfange et fragment af den mangfoldighed af videnskabelige og kunstneriske positioner og tendenser, der lige nu tegner vores felt. Nummeret spænder således over både teoriudviklende, historiografiske, praksisbaserede og værkanalytiske forskningsbidrag, ligesom vores essay-sektion tematiserer så forskellige emner som scenekunstuddannelse, koreografi, dramatik, queer performance, Shakespeare-året, escape rooms, deltagerinvolvering og festuger. Nogle af redaktionens interesser kan aflæses i deres signaturer, der er at finde under dette nummers

interview og to boganmeldelser.

Den fagfællebedømte sektion indledes af lektor ved Dramaturgi, Aarhus Universitet, Janek Szatkowski med et manifest for en såkaldt ”wide range” dramaturgisk teori. Szatkowski argumenter for mulighederne i at formulere en *videnskabelig* dramaturgisk teori, der – til forskel for mere smalle og praksisnære dramaturgiske refleksionsteorier – gør det muligt at beskrive, hvordan samfundet historisk og aktuelt frembyder og forhandler værdier gennem udviklingen og uddifferentieringen af meget komplekse dramaturgiske kommunikationsstrategier i mange forskellige medier.

Herefter følger en af nummerets to Shakespeare-artikler, som udgør vores lille markering af 400-året for Shakespeares død. Postdoc på Teater- og dansvetenskap ved Stockholm Universitet, Magnus Tessing Schneider argumenterer i *Hamlets spejl* for at læse den berømte *Mousetrap*-scene i *Hamlet* som en generel refleksion over politisk allegori i teatret, inspireret af The Lord Chamberlain’s Men’s notoriske fremførelse af Richard II dagen inden jarlen af Essex’ mislykkede opstand mod dronning Elisabeths regering i 1601. Ved at abonnere på et tidligt moderne allegoribegreb, der betoner ambivalens og publikums medskabende rolle, frem for et semiotisk allegoribegreb, der ville reducere publikums rolle til ren og skær afkodning, beskriver Schneider hvordan såvel magthavernes som oprørernes fortolkning af henholdsvis *Richard II* og *Mousestrap*-scenen kan siges at være rigtige – og i forlængelse heraf pointerer han, at Shakespeares tragedier i kraft af deres ambivalens og flertydighed er politiske uden at være propagandistiske. En refleksion, man også finder i nummerets anden Shakespeare-artikel i essay-sektionen.

I den næste artikel springer vi til en helt anden forskningspraksis, nemlig dramapædagog og cand. mag. Henriette Stensens praksisbaserede analyse af et devising-projekt, hvor hun sammen med kollegaen Ole Hval har udviklet en deltagerinvolverende forestilling for børn under tre år. Igennem sin praksis og med afsæt i feedback-teorier af Erika Fischer-Lichte og Siemke Böhnisch, udvikler Steensen en metode for *udvikling af teatersprog gennem indtoning*, som i artiklen beskrives og reflekteres som koblingen mellem *lange og korte feedbackløjfer*. På den måde præsenterer artiklen både et praktisk og teoretisk bidrag til udviklingen af scenekunst for de helt små børn.

Herefter følger nummerets fagfællebedømte værk-artikel om performancegruppen Sisters Hope (ledet af Gry Worre Hallberg). Inden for rammerne af værkkonceptet. *Sisters Academy – The Boarding School* total-transformerer gruppen hverdagslige og kunstinstitutioner til immersive performanceinstallationer, og i artiklen fokuserer cand. mag. i litteraturvidenskab Marie Louise Werner på de to Malmö-baserede manifestationer *The Boarding School* på henholdsvis scenekunststedet Inkonst og *The Takeover* på gymnasiet Nova Academy i Simrishamn. Werner interesserer sig særligt for det samfundskritiske potentiale i Sisters Hopes værk og ved at sammenholde gruppens idé-fundament med kritiske analyser af de ovenfor nævnte performance-installationer advarer hun mod faren for, at de manifestationer, der udspiller sig inden for kunstinstitutionen fratages deres kritiske brod, mens hun omvendt argumenterer for, at de manifestationer, der udspiller sig på hverdagslige institutioner, som fx uddannelsessteder, har større chance for at skabe friktion og reel udveksling mellem en æstetisk og ikke-æstetisk erkendelsesform.

Interview-sektionen byder på et interview med rektor for Den Danske Scenekunsthøjskole Mads Thygesen, foretaget af Solveig Gade og Cecilie Ullerup Schmidt. I interviewet forklarer Thygesen, hvordan skiftet fra en professions-til en kompetenceorienteret uddannelse samt udvidelsen af scenekunsthøjskolen sammen med ønsket om at gear de studerende bedst muligt til fremtidens

arbejdsmarked har været drivende i hans arbejde med at implementere Bologna-processens standarder på Den Danske Scenekunsts skole med alt, hvad det implicerer i forhold til at omlægge skolens uddannelser fra fireårige forløb til bachelor- og kandidatuddannelser. Interviewet kan med fordel læses i forlængelse af diskussionerne og interviewene i Peripeti nr. 23.

I *Porttettet* går Franziska Bork Petersen og Maren Butte ombord i Mette Ingvartsens koreografiske værk. Mette Ingvartsens fik for nyligt tildelt Statens Kunstfonds arbejdslegat på 250.000 kr. Hvis Peripetis læsere ikke allerede kender Ingvartsens interntationalt anerkendte arbejde, så må det være på høje tid!

I essay-sektionens første artikel griber ph.d. og lekturer på Guildford School of Acting, University of Surrey, Anne Sophie Refskou, i anledning af 400-året for Shakespeares død fat i den politiske og historiske kontekst for iscenesættelser af Shakespeare med fokus på Kronborg slot, der i 2016 kunne fejre 200 års jubilæum for opsætninger af Hamlet. På baggrund af en række historiske eksempler peger hun i artiklen, ”Times out of Joint: A Glance at *Hamlet* in Elsinore 1816-2016”, på Shakespeares fortsatte aktualitet ift. at skabe forbindelse på tværs af kulturer i en tid, hvor mange ser med bekymring og mismod på de politiske udviklingstendenser på begge sider af Atlanten.

Lukas Reimann, BA i teatervidenskab og kønsstudier, analyserer performance Re-enacting the Transnational Adoptee med henblik på at identificere værkets politiske potentiale. Reimann trækker bl.a. på Erika Fischer-Lichte, Hans-Theis Lehmanns og Sara Ahmed for at beskrive måden, hvorpå værket arbejder med racialisering af kroppen.

I ”Scene og sal som en stor, drømmende organisme” forsøger dramatikere og dimittend fra Dramatikeruddannelsen Amalie Olesen under overskifterne ”de store fortællinger”, ”teater, der ikke forsøger at efterligne virkeligheden” og ”teater, der tager tilskuerens og scenerummets underbevidsthed seriøst” at nærme sig det teater (og den nyskrevne dramatik!), der ifølge hende kommer til at overleve i fremtiden.

Også essay-sektionen præsenterer et kunstnerisk forskningsprojekt: instruktør og leder af forsøgsstationen og det Olske Orkester, Lotte Faarup, reflekterer i ”Jeg er det rum, hvor jeg befinder mig” over forholdet mellem publikums krop og værkets rum, og deler sine flerårige erfaringer med deltagerinvolvering over en række eksperimenter og forestillinger med særlig vægt på forestillingen (nattevandringen) *Escape* fra foråret 2016.

Endre Sannes Hadland indfører os i den hidtil ganske underbelyste *Escape rooms*-trend i sit speciale-essay. *Escape rooms* er en fællesbetegnelse for en interaktiv ’real life gaming’-trend, som har haft en stadig stigende popularitet og opslutning rundt omkring i verden siden 2007, og med udgangspunkt i norske cases diskuterer Hadland dramaturgiske aspekter og fremtidige muligheder for dette fænomen.

I artiklen ”Kanten af Kunsten ude på kanten – rapporten i et sammendrag” leverer Ida Krøgholt og Annelis Kuhlman, som titlen angiver, en opsummering af den rapport om festugestafetten *Kunsten ude på kanten*, som Peripeti udgav som særnummer i 2016.

Endelig præsenterer vi anmeldelser af forestillingerne *The Living Dead* (Sort/Hvid), *Højskolesangbogen*

(Det Kongelige Teater) og *Træet* (Odin Teatret). Cecilie Ullerup Schmidt anmelder Bojana Kunsts *Artist at work* (2015) og Thomas Rosendal Nielsen anmelder Geoff Proehls *Toward a Dramaturgical Sensibility* (2008).

# PERIPETI.DK

Du kan læse aktuelle anmeldelser på Peripetis hjemmeside. Ligeledes kan du finde tidligere numre samt kommentere de enkelte artikler, essays og anmeldelser.

**PERIPETI** tidsskrift for dramaturgiske studier

Bestilling   Udgivelser   Om Peripeti



**Peripeti 23**

Peripeti dedikere et helt nummer til at belyse behovet for en performanceuddannelse i Danmark.

[Tryk her >](#)



**Peripeti 24**

Om teaterkritik og teateranmeldelse  
Performanceuddannelse.



**Peripeti nr. 25**

Værket

**DEN SIDSTE BØLGE. AARHUS TEATER: ISCENESÆTTELSE: JOHAN SARAUW**

4. maj 2017 • teateranmeldelser

Den sidste bølge Aarhus Teater Af Janek Szatkowski Rejsen til Mars! Det begynder med tre mennesker på en tømmerflåde, eller rettere på én "gran" af milt i et sort univers. Solkoldede danskere under blå himmel, bælgeskulp, og billige campingstole. I en række sekvenser, adskilt af en lille kløkkelyd, fortæller de to mænd, 'xi' og [...]

[Read More >](#)



**MORPH. IDE, KONCEPT OG INSTRUKTION: KRISTJÁN INGIMARSSON**

2. maj 2017 • teateranmeldelser

Morph. Ide, koncept og instruktion: Kristján Ingimarsson Kristján Ingimarsson og Aarhus Teater præsenterer fysisk og visuelt teater, der leger med betydningsdannelsen og taler til sanserne Af Susanne Hjeltn Pedersen Aarhus Teaters Scala-scene er tom. Sort og tom. Kun en høj, firkanteret plexiglas-kasse forrest på scenen i det ene hjørne afslører, at en forestilling skal finde [...]

[Read More >](#)

## Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier  
— også på nettet.

# Artikel

Manifesto for a wide-range theory of dramaturgy

# Manifesto for a wide-range theory of dramaturgy

*Af Janek Szatkowski*

As a field, dramaturgy has a long history. We like to think of it as beginning with Plato and Aristoteles. I suggest that we conceptualise dramaturgy as a science studying the communication of communication, inspired by knowledge from theatre and other performative practices where human body-to-body communication communicates to society about society. To grasp the evolution of dramaturgy we need to combine studies of performative artworks and processes, societal structures, and studies of media-matrixes in a wide-range theoretical perspective. Dramaturgy is a concept with expanding borders – geographically, functionally and theoretically. Is a theory of dramaturgy trying to cope with this expansion at all possible and is it necessary?

*Patrice Pavis: We should, I would suggest, resume our theoretical labours, not necessarily by enumerating all the task of the dramaturge, but by looking for adequate methodological and theoretical tools, in order to think the new situation we are in. At stake might be the future of dramaturgy and its challenges. (Pavis 2014, p. 26).*

## Challenging expansions

An attempt to conceive a theory of dramaturgy gathers momentum in times when the concept and the functions are challenged by expansions. How wide a variety of different areas and professional functions can be managed by a theory behind the concept and its societal functions? In order to grasp the gravity and complexity of the situation, we need to identify some of the important areas of expansion.

## Dramaturgy and values.

As becomes apparent from the use of the word dramaturgy in its very early days, the ideas of “manipulating” with narratives and communication for specific purposes were not restricted to one field of social activity. Tyrants communicated in other forms than did early democratic politics. Religious communication controlled behaviour and social power. In 784 A.D. at the Second Council in Nicaea the Church declared: “The substance of religious scenes is not left to the initiative of artists; it derives from the principles laid down by the Catholic Church and religious tradition ... The art alone belongs to the painter; its organization and arrangement belongs to the clergy.” (Dewey 1980, p. 229). When markets arose as one of the central societal structures, the need to distinguish the honest from the fraudulent tradesman became important, and when religion alone no longer carried the truth, communication took on new forms. Theatre echoed these changes. To whom or what does art belong today? *Which values are currently implementing dramaturgical principles?* Dramaturgy was, from its early beginnings, involved in education, religion and politics. And it still is, perhaps now to a degree never seen before. This increases the need to reconsider how dramaturgy may contribute to actions, experiences and reflections on value. These are values understood not as transcendent essences but rather as functions operating at every level of communication. The future of dramaturgy is indeed, as Pavis states in the quote above, at stake.

## Manifesto for a wide-range theory of dramaturgy

A hyper-complex society needs complex theories.

### **New media-matrix.**

First of all, a theory of dramaturgy must face the unavoidable recognition of the introduction of a new media matrix in society. Transformations of society have historically been influenced by shifts in the use of media: from primarily oral to scriptural, from scarce sources of scriptures to books being printed and distributed, from face-to-face communication and the common availability of books to modern mass media of audio and visual range distributed at speed and to a mass audience. All these transformations change the way in which society communicates. Dramaturgy (and the world as such) is confronted by the fact that, within the last 40 years, society has entered into a *new media-matrix* (Finneman 2011) given the binary alphabet and the computers to handle it, and it is a massive challenge. A theory of dramaturgy has to explain how this transition can be incorporated. Our suggestion is to observe the Internet and the rise of digital media as a new functionally differentiated social system with its own code: connectivity/invisibility, and with its own immense volume of programmes deciding how connections are formed, as access to interactivity and the new global memory, where anything that may be represented might be stored. Dramaturgy may bring with it important knowledge on interactivity and analytical tools regarding communication and the presentation of the digital self on commercial platforms such as Facebook or in non-commercial groups of interest.

### **A dramaturgical ‘turn’.**

It is now a fact that dramaturgy as a concept is being *linked to an increasing number of phenomena* inside the *art system*, the *mass media system*, and the *internet system*. Genealogically, dramaturgies are linked to theatre but also dance, opera, film, TV series, commercials, internet platforms such as Facebook are claimed to have a dramaturgy. The effect of what we have come to know as ‘the linguistic turn’ has been considerable. It has influenced the sciences of history, media studies, sociology and many other fields. Currently, the concept of ‘turn’ has been claimed for so many fields, that we might be advised to moderate the meaning of a ‘turn’. Basically, the many ‘turns’ can be seen as a growing acknowledgement of the fact that modern society *is* communication. We need, however, to think of dramaturgy as being concerned with communication beyond language. If we are not simply referring to dramaturgy as a substitute for “narrative”, we must be able to specify what we mean by dramaturgy. We would thus suggest that this calls for a reconstruction of a basic theory of communication, and as theatre has always been involved in the communication to society of how society communicates, it follows that we need to study communication in the first and second order of observation.

### **Dramaturgy from art to aesthetics.**

If we include phenomena outside the systems of art, mass media, and the Internet, and claim that a lesson in a school class has a dramaturgy, just as the way in which industrial concerns present themselves can be described in dramaturgical terms, we need a theory to specify exactly how dramaturgy contributes to an *expansion of the “aesthetic”*. Even the most enthusiastic historical avant-gardist could not have foreseen the degree to which art could mingle with life. Expansion along the abovementioned vectors is, however, met by a considerable restraining force: a *remarkable decline in the importance of art* in the development of a sociological conversion of neo-liberal, cognitive capitalism and its globalisation. In one respect, aesthetics have lost their

former close connection to art, and been reinvented in “real life”. So now even the sound of a car door closing is refined and controlled in order to please the senses. Does this imply the collapse or de-differentiation of the art system? It is too early for us yet to say. And for the time being, I would suggest that we insist to maintain the distinction between art systems and other functionally differentiated systems. If I am right in pointing at the art system losing weight and influence, the question is how to confront this? Do we embrace or deny the new application of sensual and aesthetic elements in sales-promotion, in project-organisation, in the narratives of companies or goods, in the aesthetics of a new digital self? Perhaps the wisest thing to do would be to observe! But how? Maybe a theory of dramaturgy might add some ways to clarify and address how the communication of communication is produced in our hyper-complex society. Our senses are addressed in so many ways in our everyday lives that we may end up being aestheticized. Dramaturgy may need to be able to provide a description and an analysis of processes involving the communication of communication with specific system references aside from the artistic. It becomes clear that our theory of dramaturgy must contain a theory of how form and medium interact, and experiment with observing production processes and their evolution. Again, we might draw on our dramaturgical knowledge from observing artistic creative processes and their evolution. Put succinctly: a theory about how a recursive process integrating action/experience with reflection can be analysed in both first and second order observations.

### **Dramaturgy in global and educational expansion**

In time, dramaturgy as concept and function has entered a *phase of globalisation*, not least because it has been adopted in English-speaking countries over the last 30 years. As the concept of dramaturgy has been spread to English-speaking countries and widened its global scope, a fourth important momentum has been added to our search for a theory of dramaturgy. Many universities around the globe have now departments or courses in dramaturgy, and modern dramaturgy suggests several different professional functions to which one might be educated. This function primarily deals with different aspects of producing theatre or narratives in other human communication-based media. The professional function can be applied in different phases of the production process, for example, in establishing the theatres’ local political positions and their repertoires, text development with a playwright or a group, the devising of a performance, and the elaboration of public relations or educational material for theatres. Dramaturges also work inside mass media (radio, television, film, etc.). Furthermore, they may apply their skills in other societal systems: in education or health systems, in business or spare-time systems. The documentation of this expansion can be found in anthologies and books on the subject (Romanska 2015). However, how do we train dramaturges? How could the theoretical foundation for these activities be articulated? To create an answer to this, we suggest that we make an important distinction between two kinds of dramaturgical theory: one situated inside the system of science, in universities, and the other situated inside the art system where dramaturges continuously reflect upon their practices and strategies. We need to consider the evolution of a *scientific theory* as something different from the evolution of a *reflective theory*. They need each other in their difference from one another.

### **Draw a distinction:**

#### *Dramaturgy emerges comparing ‘reflection theory’ and ‘scientific theory’.*

Scientific work deals with comparisons. We compare phenomena of increasingly different

## Manifesto for a wide-range theory of dramaturgy

appearances in order to expand our understanding of how it all works. It is not merely to look for any confirmation of transcendent truths out there, or in order to come still closer to reality “as it really is”, but instead to expand the complexity of our understanding. To compare the timing of a fall of a feather and an apple makes those two asymmetric, dissimilar objects comparable in order to explain how the difference in speed of falling relates to other differences between the two objects. What science does, generally speaking, is to find ways to formulate ever more daring, more improbable, more amazing comparisons that aim *to expand the field of practical re-substitutions of the results* (Luhmann 1990). In other words, science needs to lead the temporary points of comparisons in a direction that allows a comparison of still more implausible connections to *explain* by combining theoretical sentences in still more complex theoretical programmes. Theories are forms in which explanations can be communicated and reformulated. Theory relates to reality understood as an unmarked space. Reality is an infinitely complex simultaneity of matter, spaces and movements. The only chance we have to create *meaning* (also scientifically) is momentarily to produce a ‘stop’ of this restless movement and reduce complexity. In order to do so, we need time, communication and observations, i.e. an operation that indicates something as distinct from something else. In a world of infinite complexity, we need theoretical input from many different, loosely coupled sciences.

The word dramaturgy has numerous roots, most often one points to its Greek origins, *dran*: “to do” and *ergon*: “work” (with a colloquial connotation in classic Greek “intercourse”). Its meaning is unstable. Dramaturgy thus refers to “working on/with drama”, “put into dramatic form”, or to the “structure of a play” or even, in a very early meaning, to “manipulation of political reality”, where a dramaturge would be someone who manipulated decision-making in political life – an early spin doctor (Luckhurst 2006, p. 6). Dramaturgy today, is still a contested concept. One part of dramaturgy points to an internal structure of a given artefact, be it text or performance of theatre, dance, opera, musical, the circus, etc. This structure operates on the level of the single work of art. When comparing synchronic structures, i.e. the dramaturgies of a given epoch, patterns emerge indicating significant differences in simultaneous communicative forms of information and utterances. When comparing from a diachronic perspective, i.e. dramaturgies as they vary over many different epochs, other dissimilarities appear. History suggests that such differences are linked to changes in both societal structures, and media matrixes. Dramaturgies must therefore be assumed to exist in the plural, and theory must allow for the *comparison* of different typologies, whether we call them ‘programmes’, ‘genres’ or ‘traditions’. For the purpose of comparison, dramaturgical theory must be as transparent as possible in describing *how* it compares and builds its landscapes of genres, and *avoid normative judgments* in the scientific theory of evolution of such experiments.

I suggest that, in order to construct a theory of dramaturgy, we first of all need to draw a distinction: there are, at present, two different kinds of dramaturgical theory: The first is an *art system internal reflection theory*. Here, dramaturges and artists inside the art system reflect upon how theatre and other art forms communicate. They develop theories in connection with the daily development of artworks, their production and presentation. The other type of dramaturgy is a *scientific theory*. Here, dramaturges inside the science system observe how dramaturgy functions in, for instance, the art system. Based on theoretical discussions of these observations, concepts and relations are described. If the scientific theory arrives at proper levels of generalisation, it is possible to observe the phenomenon in other functionally differentiated systems with dramaturgical concepts. Any functionally differentiated societal system develops its own reflection theory. In the science system,

the reflection theory tries to reflect on how knowledge and truth may be generated. Epistemology, or a theory of sciences, carries the discussion about the “best” way to proceed scientifically in the pursuit of truth. The science system has been differentiated as a long and slow process from the Renaissance to today as the one system in society which provides truth-seeking results. The art system has been differentiated from around 1750, first in a chaotic phase of Enlightenment to 1850, and then in a phase of accumulating self-reflection on Modernity.

This approach to the construction of theories of dramaturgy, is up against a tradition that sees an advantage in considering dramaturgy as something “betwixt and between” theory and practice: a bridge between science and art, upon which the dramaturge, as another speedy traveller, tramps her bike from one landscape to another. Marianne van Kerkhoven summarised her findings on dramaturgy in the 21<sup>st</sup> century as follows (Kerkhoven 2009):

Dramaturgy is for me learning to handle complexity. It is feeding the ongoing conversation on the work; it is taking care of the reflexive potential as well as of the poetic force of the creation. Dramaturgy is building bridges, it is being responsible for the whole, dramaturgy is above all a constant movement. Inside and outside. The readiness to dive into the work, and to withdraw from it again and again, inside, outside, trampling the leaves. A constant movement. *Wenn ich still stehe, verstehe ich nichts.*

This is a compelling picture, and it contains important and central insights, but from my perspective it misses one important point: when you cross the border between systems, you change your point of reference, and thus your communication. That is not to say that dramaturges working as artists and scientists are unable to communicate. When we say that the two forms need each other *in their difference* from each other, it is to acknowledge that communication is always system-specific. The expansion of dramaturgy is met with some (even considerable) resistance: many theatre artists have low opinions of what dramaturges do; they are often considered a kind of normative judges or censors – foreign bodies in the artistic processes. Dramaturgy is regarded with suspicion as something theoretical and distant to artistic work. It may be more appropriate today to insist on the fact that every artist involved in the production of a performance needs to know about dramaturgy. Within science, the attempts to create a coherent theory are handicapped by the limited number of full-time academic researchers in the field, along with unclear relations to literature, media, communication, and theatre sciences. The possibility of (co)operating across a broad field of sciences is dependent on a dramaturgy that allows couplings across traditional borders between humanistic researchers, clearly stating what dramaturgy may ‘deliver’ in terms of theory and methods. The development of such a theory has been met with a somewhat reluctant attitude among researchers of dramaturgy towards attempts to generate a comprehensive body of theory.

Theatre today is concerned with an outreach towards new groups of audiences and other art forms (dance, music, sculpture and installations, circus, etc.) in an attempt to develop new dramaturgical structures and forms. Some experiments are concerned with increased self-reflective structures applied in the works of art, whether as meta-fictional dramaturgies or dramaturgies of interaction applied to works involving the spectator as a participant in the imaginary reality. This increase in the art system’s internal complexity co-evolves with a significant decrease in the societal consideration and valuation of art. Other systems generate much more attention, the mass media and the Internet for instance. This leads to a situation where questions of legitimisation are raised frequently. This is the case for both the art system and the art sciences. How do we address this situation? One of the possible ways, I would suggest, is to develop a strong, wide-range theory of

## Manifesto for a wide-range theory of dramaturgy

dramaturgy. How has this been done within, for instance, theatre science?

Describing the world as a stage and our lives as but characters in a play is well known from the Middle Ages. In more recent times, Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), and Guy Debord (1967): *La société du spectacle*, use theatrical metaphors to conduct a sociological description of modern society: Goffman in a semi-phenomenological and Debord in quasi-marxistic epistemology. As an impressive example within contemporary theatre science, a voluminous and comprehensive German-based research project: "*Theater als Paradigma der Moderne*" (Theatre as Paradigm of Modernity) began in 1992 and was concluded in 2001. It included more than 200 researchers from theatre science and many other disciplines and attracted several million Euros in subsidies. This project can be considered a thought-provoking example of how an art science interprets the demands put on the science system by other functionally differentiated systems in society. The university, as an organisation within the science system, has to be an interpretative system: it observes the surrounding world, the potential markets, customers and manufacturers in order to discover potential "lacks" that might be filled with the knowledge the system is able to deliver. The interpretative system must discover its 'niche', determine the geography within it, and then 'invent' the needs and desires requiring to be fulfilled. The interpretative system discovers its own strengths and is able to connect to ever-changing demands on research goals. When the German project completed the last of the official publications (Balme et.al. 2003c) there was added a significant question mark to the title: "Theatre as Paradigm of Modernity?" There are many very interesting articles in the many volumes (Fischer-Lichte et.al. 2000, 2001a, 2001b, 2003a, 2003b, 2003c) published during the project. And as the titles suggest, several focal concepts appeared in the process: Staging, authenticity, embodiment, perception, mediatisation, performativity, event, ritual. The interpretative research system developed an expansion of 'theatre', and hence of theatre science and its customers, by 'discovering' that present-day society can be described as the 'staging' of 'embodied events' triggering 'perceptions of authenticity', which, in a 'mediatised society', become a 'ritual' of 'performativity'. In this way, theatre may be seen as a paradigm describing central features of our society. When Professor Erika Fischer-Lichte ventures an attempt to subsume some of the results of the impressive work into her informative book on an Aesthetic of the Performative (Fischer-Lichte 2004), we are presented with the concept of the "performative turn". This turn could allegedly be the result of new forms of theatre emerging in the 1970s as a form of neo-avant-garde pursuing a collapse of the distinction between the imaginary reality and reality. Erika Fischer-Lichte privileges the avant-garde and its attempt to make reality explode in a way that allows us to see the world 'as it really is'. It is worth noticing that the former hermeneutic approach of Fischer-Lichte has now been replaced by an interesting mixture of phenomenology and post-structuralism, but without any explicit discussion or recognition of the important difference between the two epistemologies: that of thinking in identity versus thinking with differences. It is somehow characteristic of enterprises of this magnitude that they tend to end up in a cluttered plurality without any *theoretical* sensitivity towards more systematic possibilities to focus and combine the research results. The scientific effect of the many minor, but important, contributions, are then easily lost, perhaps due to the fact that many participants use the funding and the common thematic frame as an occasion to prolong whatever it is he or she is researching, in order to be part of the common endeavour. This is, of course, the results of traditions within the humanities to create projects driven by single researchers, which are far more widespread than in other scientific fields. Major projects are therefore frequently seen as an opportunity to finance and prove important aspects of the research area of the *single* researcher. As a consequence, we are

presented with a variety of visions, concepts, theories and methods of the organising field, to be applied to a whole range of new fields. The price often paid is that core concepts are expanded in so many different directions and so widely that their power of communication is diminished. I venture another approach to the new demands, and argue for the necessity of a *wide-range theory* of dramaturgy. The concept 'wide-range' is intended to mark a difference to Grand Theory and Mid-level Theory.

**Observe observers: arguments for and against a wide-range theory.**

**Laura Cull: *Theatre of Immanence* (Cull 2012)**

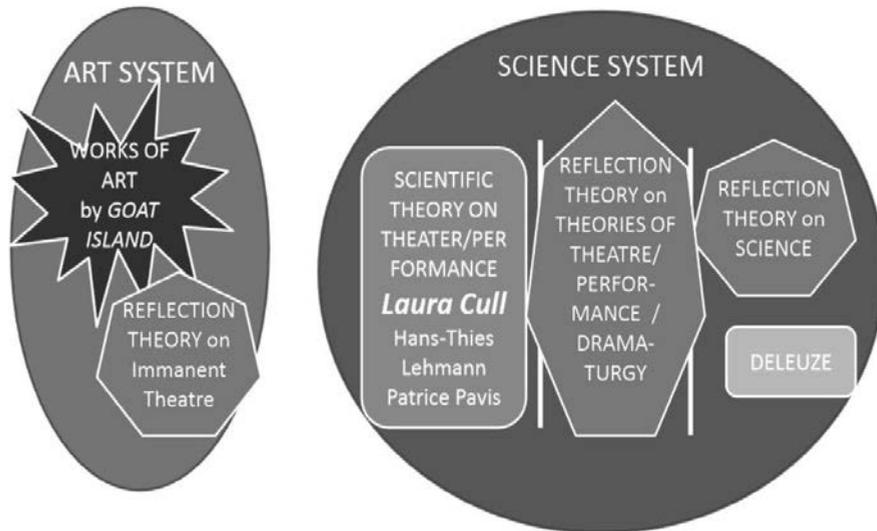
When I chose to use Laura Cull's book as an example of a dramaturgical theory, it is because she insists on describing the dramaturgy of an immanent theatre. Within her theoretical architecture, Cull makes recursive movements between her observations of works of art and the poetics of an immanent theatre, and stimulates this further by discussions with other performance theoretical approaches. Cull also makes recursive movements between epistemology and performance theory where her expressed reference throughout the book is the works of Deleuze, but as Cull is responsive to critical features in Deleuzian thought, she supplements the scientific reflective theory with observations by Bergson and Mullarkey. My use of the book is thus an attempt to meet the requirements in a debate on how this dramaturgy works, and to draw conclusions as to the impact such work has on a wide-range theoretical construction of a scientific reflection theory on dramaturgy. In order to do so, we need to take a closer look at Laura Cull's project. In her study, Laura Cull makes it clear that there is no prescription guaranteeing the 'right' way to make a theatre of immanence, it is aware of its own experimental quality. Consequently, it is neither a universal or global theory, nor a programme of action, which could guarantee immanence. It is instead an attempt to rethink performance itself as a kind of philosophy as opposed to a tendency within the research field of theatre/performance and philosophy "merely to apply philosophy, to treat performance as the illustration of pre-existing philosophical thought, rather than its own kind of thinking"(p.3). It is a study of "singular solutions to highly specific problems" (p.21).

But what kind of problems? One way to describe the problem that Cull addresses could start with the image of a performer using ten minutes or more to rub the upper side of his hand with the fingers of the other hand. Or a performer stands on one leg for almost as long as she manages. While these extreme slow performative images provoke the audience, other series of movements and gestures are repeated by one or several performers, small 'dances', movements that flow in different tempi (Goat Island 2004). How on earth should one attempt to generate meaning in such images of performance? Cull suggests that positive values may be attached to this art form, which include aesthetic, ethical and political dimensions. The 'problem' is works of art that sufficiently 'irritate' the scientific system to make it react. The artists included in Cull's selection are: Artaud, Cage, Kaprow, Clark, Hijikata, Bene, The Living Theatre, Lavaudant, Coates, Goat Island and Wilson. Cull has chosen to approach the challenge by consulting the works of Gilles Deleuze. This is not merely to apply these thoughts in an illustrative way, but also to find "a two-way flow of ideas, creating a concept of immanent theatre through a balanced engagement with performance and philosophy, with each accorded equal status as a kind of thinking" (p.15). However, for Cull, it is not only a project of clarifying a concept; it is also an attempt to *value* the immanent theatre. Thus, it is a question of "addressing the aesthetic and ethical question of how different performances or

## Manifesto for a wide-range theory of dramaturgy

different experiences of participation might be valued with respect to immanence” (p.178). In my opinion, this request focuses upon an important discussion in a scientific theory of art: **how** should such valuation be conducted, **if at all!?** Can art science produce more than “singular solutions to specific problems”?

Another way to describe the problem is to take a closer look at the theoretical architecture of Laura Cull’s project. In a diagrammatic form, it could look like this:



When I observe Laura Cull’s observations, it is necessary to draw distinctions between four different forms of theory. Laura Cull’s work investigates a specific kind of artwork, such as, for example, those of the Chicago-based performance group Goat Island. Several of the artists involved in the work of the group have written or talked about their work. This is an example of what we have called, 1) reflection theory: Here, an art system’s internal theoretical reflection on the kind of art to which the group adheres. There is a recursive evolution of artworks and poetics in the history of the group. Laura Cull observes from inside the science system. She thus develops, 2) a scientific theory on performance and methods to observe the specific art form she calls immanent theatre. Cull’s theoretical evolution is based on internal discussions with other theatre/performance theoreticians, for instance Hans-Thies Lehmann and Patrice Pavis, but as her explicit epistemological recursive base, she uses, 3) reflection theory of science as it appears in the epistemological basis of the works of Gilles Deleuze. Here, science reflects upon itself, what Deleuze would term philosophy. Finally, there exists a fourth form of theory, 4) wide-range theory, which we find as a mediator between specific scientific theory and reflective science theory. In this, we compare many different scientific theories on theatre, performance, dramaturgy with different epistemological perspectives in order to design a wide-range theory, in our case of dramaturgy. A wide-range theory reflectively interpenetrates scientific (2) and reflection theory (3) in order to observe how observers observe.

Cull sees the “philosophical turn” in the international field of theatre and performance research in need of a thorough investigation of how the works of Gilles Deleuze might inspire further research as she finds it has to have been under-theorized so far. As such, it describes an exemplary recursive

movement between scientific reflection theory (epistemology) and analytical sensitive explanation of contemporary theatre and performance. It is exemplary in the sense that it clearly states its own research perspective and is aware of the dangers of “performance-philosophy”, namely a tendency to “merely *apply* philosophy to performance, to treat performance as the illustration of pre-existing philosophical thought, rather than its *own kind of thinking*” (second emphasis is mine p.3).

Let us return to the performance by Goat Island and the hand rubbing gesture. The group expresses a wish to “enfold the performer and spectator into the same condition of (unfulfilled) expectancy” (Bailes 2007, p. 39)<sup>1</sup>. How does this condition come into being? As far as I can see, it must be in the performance’s negation of what the spectator would expect, i.e. communication where the spectator could draw on habitual selections of information and utterance in order to select an understanding. When the particular moment in the performance arrives, the spectator will already have been challenged by the non-representational intentions in the aesthetics. A considerable amount of hints have already been given as what to expect, but the extremely prolonged event of “rubbing hands” highlights the “condition”: The spectators who have not yet given up, will possibly use the long session to investigate different options: attempts to find possible information in the utterance of rubbing the upper side of one hand with the fingers of the other. Let us try to join the spectator: is the figure in need of touching himself, in order to experience himself? He does it repeatedly, there might be slight changes in his tempo or rhythm, but this does not generate new information. I meet my own impatience: why does she keep on going in the same way? I am eager to select an understanding, but there seems to be preciously little information. Do I have to invent my own information: it is a picture of a male, lost in compulsive repetition of a special movement – maybe it reminds him of something? Etcetera ... etcetera.

We have arrived, I think, at the border of artistic communication. It seems that the aesthetic of the performance concentrates on utterance, but without any specific information, apart from the associations that are solely the product of the spectator. Or, in other words, the performance wants to inform us, that *it is only an utterance*. Somehow the spectator is enfolded in the paradox: expecting communication from art, but only seeing utterances. What understanding should then be selected? As spectator, you might wonder why you would spend your time (and money) in this way, you experience your own reactions towards the unfulfilled expectations: no story to follow, no characters to get involved in, only hints, but towards what?

The affect of becoming impatient is what alerts us not only to our own duration, but to its difference in kind from the many other durations pulsing within the real. [...] Goat Island are still concerned with ontological participation reconceived as taking part in the plurality of rhythms making up the actual. (p.200)

It is a gesture towards the “actual” but it happens in an art-form. This does, however, not provide us with an answer to the question of what kind of life it affirms.

What we have seen so far is the contours of an anti-mimetic text-theory. It is one side of Deleuze’s authorship. Another side is the emphatic tone that arises in some of the works coauthored with Felix Guattari such as *Rhizome*, where we find sentences such as “Le multiple, il faut le faire”: It is necessary to not only write it, but also to live it. This multiplicity becomes the generalised message; and Laura Cull embraces this as a moral precept for an affirmative praxis. It is a suggestion for rules to live by, that will generate another, and better, way to tackle life than any praxis based on a habitual acceptance of the power of unity and identity. Consequently, the affirmative position on

---

1) Cull 2012, p. 199, quotes from this.

## Manifesto for a wide-range theory of dramaturgy

art would include ‘multiplicities’ that do not accept artificial borders by the hegemony of an art-system. Such borders would be territorializations and power-abuse. A constant revolution should, according to Deleuze and Guattari, be the goal, as actions performed in the world, and as a cure of some of our cultural diseases.

I do agree that, as a prolific thinker of difference, Deleuze provides an inspiratory approach to vitalism and the need to rethink values. On the other hand, a certain amount of moralism is detectable in the insistence on speed, rhizomatic thinking, and immanence – in a word dissemination. Such a reterritorialisation of ontology of temporality – of becoming, in opposition to restriction of being, is what makes Deleuze an affirmative vitalist, and thus a philosopher not concerned with ‘condition of possibilities’ for producing a discourse about the world, but for actions performed *in* the world. This is the strength of Deleuze’s position, but also the weakness: Is this emphatic insistence on a constant mutual becoming-revolutionary in a state between the major and the minor, really what should be affirmed? Is this an ethical absolute? My colleague, Niels Lehmann notes:

What’s at work here appears in reality to be a quite strict ethics. The powerful usurper of power is directed to cease being “major”, while the minor is directed to avoid any re-territorializing inversion by staying “minor”. [...] It seems to me all the tropes of philosophical becoming in Deleuze and Guattari are marked by this kind of moralizing. [...] It is a classic ethical concern for the minor (or should we say the weak?), who are affected by the power force of the major. In this light one might venture the thesis, that their insistence on not to violate the flow of life by paralyzing it, in reality is an expression of a generalization of the commandment of charity. (Lehmann 1995, p. 69).

What seems to be a central problem here is the idea of a constant movement, which should be able to eliminate power as such. Deleuze and Guattari are aware that this is indeed a difficult maneuver, but are ethics a necessity?

On this background it is difficult to abstain from venturing an additional hypothesis, that exactly this constant worry for the marginalized other has paved the way for Deleuze in particular to take over the main role after Derrida on the American intellectual stage, where “political correctness” plays a major part (op. cit. p.79).

Laura Cull’s ambition to evaluate and provide normative measurements of degrees of immanence is undoubtedly a genuine concern for the marginalised other; it does, however, leave art-theory in a troublesome position mingling analytical procedures and arbiter of tastes.

Another concern connected with the question of what life to affirm has been voiced, and Laura Cull quotes accusations claiming Deleuze’s affirmation of immanence is perfectly suited to the new spirit of capitalism. A “set of beliefs associated with the capitalist order that helps us justify this order, and, by legitimating them to sustain the forms of action and predispositions compatible with it” (Boltanski & Chiapello 2007, p. 10). From the mid-1980s neo-liberalism gave important political openings to support globalisation. Ronald Reagan and Margaret Thatcher helped to provide the legal conditions whereby finance and media could move unrestrictedly all over the world. Reagan’s “open sky” policy made it possible for the mass media organisations to transmit, via satellite, across borders to multimillion audiences. From 1980, another new element entered the production of goods. It became obvious that in order to increase growth on the market, new products had to be invented in a constant flow, further, the exponential spread of Internet-related communication and trade provided whole new markets which were, to some degree, independent of the production of physical goods. In terms of cooperation each employee had to be in contact with a still larger number of other employees, and networking was seen as a means to make collaboration more effective. In short, capitalism became dependent on knowledge. The cognitive capacity of the

employees became the new immaterial capital. *Cognitive Capitalism* accumulates capital through the use and exploitation of the immaterial cognitive and cooperative work with information and knowledge. The main point is the fact that employees now not only provide their manual labour but also have to invest all their mental faculties as well. The know-how stored in their minds becomes the most important raw material. It follows that now it is no longer sufficient for the employers to make their employees love their work, *they must be able to invent the meaning in what they are doing* (Kure. N 2011), as it appears in contemporary managerial literature. In this regard, the company provides frames for the employer, who is supposed to know why the job producing toys for children (Lego©) gives meaning apart from providing owners and shareholders with profits and high interest rates. The meaning must be “invented” by the employee, “binding back” *religio* to some transcendent truth thus providing the immanent with meaning. Cognitive Capitalism, together with the international abandonment of debt to be guaranteed by reserves in gold in 1971, were indications of capitalism entering into its third phase. It is the exponential growth of debts that has provided the possibility for a financial capitalism to make us all, individual citizens and national states included, into debt slaves: where 99% of the population is either without assets or indebted to 1% of the human race. This, since the year 2000, has led to the absurd situation in the USA and Europe that the total growth in production is equivalent to the newly accumulated debts (Metz & Sessler 2012)! The pressure from this development in the system of production upon the universities is a constant demand on competitive solutions and job-orientation and it stresses the need for new legitimisations of each single discipline. Within the science system there are, of course, varying degrees of pertinence of these new demands. Humanities is, without doubt, a field under heavy pressure and critique. However, it cannot be repudiated that the field might benefit from such opposition, as it might provoke new understanding and reasoning. The development is irreversible and, as such, should not be lamented but rather, in my opinion, seen as a *challenge to develop new theoretical understandings*. This is, of course, only one of many other necessary changes inside the university. Educational methods insisting on scientific quality applied to complex historical and contemporary problems have to be invented, but this takes time, and universities have by and large chosen to follow quantitative goals.

## Compare

Inside the art system different reactions to the global financial, climatic, and political phenomenon are traceable. The deliberative democracy is under heavy pressure, so attempts to give voice to people and their concerns can be developed in audience-involving projects including citizens on stage – as those telling the stories, as participating in the creation of the work, as immersed in the performance, etc. In another direction standing opposite that of ‘theatre of immanence’, we find a movement towards a re-vitalisation of realism. Bernd Stegemann criticises the “postmodern” trends in contemporary theatre:

What once was recognised as a modern feeling of estranging solitude is now, through the paradoxical sensuality of the performance, reconfigured as an aesthetic event. The confusion confronted with undecidability, and the discomfort experiencing inconsistent opposites, are deprived of its societal dimension, and reconfigured as experiences relative to the subject, and as such only to be understood as contingent. The practice of contingency is also the efficient profit of the flexible employee<sup>2</sup>. (Stegemann 2013, p. 34, my translation).

---

2) “Durch die paradoxe Sinnlichkeit der Performance wird das vormals als Entfremdung bezeichnete Ge-

## Manifesto for a wide-range theory of dramaturgy

His arguments for recapturing a new realism stress the need for new analytical instruments applied in the creation of theatre. As long as the performative part of theatre is measured against the representative parts, art can only find its own importance in an ever-increasing complexity of its own formal elements. The look is turned inwards. New Realism is a reaction against this deadlock. If the theatre wants to explore the line of fractures it needs to understand how the secret of 40 years of the uninhibited growth of financial industries has been converted into a powerless acceptance of an alternative-less truth, a belief in a duty to return gigantic debts, yet still continue a blind belief in growth. Theatre must, according to Stegemann (p. 160), find ways to perform, that make this daily performed action turn against itself: action should *not* be understood as performing of realities with contingent and endless possibilities, simultaneously negating the very action as “performed”. Action should be seen as something with an end in mind, other than the mere performing of the action, and it should be possible to recognise an intention, that leads towards possible conflicts.

To construct a theory of dramaturgy that is able to compare positions such as those of Cull and Stegemann, we need an understanding of the different epistemological perspectives. As much as they share a preference for thinking in differences, they seem to disagree in terms of what kind of differences to use: Cull siding with post-structuralist thinking in *dissemination*, and Stegemann insisting on the need to think with *distinctions*, inspired by Luhmann and Rancière. Here, the insight of my colleague Niels Lehmann (2004) clarifies the difference<sup>3</sup>. Going post-ontological means to abandon many traditional philosophical questions: we no longer need to answer Platonic questions (Richard Rorty), or rather, no more Platonic answers to Platonic questions. So we identify a one-world-theory. Additionally, it becomes clear that, in order to distinguish between different theories of difference, we need to be precise in our description of what *kind of difference* is preferred: dissemination or distinction? Finally, we need to clarify whether the theory in question is leaning towards ‘reduction’ generalising irreducible last elements and an understanding of elements and their relation (Derrida and Luhmann), or towards a more ‘holistic’ understanding of multiple worlds as a gesture describing the force of difference; discovering worlds within worlds and new vocabularies (Deleuze and Rorty)? Post-ontologically it remains clear: there are no absolutizing answers to the constant struggle between reduction and holism. No unification making the distinction obsolete. In terms of a theory of dramaturgy, we need to make it clear that it starts from a post-ontological position. That it has to choose a perspective inside that position. No laws – out there – can be said to predetermine this choice. It is indeed contingent. Therefore, as is the case with both Cull and Stegemann, one can only hope to connect to different contexts. As I have chosen to work with inspiration from Luhmann, employing the leading difference system > < environment, this can be described as a hope that my work on dramaturgy inside the scientific system, observing how dramaturgy functions in the art-system, will provide a vocabulary that inspires analysis inside the art system as well as in other functionally differentiated systems. In a theory based on a wide-range systems thinking, one important question is: who observes, and how?

---

fühl moderner Vereinzelung zu einem ästhetischen Ereignis. Das Regime des Sinnlichen wird hierdurch neu aufgeteilt: Die Verwirrung im Angesicht des Unentscheidbaren und das Unbehagen im Erleben unvereinbarer Widersprüche werden ihrer gesellschaftlichen Dimension beraubt und zu relative Erlebnissen von Subjekten umgestaltet, die sie dadurch als Kontingent begreifen müssen. Die Kontingenz ist dann auch der effizienten Nutzen für die Entwicklung des flexiblen Mitarbeiters“.

- 3) Here Niels Lehmann shows how a crucial difference between thinkers of difference can be established by carefully distinguishing between *dissemination* and *difference*, and orthogonal to this another distinction between critical cognition and search for forcefulness.

### **One concept, one definition or one theory?**

This might, however, be controversial. Some of the recent scholars of dramaturgy seem to believe that such an endeavour is futile:

A conclusion that would subsume the many different aspects and the varied tasks of the dramaturges in one concept is not possible, neither in scientific nor artistic point of views. [...] The experiment to draw lines might be risked, in order to make differences and nuances visible, so that in the end – despite the apparently unmanageable variation – one could provide a thesis that claimed dramaturgical occupation as both analytical and artistic and placed the two abilities on same rank. (Roeder 2011, p. 269, my translation).

Anke Roeder, editor of an anthology on dramaturgy in Germany, suggests that the variety of task and aspects in the job as dramaturge are so many and widespread that it seems impossible to imagine a single theory subsuming them. In one sense, I do agree with this statement: It seems questionable to meld a scientific theory of dramaturgy with the artistic employment of dramaturgy. It is unmistakably true that dramaturges working in the art system are part of artistic projects. Dramaturges reflecting in theoretical form over their daily artistic work deliver important input into the theory of self-reflection *within the art system*. On the other hand, dramaturges reflecting on dramaturgy *inside the science system* have to comply with other demands. They must reflect on an epistemological level, and in ways consistent with the challenges of a scientific peer group. These two different types of dramaturgy need each other *in their difference to each other*. The existence of two dramaturgies can be reflected by the fact that, in Germany, we find two “dramaturgical societies”: one is the “Dramaturgische Gesellschaft” from 1956 with members today numbering over 600, who might be theatre makers of all genres and all organisations, whether municipal theatres or independent scenes, as well as publishers, journalists and students. The other is “Arbeitsgruppe Dramaturgie der Gesellschaft für Theaterwissenschaft” founded in 2008, with 40 members, dealing with scientific research observing the ‘dynamic relations that are inherent in every performance as relational processes between elements in the weave of direction and its function on and interaction with the spectator’. This research should enable perspectives on selected fields and methods to be framed within a *science of theatre* oriented towards dramaturgy.

In the first publication from this group (Pewny et al 2014) we find the following statement: “It is next to impossible to consolidate these divergent arts practises into one unifying definition of dramaturgy.” (p. 7). This is also the reason for the title using dramaturgies in the plural. To have used the singular ‘dramaturgy’ would, according to the editors:

Imply a misplaced grandeur and unifying generalising logic that is absent in performance and dramaturgical practices of the last decade, and that the editors of this volume do not subscribe to. On the contrary, this book aims to open up the discussion about the heterogeneous future of dramaturgy as a concept and a practice. [...] That future is diverse, disparate and heterogeneous. It is a future of *dramaturgies*.

First of all, what kind of science insists upon the necessity of applying identical logics in practices and theories? If one kind of logic is applied in dramaturgical practices, should the same logic be applied in theory? Reading the articles could lead one to suggest that there are, in fact, several generalising logics at work behind this construction of dramaturgy. These are based upon diverse scientific models of difference, such as in reference to Rancière, but also a number of phenomenological positions are introduced. As discussions inside the field of phenomenology suggest, there are *essentialist* positions closer to Husserl and Heidegger, where insistence on the relation to the Other could point us in the direction of *Sinn des Lebens* “the proper meaning of

## Manifesto for a wide-range theory of dramaturgy

existence” (Husserl), or even towards *da-sein*, existence (Heidegger), while other positions also referring to *intersubjectivity* insist on an authenticity in meeting the Other as something neither perceptual or cognitive, but *ethical* (Lévinas or Sartre). This is, of course, a consequence of many different epistemologies at work. These positions *cannot* be unified or subsumed by one Grand Theory if, by this, we imagine one theory to encompass all theories, subsuming them under its own concepts. To construct such a metamodel would be to claim a position located above all other positions; we are dealing with the paradox problem of unity and plurality. What might be possible is to move the point of observation in a direction that allows a comparison of how society may inform itself using concepts that are *selectively relational*. May the future be as diverse and heterogeneous as imaginable; we still have to rely on communication. New ideas will have to be tested and accepted or discarded. Society will still need to confront itself, and art can play an important role if it acknowledges the paradoxes and creates stumbling blocks for our communication by establishing images of how we may circumvent paradoxes by changing perspectives.

The concepts of dramaturgy have found their way into the theatre in English-speaking countries (Cardullo 1995, Proehl & Lupu 1997, Luckhurst 2006). This has provided many introductions and anthologies enumerating dramaturgical work-fields and methods. In a very informative and useful guide to contemporary dramaturgy in England, the authors comment upon the difficulties of definitions:

In this chapter, we do not propose to offer a final definition of the term ‘dramaturgy’, since this would inevitably be reductive. While we aim to be as specific as possible, the very attempt to be so leads one to recognize the many complexities and multiple possibilities inherent in the concept and practice of dramaturgy. However, we do aim to provide clarification of some possible uses of the word, and to exemplify what it means to look at the dramaturgy of a play, or performance, or to provide a dramaturgical analysis. (Turner & Behrndt, 2008, p. 19).

With this agenda, Turner and Behrndt provide examples of diverse dramaturgical praxis within the art system and different types of theatre institutions, with playwrights, and as production dramaturges in devising processes. And, of course, Turner and Behrndt are right in pointing to the dilemma between specific and general terms, and the difficulties with reduction. However, this distinction needs some clarification. The implicit critique of generalisations in the above quote appears to indicate that theory is inevitably reductive, perhaps because it is regarded as speculation and has to establish itself without empirical analysis, or perhaps because theory is only perceived as mid-range and placed in an insoluble dilemma between micro- and macro-analysis. As mentioned earlier, this battle between reduction and generalisation has no totalising solution. Rather, it is an ongoing process. What seems to be at stake in the quote and in the project of Turner and Behrndt is a misleading approach to scientific work: comparisons are closely connected to *normative* valuations. The progressive theatre must be a critical theatre, fighting for greater justice, freedom or equality. This is fine if justice, freedom and equality as such were absolute values. However, the fundamental problem here and in the earlier quoted examples, is that this leads to both an easy and solid alliance between ideology and empiricism, because relatively simple empirical methods provide satisfying results. Science, however, comes out of this as the loser, because almost no theoretical effort is needed, and thus evolution of theory is left behind.

Mary Luckhurst has written a book that states dramaturgy as a revolution in theatre. It is, taking her findings into consideration, a surprisingly bold statement:

Scholarship which promulgates universal definition merely layers confusion upon confusion. This book therefore offers no fixed definition, but instead examines certain functions of professional

theatre-making which from Shakespeare to the present persistently falls within the (overlapping) spheres of dramaturgy and literary management. [...] When a historically or culturally specific meaning must be understood, or seems helpful, it is established and analysed, but from chapter to chapter, *mutatis mutandis*, it is functions not labels that define my investigation. (Luckhurst 2006, p. 11f).

Again, we meet an understanding of theory that clearly marks a distance to universal definitions, and prefers to analyse functions. It is a choice of epistemology that provide well-researched material, but the lack of a theoretical perspective threatens to leave its reader with a pile of material with few outlooks to contemporary dramaturgy and its theory. The book is, in itself, an important contribution to the redescription of dramaturgy, and a plea for its necessity; however, a comment on the concept of 'universal' could perhaps help to clarify: In the semantics of Old Europe, the schemas of "Whole/Unity and Part/Units" were based on a cosmology where the cosmos was a unity, a whole that consisted of parts. This semantic had, according to Niklas Luhmann to be abandoned in the 20<sup>th</sup> century:

World society has too little visible harmony for it to be understood as such [cosmos, JSz]. The traditional schema has therefore been replaced by the less demanding distinction between *particular* (regional, ethnic, cultural) and *universal* forms of meaning (that can be used everywhere). This makes it possible to elaborate particularity in explicit opposition to the universal structures of the modern world (e.g., as religious fundamentalism) and at the same time to participate in the technical conditions of modernity (e.g., mass media, travel, banking). World-societal universality can then even become a condition for the comparative cultivation of local particularities. (Luhmann 1997).

It seems fair to remind ourselves that, in order to understand the very particular and specific functions of dramaturges, we need to study them as functions in a world-society. What Luckhurst reacts against is most probably a universalism that *claims to give meaning everywhere*. She sees universal theories as something that provides fixed definitions, and they produce confusion when these definitions can be shown not to work universally. More fixed definitions contribute to more confusion. However, theories that claim universal validity in modern science must reconstruct the concept of universality. Luckhurst perceives historically and culturally specific meanings worth analysing in order to get at the 'function'. How does the analytical work proceed from the fixed meaning in words or concepts to disclose a function? Luckhurst suggests this with the phrase 'mutatis mutandis', that the meaning or matter remains the same while the 'labels' change. Could this not be considered an unlucky universalisation? Any comparison requires a position to provide a point of comparison. I would suggest that this point necessitates some sort of abstraction, no matter what the intentions are, and it will inevitably include a process of universalisation. In order to see through words and concepts to their function, we need to observe the distinctions, the forms used. Studying reflexion theories in functional systems makes it profusely clear that changes in the societal body of ideas are set in motion by changes in the reflection theories. One of the most important problems for a hyper-complex modern society is that each functional system develops its own semantics, and they cannot be reduced to a common denominator, e.g. world of modern states, capitalist or secularised society, these concepts are universalising in a way that does not lead anywhere near a theory of society. This is where a new interdependency between the particular and universal becomes discernible. Inside a functional system, concepts function as valid – everywhere in the system itself – universally (in the local system). To observe these local semantic forms in order to compare them, a point of observation is needed from where the many different locals can be seen (a universal point of observation). *This point is not "outside" reality in some transcendent*

## Manifesto for a wide-range theory of dramaturgy

or metaphysical space, it is a construction “inside” the reality, allowing the observer a wide range perspective of observations done either in another system, or as self-reflection in the system itself. To give an example, in this sense ‘theory’ and ‘truth’ are universal marks belonging to the scientific system. “All functional systems assert claims to universality, but only for their respective domains” (Luhmann 1997 p. 982/ II p. 242). Therefore, in order to develop a semantics that understands society as a whole, it has been unavoidable to develop a *combination* of a *universalism* of potentials for thematization and a *specification* of system references. A theory with such combinatory tools is, in Luhmann’s vocabulary, a theory with universal requirements (Luhmann 1990). This kind of theory comes with high demands: it must be able to construct itself, and it must be able to allow a wide range of affiliations:

This of course, does not mean that all theories in Science, or all theories inside a specific discipline could be derived from such universal theory; no more does such a concept presuppose the existence of only one universal theory in Science as such (or in the singular disciplines). It might happen, but it need not be so, that a whole discipline (or even Science as such) is forced into one single paradigm. So claims of universality must not be confused with claims of exclusion. (Luhmann 1990, p. 413).

What the experiment I have in mind sets out to investigate, is what might happen if we formulated a theory of dramaturgy with a wide-range perspective. The word game Luhmann plays with ‘universal’ is perhaps more a provocation than a helpful indication of a systems-theoretical endeavour.

### **A wide-range theory**

To sum up: We need a theory of dramaturgy in order to observe how dramaturges in the art system reflect. Based upon these observations, science may build theories and analytical methods, applicable both to dramaturgy in the art system and other functionally differentiated systems. When dramaturges work as artists within the arts system, they apply a very special kind of analytical competence; this is a matter for *the reflective theory*, and this is, of course, highly context-sensitive. Their academic training (in the science system) should prepare and train them for this, and in order to do so, the *scientific theory* on dramaturgy must be able to reflect and analyse *different reflective theories*, in addition to the fact that it should also include an understanding of dramaturgy within other functional differentiated systems. This requires an appropriate level of theoretical abstraction and another degree of context awareness. The scientific theory of dramaturgy must inform the art of dramaturgy and its reflection. To put it in other words, the dramaturge needs to understand the artistic process of creating theatre from the inside. He or she must know when and how to apply what kind of analytical skills, be they procedural, thematic, or semantic matters concerning actor, text, space, or audience. This requires an understanding of how we generate meaning and thus knowledge of communication, an understanding of how evolutions of works of art are made, and factual themes are produced. We need to develop a theory that is applicable in both micro- and macro-analytical processes, and it must allow us to apply all dimensions of meaning-making procedures. This requires a theory that allows a shift in point of perspective (from near to distanced) but still functions within the same epistemological frame. It is the task for the science system to develop this theory, and it must consequently work scientifically. This is an altogether different context. With the proper training and understanding of the scientific dramaturgy, dramaturges should be well equipped to join in artistic processes.

I advocate the necessity for a “wide-range” theory, but perhaps for other reasons as those

evident in the newspeak of university management. It is amazing how words such as “innovative”, “internationalising”, “inter-disciplinarily” pop up with such very high frequency. These are words with broad semantic fields, but their efficiency is probably primarily due to the way in which they manage to connect to a tantalising fear of competition on knowledge, power and resources, implicitly threatening the non-believers with disempowerment and impoverishment. We all want to be world leaders in a cognitive capitalism. We all want to show how exactly our discipline within science can provide knowledge into the new order. We are not able to reverse the novel situation; we cannot turn our backs to the legitimate demands from the coming generations of students at the new mass-universities. They too must be met with research-based knowledge. We cannot ignore our commitments as researchers in humanities to contribute to create descriptions of society and its values to society, presenting ideas and concepts that may allow us to fathom, observe and describe more paradoxes tomorrow than today. One possible consequence to be drawn from these facts is to experiment with the development of a wide-range theory. It is a call for a theory that is able to retort, intensify and qualify the debate on the *values* immanent in society. In this endeavour, a new theory on dramaturgy might play its own modest part.

---

### Janek Szatkowski

Associate professor at Department for Dramaturgy and Musicology, University of Aarhus. His main field of research has since the 1970s been drama in education and dramaturgical analysis and has in recent years developed into theory of dramaturgy, media studies and studies of creational processes. He has been active as dramaturge for young Danish playwrights and different Danish theatres including children’s theatre, local, regional and national theatre since 1982. Head of the first National Danish School for Playwrights (1992-1997), member of national research project: Inhabiting virtual 3D Worlds (1998-2004) and member of the *Reumert Committee* (2009-2014).

---

### Literature

Bailes, Sarah Jane, 2007. Some Slow Going: Considering Beckett and Goat Island. In *Performance Research*, 12(1): 35-49.

Balme, Christopher; Fischer-Lichte, Erika, Grätzel, Stephan (Eds.), 2003. *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Francke Verlag.

Boltanski and Chiapello, 2007. *The New Spirit of Capitalism*. New York: Verso.

Cardullo, Bert (ed.), 1995. *What is Dramaturgy?* New York: American University Studies, Peter Lang Publishing.

Cull, Laura, 2012. *Theatres of Immanence. Deleuze and the Ethics of Performance*. London: Palgrave Macmillan.

Dewey, John, 1980 (1934). *Art as Experience*. New York: Berkley.

Finnemann, Niels Ole, 2011. Mediatization theory and digital media. In *Communications*, 36, Walter de Gruyter, pp. 67-89.

Fischer-Lichte et al (eds.), 2000, 2001a, 2001b, 2003a, 2003b, 2003c. *Inszenierung von Authentizität* (2000); *Verkörperung* (2001a); *Wahrnehmung und Medialität* (2001 b); *Performativität und Ereignis* (2003a); *Ritualität und Grenze* (2003b); *Theater als Paradigma der Moderne?* (2003c). All by Tübingen: Francke Verlag.

## Manifesto for a wide-range theory of dramaturgy

- Fischer-Lichte, Erika, 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Goat Island, 2004. *When will the September Roses Bloom. Last night was just a Comedy*. It might be instructive to visit the video on <https://vimeo.com/17402886>
- Kerkhoven, Mariann, 2009. European Dramaturgy in the 21st Century. A constant movement. In *Performance Research*, Volume 14, Issue 3, pp. 7-11.
- Kure, Nikolaj, 2011. Arbejdslivets meningsfulde meningsløshed – om religionen som kodning af relationen mellem medarbejder og organisation. Unpublished Working Paper. [The meaningful meaninglessness of working life – on religion as code for the relation between employee and employer.]
- Lehmann, Niels, 1995. Teater og affirmation. Mod et mindre teater? In: Kyndrup, Lehmann, Madsen (eds.): *Deleuze og det Æstetiske. Æstetikstudier II*, Aarhus: Aarhus University Press. [(Theatre and Affirmation in *Deleuze and the Aesthetic*). My translation.]
- Lehmann, Niels, 2004. On Different Uses of Difference: Post-ontological Thought in Derrida, Deleuze, Luhmann and Rorty. In: *Cybernetics and Human Knowing*, Vol 11, no. 33, pp. 56-80.
- Luckhurst, Mary, 2006. *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Luhmann, Niklas, 1990. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas, 1997. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Eng. Translation Rhodes Barret, 2012. *Theory of Society*. Stanford: Stanford University Press.) Quotes will be given as reference to the German edition followed by volume and page in the English translation.
- Metz, Markus & Sesslen, Georg, 2012. *Kapitalismus als Spektakel*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Romanska, Magda (ed.), 2015. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Oxon: Routledge.
- Pavis, Patrice, 2014. Dramaturgy and Postdramaturgy. In Pewny et al (eds.): *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*. Tübingen: Narr Verlag.
- Pewny et al (eds.), 2014. *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*. Tübingen: Narr Verlag.
- Proehl, Jonas & Lupu, G.S. (eds.), 1997. *Dramaturgy in American Theatre: A Source Book*. Fort Worth: Harcourt Brace.
- Roeder, Anke, 2011. Die Kunst der Dramaturgie. In Roeder, Anke & Zehelein, Klaus (eds.): *Die Kunst der Dramaturgi. Theorie-Praxis-Ausbildung*. Leipzig: Henschel Verlag, pp. 269-274.
- Stegemann, Bernd, 2013. *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit.
- Szatkowski, Janek & Nielsen, Thomas Rosendal (eds.), 2011. *Performative former*, Peripeti – tidsskrift for dramaturgiske studier, special issue.
- Turner, Cathy & Behrndt, Synne K., 2008. *Dramaturgy and Performance*. Hampshire: Palgrave.

# Artikel

Richard den Anden og Hamlets spejl

## ***Richard den Anden og Hamlets spejl***

*Af Magnus Tessing Schneider*

I indledningen til en antologi viet til politisk teater fremhæver den israelske forsker og fredsaktivist Avraham Oz fremførelsen af *Musefelden* i William Shakespeares *Hamlet* som eksempel på en dialektik, der er indbygget i systemkritiske forestillinger. Disse afspejler på den ene side behovet for at give en fællesskaberfering teatralt udtryk, på den anden side nødvendigheden af at undergrave selysamme proces, eftersom farlige afkodninger kan føre til censur (Oz 2009, s. 18). At det netop er i *Hamlet*, at Shakespeare indbyder os til at reflektere over det politiske teaters natur, skyldes måske, at stykket formentlig blev uropført blot måneder efter en markant politisk begivenhed, der direkte involverede hans teaterkompagni, The Lord Chamberlain's Men.<sup>1</sup> Lørdag den syvende februar 1601, dagen inden jarlen af Essex' mislykkede opstand mod dronning Elisabeths regering, havde en gruppe af oprørerne betalt truppen for at fremføre en tragedie, der omhandlede afsættelsen af Richard den Anden i 1399 samt Henrik den Fjerdes efterfølgende drab på ham.

Allerede i 1927 hævdede Evelyn May Albright, at der her måtte være tale om Shakespeares tragedie *Kong Richard den Anden*, som netop behandler disse begivenheder, og hun fremhævede dermed episoden som konkret eksempel på en samtidig politisering af digterens stykker. For nylig har Matthew Bran Davies peget på parallellerne mellem *Musefelden* og truppens rolle i Essex' opstand, idet han tolker Shakespeares bearbejdning af den historiske begivenhed som udtryk for en skuffet Essex-tilhængers forargelse over, at hans trup uafvidende var blevet inddraget i højforræderiet (Davies 2012, s. 157-65). Ligesom sine nyhistoricistiske forgængere, der siden 1980erne er gået i Albrights fodspor, forudsætter Davies altså et semiotisk allegoribegreb, hvor publikums rolle består i en simpel afkodning af skjulte betydninger. I det følgende vil jeg i stedet lancere en læsning af *Musefelden* som en generel refleksion over politisk allegori i teatret, inspireret af den notoriske fremførelse af *Richard den Anden* tidligere samme år, idet jeg tager udgangspunkt i en tidligt moderne allegoriforståelse, der betoner ambivalensen, illusionen og publikums medskabende rolle. I 1715 definerede John Hughes f. eks. begrebet således i et essay om Edmund Spensers allegoriske digtning:

*En allegori er en fabel eller historie, hvori en virkelig handling eller lærerig morale skjules [is shadowed] bag indbildte [imaginary] personer eller ting. Eller, som Plutarch vist ganske kort definerer det et sted, er det, når "én ting berettes og en anden ting forstås." Det er en slags poetisk billede eller hieroglyf, som ved sin rammende lighed yder vejledning til sindet gennem en sanselig analogi, og således morer den fantasien, mens den opdrager fatteevnen. Enhver allegori har derfor to indholdslag: det bogstavelige og det mystiske. Det bogstavelige lag er som en drøm eller vision [dream or vision], af hvilken det mystiske lag er den sande betydning eller fortolkning. (Hughes 1715, s. xxviii-xxix).*

---

1) Angående dateringen af *Hamlet*, se bl.a. Thompsons og Taylors introduktion til Shakespeare 2006/2016, s. 44-54; Hirrel 2012.

Det er slående, at fire af de metaforer, som her bruges til at beskrive allegoriens bogstavelige indholdslag – skygge, indbildning, drøm og vision – er sproglige metaforer, der i *Hamlet* knytter sig til genfærdet, vanviddet og teatret som sceniske metaforer (se Schneider 2011). Metaforkomplekset etablerer her en forbindelse mellem det politiske og psykologiske bedrag og selvbedrag, som stykket behandler, og det poetiske og teatral bedrag og selvbedrag, som publikum indbydes til at udforske. Mens den øgede indsigt i magtspillet og allegoriens mekanismer kan betragtes som stykkets 'lærerige moral', kan Essex-støtternes bestilling af *Richard den Anden* betragtes som den 'virkelige handling', der skjules bag den 'indbildte handling': Hamlets bestilling af *Musefalden*.

### Hvad skete der i teatret?

Jarlen af Essex, Robert Devereux, havde været dronning Elisabeths favorit siden 1587 og medlem af statsrådet siden 1593. Han kom dog efterhånden på kollisionskurs med andre af dronningens rådgivere, herunder Sir Robert Cecil, Sir Walter Raleigh og Henry Brooke, Lord Cobham, hvilket førte til konkurrerende fraktioner ved hoffet. I 1598 kom det også til et voldsomt sammenstød med Elisabeth selv, men Essex fortsatte med at nyde opbakning i den brede befolkning. Fra marts til september 1599 var han udstationeret som Lord Lieutenant i Irland, men hans kommunikation med de irske oprørere forstærkede tvivlen om hans troskab mod dronningen, og det blev kun værre, da han vendte tilbage til London i strid med sine ordrer og trængte ind i hendes soveværelse tidligt om morgenen for at forklare sig. I sommeren 1600 blev han dømt for ulydighed, frataget sine offentlige embeder og nægtet adgang til hoffet. Essex håbede nu at modtage støtte fra Jakob den Sjette af Skotland, for hvis forrang i den engelske tronfølge han havde været hoffets varmeste fortalere. Sammen med en række adelige støtter planlagde han en opstand i London, som skulle finde sted den 14. februar 1601. Efter en militær indtagelse af hoffet var det hensigten at anklage Cecil, Raleigh og Cobham for landsforræderi samt formå dronningen til officielt at adpege den skotske konge som sin efterfølger.

Vores viden om fremførelsen af *Richard den Anden* beror på forhørsprotokollerne fra den efterfølgende retssag, hvor to af tilskuerne og en af skuespillerne præsenterede deres versioner af episoden (*State Papers Domestic*, s. 572-73, 575, 578). Heraf fremgår det, at seks herrer fredag den sjette februar ankom til Globe Theatre for at bestille en fremførelse af *Richard den Anden* den følgende eftermiddag: en tragedie, som var blevet uropført af truppen nogle år forinden, men som ikke længere var i repertoire. Skuespilleren Augustine Phillips opgav navnene på tre af bestillerne, som alle var unge adelsmænd: brødrene Sir Charles og Sir Josceline Percy samt William Parker, Lord Monteagle. Sir Gelli Meyrick, som overværede forestillingen næste dag, mente, at det var Sir Charles, som havde valgt stykket. Ifølge Phillips, vægrede truppen sig ved at spille den gamle tragedie, som næppe ville tiltrække mange tilskuere, men de indvilligede efter at have modtaget 40 shilling i ekstra betaling. Det vides ikke, om den bestilte version omfattede de 165 verselinjer i den såkaldte 'parlamentsscene', der viser Richards afsættelse, og som mangler i de tre kvartformatudgaver, der blev trykt i Elisabeths levetid (én i 1597 og to i 1598). Tilsyneladende havde ærkebiskoppen af Canterbury bortcensureret den kontroversielle passage fra de trykte versioner (Clegg 1997, s. 446), men rettens senere fokus på kongens afsættelse og død kunne tyde på, at den var inkluderet i sceneversionen.

Om lørdagen spiste teatergængerne til middag i et hus ved Temple Bar, ikke langt fra Essex House: Sir Charles Percy (formentlig også Sir Josceline), Monteagle, Meyrick, Sir Christopher Blount, Sir William Constable, Sir John Davies, Sir Edward Bushell og kaptajn Ellis Jones. Efter maden sejlede man, primært på Sir Charles' opfordring, over Themsen til Globe Theatre og ankom

noget inden forestillingen, hvor Sir Charles fortalte, hvad de skulle se. Senere sluttede kaptajn Thomas Lee sig til selskabet. Alle 10 havde tjent under Essex i Irland i 1599, og de fleste havde modtaget ridderlaget af ham.

Efter forestillingen drog de fleste til Essex House, hvor stor opstandelse rådede. Oprørsplanerne var tilsyneladende blevet afsløret, for Essex var blevet indkaldt til at møde for statsrådet øjeblikkeligt, og da han frygtede et bagholdsangreb, valgte man at fremskynde opstanden til den følgende dag, søndag den ottende februar. Næste formiddag begav gruppen sig ind til byen, men det stod efterhånden klart, at Londons borgere ikke var til sinds at bakke op om den ellers så populære jarl, og 12 timer senere havde regeringstroppen nedkæmpet oprøret. Essex blev dømt for højforræderi og halshugget den 25. februar. Af de 10 oprørere, som havde overværet *Richard den Anden* i Globe Theatre og deltaget i opstanden næste dag, blev Lee, Meyrick og Blount dømt til døden, mens de andre slap med fængselsstraffe og bøder (Mayer 2006, s. 106-8). De tre henrettede havde alle spillet centrale roller i opstanden, og rigsadvokat Edward Coke – som var Cecils allierede – valgte at give Meyrick snarere end Sir Charles ansvaret for teaterepisoden, tilsyneladende fordi Meyrick var Essex' højre hånd, og det således var muligt at koble forestillingen til den hovedanklagede (ibid., s. 109-12). Til gengæld synes hoffet ikke ikke at have lastet *The Lord Chamberlain's Men*: fastelavnstirsdag – dagen inden jarlens henrettelse – optrådte de som vanligt for dronningen (Hammer 2008, s. 19-20).

Det er ikke svært at se ligheden mellem denne episode og episoden i *Hamlet*, hvor prinsen bestiller en skuespillertrup til at fremføre en gammel tragedie som optakt til sit mislykkede oprør mod kongen. Ligesom *Richard den Anden* indeholder *Musefelden* et kongemord, og som i *Richard den Anden* regnes en indføjet tekstpassage for særligt subversiv. Det er dog nødvendigt at pege på et forhold, som traditionelt er blevet overset: hoffet og den oprørske prins udlægger allegorien i *Musefelden* forskelligt. Hamlet ønsker, at Lucianus' mord på sin onkel Gonzago skal minde Claudius om sit brodermord. "I'll have these players / Play something like the murder of my father / Before mine uncle" (2.2.529-31), erklærer han dagen inden forestillingen, og senere forklarer han Horatio, at en scene i stykket "comes near the circumstance / Which I have told thee of my father's death" (3.2.72-73). Hoffet finder det dog mere påfaldende, at *Musefelden* handler om en nevø, der myrder sin onkel, hvorved stykket fremstår som Hamlets trussel mod kongen. Selv Claudius – der som den eneste ud over Hamlet og Horatio kender de nærmere omstændigheder omkring sin forgængers død – synes at udlægge stykket således. Det er i hvert fald svært at se anden forklaring på hans utilslørede vrede samt på dronningens og hoffolkenes fulde forståelse for denne reaktion. Claudius er "marvellous distempered [...] with choler" (3.2.393-96), som vi hører, mens Gertrud reagerer med "most great affliction of spirit" (3.2.303-4) og med "amazement and admiration" (3.2.318) for senere at reprimandere sin søn med ordene: "Hamlet, thou hast thy father much offended" (3.4.8). Rosenkrantz' og Gyldenstjernes erklærede accept af nødvendigheden i at fjerne Hamlet fra hoffet signalerer også, at de deler tolkningen af stykket som en trussel på den nuværende konges liv snarere end som en erindring om hans forgængers død.

Spørgsmålet er nu, om disse modstridende tolkninger afspejler reaktionerne på fremførelsen af *Richard den Anden* den syvende februar 1601.

### Hoffets tolkning: tragedien som trussel

Efter retssagen mod oprørerne fik en af advokaterne, Francis Bacon, til opgave at udfærdige en erklæring, som klargjorde hoffets officielle syn på opstanden. Ifølge dette skrift, havde anklagemyndigheden den femte marts tillagt Gelli Meyrick følgende motiv for angiveligt at have

begæret og betalt for opførelsen af ”stykket om kong Richards afsættelse” trods skuespillernes indvendinger: ”Så opsat var han på at tilfredsstille sine øjne med synet af denne tragedie, som han troede, at [jarlen af Essex] kort efter skulle bringe fra scenen til tronen, om ikke Gud havde ladet deres uret komme over dem selv.”<sup>2</sup> Med andre ord mentes Meyrick at have set dronning Elisabeth allegorisk reflekteret i den afsatte Richard den Anden, og jarlen af Essex i tronraneren Henrik Bolingbroke, jarl af Derby, hertug af Hereford og senere kong Henrik den Fjerde. Ifølge Bacons rapport, var denne parallel også blevet brugt i retssagen mod jarlen af Essex selv den 19. februar, men denne gang uden henvisning til teaterstykket. Da Essex fastholdt, at han aldrig havde haft til hensigt at krænke dronningens person, svarede anklageren, at krænkelsen af dronningens autoritet i sig selv var forræderi, og at en undersåt, som får majestæten i sin magt, før eller siden vil ønske at afsætte og dræbe denne. Blandt de historiske fortilfælde nævntes Richard den Anden, ”som, endskønt hertugen af Hereford – senere kong Henrik den Fjerde – præsenterede sig for ham med tre ydmyge reverenser, dog i sidste ende blev afsat og henrettet” (ibid., s. 353).

Koblingen Bolingbroke/Essex og Richard/Elisabeth, som blev anvendt med stor retorisk effekt af Essex’ fjender, var ikke ny. Man har peget på, at myndighedernes udlægning af stykket i 1601 var stærkt farvet af deres udlægning af en kontroversiel bog, som blev trykt i februar 1599, kort inden jarlen drog til Irland: historikeren John Haywards *The First Part of the Life and Raigne of King Henrie the IIII, Extending to the End of the First Yeare of His Raigne* (Mayer 2006, s. 112, 119-20). Hayward dedikerede dette værk – der skildrer de samme begivenheder som Shakespeares *Richard den Anden* – til Essex i en latinsk epistel, i hvilken han sammenlignede ham med Kong Henrik: ”hvis dit navn havde skinnet på vor Henriks pande, var han skredet lykkeligere og tryggere frem blandt folket; thi du er en stor mand, hvilket både nutidens dom og vor forventning til fremtiden bevidner” (gengivet i Kinney 1993, s. 464). Man har senere tolket Haywards bog som en opfordring til Essex om at efterligne Henriks gode sider og undgå de dårlige, herunder tronranet (Tipton 2002, s. 794). Men på et tidspunkt, hvor man var begyndt at betvivle Essex’ troskab mod dronningen, var det let at tolke forfatterens ”forventning til fremtiden” som en opfordring til at træde i Bolingbrokes fodspor og afsætte fyrsten for selv at blive konge. Følgelig krævede ærkebiskoppen af Canterbury epistlen fjernet tre uger efter, at salget var begyndt, og selv den reviderede udgave blev konfiskeret af myndighederne. Året efter, den 11. juli 1600, blev Hayward retsforfulgt og siden fængslet i Tower for at tilskynde til oprør. Dette skete som led i hoffets forsøg på at samle beviser til at anklage Essex for forræderi efter det fejlslagne irske felttog og hans respektløse adfærd over for dronningen. Rigsadvokaten Edward Coke skrev et tendentiøst resumé af bogen, som lige såvel kunne have været et tendentiøst resumé af Shakespeares drama:

*Han vælger en historie, som er to hundrede år gammel, og udgiver den sidste år, idet han har som mål, at den appliceres på vor tid. Historien, han vælger, er denne: en konge lastes for misregimente og hans råd for korrupte og begærlige private transaktioner. Kongen dadles for at tildele goder til forhadte parasitter og favoritter; adelen er utilfredse; almuen stønner under en konstant beskatning. Derefter afsættes kongen af en jarl, og til sidst myrdes han. (Gengivet i Dowling 1930, s. 213).*

---

2) ”A Declaration of the Practices and Treasons, Attempted and Committed by Robert Late Earl of Essex and His Complices, Against Her Majesty and Her Kingdoms; and of the Proceedings as well as the Arraignments and Convictions of the Said Late Earl, and His Adherents, as After: Together with the Very Confessions, and Other Parts of the Evidences Themselves, Word for Word, Taken Out of the Originals. Imprinted Anno 1601”, in: Bacon 1826, s. 364.

Den 22. juli sammenfattede Coke så bevisførelsen mod jarlen af Essex, idet det antydes, at han betragtede Haywards bog og Shakespeares tragedie som to sider af samme sag:

*Essex' egne handlinger bekræfter hensigten med dette forræderi. Han tillod i det skjulte, at den forræderiske bog om Henrik den Fjerde blev trykt og udgivet. Det kan tydeligt afkodes, til hvilket formål og på hvis vegne den blev skrevet, ikke blot på grund af indholdet og selve epistlen, men også fordi jarlen selv så ofte var til stede ved fremførelsen [the playing] heraf og hædrede den med stort bifald [applause]. (SPD, s. 455).*

At Essex nogle år forinden havde applauderet et teaterstykke om Bolingbrokes oprør mod Richard den Anden, og at han ikke tilstrækkeligt havde modsat sig udgivelsen af en bog over samme tema, som var dedikeret til ham, bekræftede altså, ifølge Coke, at han nærede forræderiske intentioner om at imitere Bolingbrokes tronran. Det er interessant at sammenligne dette negative syn på Essex' begejstring for, hvad der må formodes at være Shakespeares *Richard den Anden*, med et noget kryptisk brev, som Walter Raleigh skrev til Robert Cecil sjette juli 1597, og som muligvis refererer til de fremførelser, Coke nævner. På dette tidspunkt var Essex på højden af sin karriere, og hans relation til Cecil og Raleigh havde endnu ikke udviklet sig til fjendskab:

*Jeg gjorde [jarlen af Essex] bekendt med jeres brev til mig samt med jeres venlige godkendelse af underholdningen [your entertainment]. Han morede sig også overordentligt over jeres udlægning [consayt] af Richard den Anden. Jeg håber, at det aldrig må ændre sig, og det vil i høj grad glæde mig, hvis det er den sande vej til alles lykke, ro og fremskridt, og især for hendes skyld, hvis affærer i sandhed vil finde bedre fremgang. (Citeret i Fitter 2005, afs. 31).*

Hvis der her virkelig refereres til en opførelse af Shakespeares *Richard den Anden*, som Chris Fitter hævder, er det påfaldende, at også statssekretær Cecil hædrede tragedien med sit bifald i 1597. I så fald blev stykket altså ikke opfattet som forræderisk tre år tidligere, selvom det antydes, at Cecil allerede dengang foretog koblingen Richard/Elisabeth og Bolingbroke/Essex. Noget tyder på, at allegorien først blev farlig, da man begyndte at mistænke Essex for at stræbe efter tronen.

Den 22. januar 1601 blev den fængslede Hayward igen forhørt om motiverne bag sin bog, måske fordi man fornemmede, at en konfrontation var under opsejling, og i dette lys må Essex' opstand, der fandt sted mindre end tre uger senere, nærmest være forekommet som opfyldelsen af en profeti i hoffets øjne. Den 13. februar, få dage efter oprøret, holdt Cecil da også en tale i statsrådet, hvor han, med henvisning til Hayward, sammenlignede Essex med Bolingbroke og hævdede, at jarlen "i fem eller seks år" havde "planlagt at blive konge af England" (SPD, s. 554). Talen dannede grundlag for et skriftligt direktiv til kirkens prædikanter, som blev udfærdiget næste dag:

*For to år siden blev en historisk bog om Henrik den Fjerde trykt og udgivet, hvori alle de beklagelser og al den bagvaskelse, som oprørske forrædere har ytret imod regeringen, både i England og i Irland, er nedskrevet og falskeligt tilskrevet hine tider, hvorved det listigt insinueres, at siden de samme ugerninger finder sted i riget i dag, som fandt sted i Richard den Andens dage, kan samme fremgangsmåde også anvendes til at godtgøre dem. Knap var denne bog blevet udgivet, før jarlen – som vidste, at hundredreder af dem allerede var blevet udbredt – foregav at være den første til at tage afstand fra den, skønt han har tilstået, at han i 14 dage havde den håndskrevne tekst til granskning, mens han planlagde, hvordan han skulle blive en ny Henrik den Fjerde. [...]*

## Richard den Anden og Hamlets spejl

*Hvis han ikke var blevet forhindret heri, ville England ikke have set så desperat og farligt et oprør siden Richard den Andens tid. (Ibid., s. 567)*

Når tilskuerne William Constable og Gelli Meyrick og skuespilleren Augustine Phillips i dagene derefter blev forhørt om deres delagtighed i forestillingen på Globe Theatre, kan det næppe undre, at Shakespeares drama og Haywards pamflet smeltede sammen til én oprørske tekst. Fra hoffets synspunkt kunne Bolingbrokes reference i stykket til Richards favoritter som "The caterpillars of the commonwealth, / Which I have sworn to weed and pluck away" (2.3.166-67) nok nemt opfattes som en reference til Cecil, Raleigh og Cobham. At parallellen til Bolingbrokes tronran forblev central i den officielle mytologisering af Essex' opstand fremgår også af en nedskreven samtale, dronningen havde med sin arkivar William Lambarde et halvt år senere, den fjerde august (gengivet i Scott-Warren 2012, s. 22-23). Mens de gennemgik nogle historiske dokumenter, kom hun ind på Richard den Andens regeringstid og sagde så: "Jeg er Richard den Anden, ved I ikke det?" Lambarde svarede taktfuldt: "Denne onde vrangforestilling blev udtænkt og afprøvet af en yderst grusom adelsmand, den højest dekorerede tjener, som Eders Majestæt nogensinde har begunstiget". "Han, som glemmer Gud, vil også glemme sine velgørere", svarede dronningen, før hun tilføjede: "Denne tragedie blev spillet 40 gange på åbne gader og i huse." Forskerne har diskuteret, hvorvidt denne overraskende berøring af teatret var en metaforisk henvisning til Essex' 'tragiske' skæbne, der delvis udspillede sig på Londons gader (Hammer 2008, s. 24-25), eller en direkte henvisning til det offentlige og private teaters subversive potentiale (Hackett 2009, s. 130). I sidstnævnte tilfælde ligger udsagnet i tråd med Cokes og Bacons fordømmelse af Essex' og Meyricks påståede applaudering af Bolingbrokes tronran i teatret. At Haywards bog og Essex' forræderi mistænkeliggjorde Shakespeares tragedie blev antydnet igen over 10 år senere, da Bacon – nu som rigsadvokat under Jakob den Første – anklagede juristen Oliver St. John for at have sammenlignet den regerende konge med Richard den Anden i en publikation:

*Og hvad angår jeres sammenligning med Richard den Anden, kan jeg se, at I tager dem som eksempel, der på dronning Elisabeths tid – en yderst vis og beundringsværdig dronning – bragte ham på scenen og på tryk. Men når I taler om dronning Elisabeth eller kong Jakob, må jeg bede jer om at sammenligne dem med kong Henrik den Syvende eller kong Edvard den Første eller andre paralleller, som de er mage til.<sup>3</sup>*

Skønt hoffets tolkning af forestillingen den syvende februar 1601 er veldokumenteret og medrivende, forklarer den alligevel ikke, hvorfor Essex-tilhængerne valgte at bestille en opførelse af netop Shakespeares *Richard den Anden*. Bolingbroke er her næppe fremstillet som et eksempel til efterfølgelse: hvis han har publikums sympati i stykkets første halvdel, vil den næsten uvægerligt skifte til Richard i anden halvdel. Faktisk er tragedien så langt fra at være en ansporing til oprør, at nogle forskere helt har afvist, at der virkelig var tale om Shakespeares stykke (men se Mayer 2006, s. 104-5; Hammer 2008, s. 20-25). De fleste fastholder dog, at Bolingbroke må have været Essex-støtternes sceniske identifikationsfigur. Paul Hammer har forsøgt at løse problemet ved at

3) "The Charge Given by Sir Francis Bacon, Knight, His Majesty's Attorney General, Against Mr. Oliver St. John, for Scandalising and Traducing in the Public Sessions, Letters Sent from the Lords of the Council Touching the Benevolence", in: *ibid.*, s. 151-52.

foreslå, at han først tjente som forbillede og derefter som skrækkesejpele for dem (Hammer 2008, s. 34), men som Matthew Bran Davies har indvendt, bliver det dermed svært at forklare, hvorfor de ønskede en offentlig og ikke en privat forestilling (Davies 2012, s. 162).

Måske afslører dette paradoks blot, i hvor høj grad sejrherrene, dvs. hoffet, har fået lov til at skrive historien. Hvis vi holder fast i *Musefælden* som en spejling af begivenheden, tvinges vi imidlertid til at overveje den mulighed, at det slet ikke var den moralske vurdering, men selve udlægningen af allegorien, der adskilte den officielle og den subversive tolkning af stykket.

### **Oprørerens tolkning: tragedien som anklage**

Hvem var de 10 mænd, som overværede forestillingen i Globe Theatre? Ud over den fælles militære fortid i Irland under jarlen af Essex, var et træk, der bandt dem sammen, at de næsten alle sammen var katolikker, hvilket givetvis har ført til en udlægning af *Richard den Anden*, der adskilte sig markant fra hoffets.

Frem til 1587 håbede mange engelske katolikker, at Maria Stuart ville efterfølge Elisabeth på tronen og genindføre katolicismen. Eftersom den fængslede skotske dronning var den første i tronfølgen, udgjorde hun en konstant trussel mod det protestantiske styre, og katolikker stod bag flere forsøg på at befri hende. En af dem var Henry Percy, den ottende jarl af Northumberland og fader til Charles og Josceline Percy, som i 1585 formentlig blev myrdet på regeringens foranledning i sin celle i Tower, fordi han ønskede at tvinge Elisabeth til at erklære fuld tolerance for landets katolikker (Mayer 2006, s. 108-9). Den ottende februar 1587 blev Maria imidlertid halshugget på Fotheringhay Castle, selvom Elisabeth tøvede med at tage dette skridt: ved at lade en salvet dronning henrette, krænkede hun forestillingen om kongemagtens guddommelighed, hvilket i sidste ende kunne falde tilbage på hende selv. Det var derfor rigsskatmesteren William Cecil, Lord Burghley, som traf beslutningen og sendte den uforseglede dødsdom, som dronningen havde givet i varetægt til sekretæren William Davison, af sted til Fotheringhay. I sit raseri kastede Elisabeth skylden på Davison og skrev til Kong Jakob af Skotland, at hun var uden andel i hans moders død. Jakob, der nu var den første i tronfølgen, valgte at acceptere hendes forklaring og gav Burghley skylden for henrettelsen, idet han lod sin modvilje mod rigsskatmesteren gå i arv til dennes søn, den senere statssekretær Robert Cecil.

Elisabeth vægrede sig dog ved officielt at udpege Jakob som sin efterfølger og forbød tillige enhver offentlig diskussion af tronfølgespørgsmålet, hvilket gav næring til konspirationsteorier og kæmpende fraktioner. Efter 1587 deltes engelske katolikker således i to fløje, som favoriserede forskellige tronprætendenter. Den moderate fløj, der var tro mod Elisabeth, foretrak Jakob, som ganske vist var protestant, men som man håbede ville føre en mere tolerant politik over for katolikkerne. Denne fløj fandt sin frontfigur i jarlen af Essex, som stod i modsætning til den antikatolske Cecil-fraktion. Den ekstremistiske fløj, som fortsat ønskede katolicismen genindført, satte i stedet sin lid til kong Filip den Anden af Spanien, som efter Maria Stuarts død gjorde krav på den engelske trone på vegne af sin datter, infantaen Isabella Clara Eugenia. Filip nedstammede fra Johan af Gaunt, fader til Henrik den Fjerde og stamfader til huset Lancaster, mens Tudordynastiets primære krav på tronen gik via huset York, hvis stamfader var hans yngre broder, Edmund af Langley.

Konflikten mellem de to fløje forværredes med udgivelsen af den engelske jesuit Robert Persons' modstandsteoretiske pamflet *A Conference about the Next Succession to the Crowne of England*, som blev trykt i Antwerpen i 1594 og nåede England i sommeren 1595 (Clegg 1997, s. 437). Persons forsvarede huset Lancasters – og dermed infantaens – ret til tronen ved at hævde, at afsættelsen

af Richard den Anden i sin tid var fuldt legitim, eftersom den var godkendt af parlamentet, og eftersom Edmund af Langley selv havde bistået ved afsættelsen, hvorfor hans efterkommere dårligt kunne anklage Henrik den Fjerde for at være tronraner (Mayer 2006, s. 70). Den illegale traktat vakte dels skandale, fordi den anfægtede Tudor- og Stuart-dynastiernes legitimitet, og dels fordi den hævdede, at monarken var underlagt parlamentet (Clegg 1997, s. 438). Persons var i øvrigt så udspekuleret at dedikere bogen til Essex som ”en mand, der sandsynligvis vil få stor andel i eller indflydelse på afgørelsen af denne sag” (citeret i Davies 2012, s. 97-98). Forfatteren, som naturligvis vidste, at Essex repræsenterede de moderate katolikker, formåede på denne måde at så tvivl om jarlens loyalitet mod såvel Jakob som Elisabeth. Dedikationen var da også årsag til en konflikt mellem Essex og dronningen senere på året, og når Robert Cecil i februar 1601 hævdede, at jarlen havde planlagt at blive konge af England ”i fem eller seks år”, tyder det på, at han så dennes personlige magtambition afspejlet i Persons’ pamflet (Hammer 2008, s. 9). Det var med andre ord allerede i 1595, at hoffet begyndte at drage en parallel mellem Bolingbroke og Essex.

Hvis Chris Fitters datering af Shakespeares *Kong Richard den Anden* til mellem april 1596 og begyndelsen af 1597 er korrekt (Fitter 2005, afs. 3), blev stykket uropført i tiden umiddelbart efter Persons’ pamflet, hvor en spansk invasion syntes en reel mulighed, og hvor konkurrerende fraktioner bejlede til folkets støtte og såede tvivl om hinandens motiver og legitimitet. Cyndia Susan Clegg har vist, hvordan parlamentsscenen afviger fra de historiske kilder men ligger forholdsvis tæt på Persons’ fremstilling af Richards afsættelse, idet det også her er parlamentet, der afsætter ham og kroner Henrik, mens Edmund af Langley står bi. Scenen blev formentlig bortcensureret, fordi den er åben for en modstandsteoretisk tolkning (Clegg 1997, s. 442-46). Catherine Lisak har peget på, hvordan stykket generelt sætter spørgsmålstegn ved skellet mellem legitim tronfølge og illegitimt tronran: med drabet på sin onkel, Thomas af Woodstock, og med inddragelsen af Bolingbrokes fædrene arv sætter Richard sin egen legitimitet over styr. Og legitimitetens opløsning modsvarer af analogiens opløsning. Hvis Elisabeth spejles i den misregerende Richard i første halvdel af stykket, spejles hun i tronraneren Bolingbroke i anden halvdel, mens Richard nu spejler den afsatte og henrettede Maria Stuart: Bolingbroke, som ønsker Richards død men ikke vil tage ansvar for den og derfor gør hans bøddel til syndebug, imiterer nøje Elisabeths adfærd i 1587 (Lisak 2004, s. 365-66). Det er her værdt at bemærke, at Maria Stuart selv sammenlignede sig med Richard den Anden, der blev dræbt ”for at berøve ham hans ret”, som hun skrev til ærkebiskoppen af Glasgow den 24. november 1586, under tre måneder før sin død (*Lettres*, s. 470).

Ifølge Jean-Christophe Mayer, iscenesætter Shakespeare tilskuerne som parlamentsmedlemmer, der konfronteres med modstridende argumenter og emotionelle appeller i en sag, hvor der ingen nemme løsninger er: over for Bolingbroke og parlamentet står den tragiske Richard, der formår at iscenesætte sig selv som martyr, samt biskoppen af Carlisle, der forudsiger borgerkrigen, som kongens afsættelse vil fremprovokere (Mayer 2006, s. 66-75). Dermed træner Shakespeare, med Jeffrey Dotys ord, publikum i at ”forstå, reflektere over og modstå” politisk manipulation, hvorved han har bidraget til etableringen af en tidlig offentlighedssfære (Doty 2010, s. 185). Referencen til borgerkrig og kongens martyrium havde naturligvis religiøse konnotationer i 1590’erne, men ligesom man kunne genkende den katolske martyr Maria Stuart i Richard i anden halvdel af stykket, ville man kunne genkende den katolske hævner/tronraner Filip af Spanien i Bolingbroke i første halvdel. Men man ville altså også kunne genkende Essex i Bolingbroke, som Edward Coke, Francis Bacon og formentlig Robert Cecil gjorde.

I de følgende år, hvor tronfølgespørgsmålet fortsat var tabu, mistænkte Essex og Cecil hinanden for at ville gøre den spanske infanta til Elisabeths efterfølger, og Essex’ opstand i 1601 havde delvis

som mål at forhindre dette ved at få Jakob officielt udpeget som tronfølger. Ifølge Paul Hammer, bestod de 10 Essex-støtter, som var i Globe Theatre den syvende februar, af ”engelske katolikker, hvis loyalitet mod Elisabeth modsvarede af deres fjendtlighed over for Spanien” (Hammer 2008, s. 26), idet han antager, at de politisk var på linje med deres leder. Men Mayers undersøgelser viser, at Percy-brødrene og Monteagle, som var blandt de seks bestillere, alle havde tilknytning til den ekstremistiske katolske fraktion, der håbede på en spansk tronfølger (Mayer 2006, s. 108-9, 116-17). Dertil kan det nævnes, at Edward Bushell, som også var blandt teatergængerne, i 1590’erne havde været tilhænger af Sir William Stanley, som kæmpede på spansk side i firsårskrigen mod de protestantiske Nederlande, som støttede en spansk invasion af England, og som stod bag flere mordforsøg på Elisabeth (Nicholl 1992, s. 244-45). Bushell selv holdt møde med nogle af deltagerne i krudtsammensværgelsen i 1605, hvor ekstremistiske katolikker forsøgte at sprænge overhuset i luften og myrde kong Jakob for at have svigtet den katolske sag efter tronbestigelsen (ibid., s. 383). Også medlemmer af familien Percy var involveret i dette komplot, som blev afværget af ingen anden end Monteagle, der var svoger til en af de sammensvorne, og som viste Cecil et anonymt brev, i hvilket han blev advaret mod at møde i parlamentet på dagen for angrebet.

Det er med andre ord langt fra så indlysende, som man har hævdet, at de seks herrer, som bestilte opførelsen af *Richard den Anden*, virkelig støttede Jakobs tronfølge, selvom vi kun kan gisne om, hvad deres virkelige motiver var. Måske håbede de at vinde moderate katolikker over til den ekstremistiske fløj, og at udsettelsen af Cecil-fraktionen ville åbne muligheden for en spansk tronfølger i stedet for Jakob, selvom de dermed trodsede Essex’ vilje? Måske håbede Charles Percy at hævne såvel Maria Stuart som sin far – katolske martyrer, som begge var blevet dræbt i fængslet på foranledning af dronning Elisabeth og hendes rådgivere, ligesom kong Richard i stykket bliver dræbt i sin celle på Pontefract Castle på foranledning af Henrik den Fjerde? Eller måske ønskede han simpelthen at minde Londons borgere om dronningens skyld med en henvisning til de overgreb, der var begået mod engelske katolikker? Hvis Matthew Bran Davies har ret i, at forestillingen blev bestilt af den aktivistiske fløj blandt Essex-tilhængerne som en bevidst provokation mod hoffet, og at jarlens indkaldelse for statsrådet få timer senere var en direkte konsekvens heraf (Davies 2012, s. 162-63), synes det i hvert fald ikke tilfældigt at selve opstanden fandt sted på årsdagen for Marias henrettelse: den ottende februar. Noget kunne tyde på, at det var den tolkning, Shakespeare valgte. *Musefelden* skal minde publikum om en myrdet forælder, som Hamlet ønsker, ”For murder, though it have no tongue, will speak / With most miraculous organ” (2.2.528-29). Og Sir Piers af Extons mord på Richard i fængslet minder virkelig om skuddrabet på Sir Charles’ fængslede fader, der af hoffet blev affejret som selvmord.

Selv hvis Elisabeth – ligesom den bedende Claudius – i sit stille sind erkendte, at forestillingen var en anklage og ikke kun en trussel, og at hun selv var Henrik den Fjerde og ikke kun Richard den Anden, var dette naturligvis umuligt at sige højt, da en sådan tolkning pegede tilbage mod hendes egen skjulte skyld. Som Lisak skriver, var det magtpåliggende for dronningen at appropriere og indskrænke betydningen af historiske analogier (Lisak 2004, s. 369). Men det samme var tilsyneladende magtpåliggende for Charles Percy, ligesom det er for Hamlet, der er næsten besat af mordscenens effekt på den skyldige konge. Teaterinstruktøren og sandhedsvidnet Hamlet, som selv beskrives som ”The glass of fashion and the mould of form” (3.1.152), ønsker at holde et spejl op for andre, i hvilket de kan genkende sig selv. For teatrets formål er, som han siger til skuespillerne, ”to hold, as ’twere, the mirror up to Nature to show Virtue her feature, Scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure” (3.2.21-24). Spejlet, han taler om, er dog kun beregnet på kongen, og han tror at vide, hvad det viser, ligesom han ved, hvad spejlet viser,

som han bagefter holder op for dronningen: "You shall not budge. / You go not till I set you up a glass / Where you may see the inmost part of you" (3.4.17-19).

Men Hamlet forregner sig, som Sir Charles Percy forregnede sig. Han holder spejlet op for andre men glemmer, at han ikke kan kontrollere spejlbilledet. Ligesom skyggen, drømmen, genfærdet og vanviddet, er spejlet en metafor for det allegoriske teater, hvis udsagnskraft afhænger af tilskuerens indbildningskraft, af frygten eller vreden i betragterens øje. Jeg har tidligere betegnet genfærdet og *Musefelden* som "visuelle projektioner af Hamlets dulgte ærgerrighed" (Schneider 2011, s. 165), men det poetiske billede, der for magthaverne er en spejling af oprørers ærgerrighed, er for oprøreren en spejling af magthavernes skyld. Begge tolkninger er korrekte, for af spejlbilledet fremgår det, at ærgerrighed og skyld er uløseligt forbundne og i en vis forstand er to sider af samme sag. Lucianus' mord på Gonzago spejler såvel Claudius' mord på Hamlets far som Hamlets mord på Claudius, og således forenes Claudius og Hamlet i ét og samme billede, ligesom Elisabeth og Essex forenedes i ét og samme billede: Bolingbroke. Med henvisning til Essex-støtternes dyrtkøbte erfaringer viser Shakespeare, at man må se sig selv i spejlet, hvis man vil vise tiden og samfundet deres skikkelse og udtrykte billede, og dermed at hans tragedier er politiske uden at være propaganda. For at forstå deres teatralitet er vi som forskere nødt til at forstå periodens allegoriske æstetik, hvilket er ensbetydende med at hæve sig over den falske modstilling af det tidløse og det aktuelle.

---

### Magnus Tessing Schneider

Cand. mag. i teatervidenskab og ph.d. på en afhandling om Mozarts *Don Giovanni*. Siden 2013 har han været postdoc ved Teater- og dansvetenskap, Stockholms Universitet. Hans primære forskningsområde er italiensk opera (Monteverdi, Gluck og Mozart) samt Shakespeare.

---

### Litteratur

Albright, Evelyn May, 1927. Shakespeare's *Richard II* and the Essex Conspiracy. In: *PMLA*, årgang 42, nr. 3 (september 1927), s. 686-720.

Bacon, Francis, 1826. *The Works of Francis Bacon*. Red. Basil Montagu. William Pickering, London, bd. 1.

Clegg, Cyndia Susan, 1997. 'By the Choise and Inuitation of al the Realme': *Richard II* and Elizabethan Press Censorship. In: *Shakespeare Quarterly*, årgang 48, nr. 4 (vinter 1997), s. 432-48.

Davies, Matthew Bran, 2012. *The 2<sup>nd</sup> Earl of Essex and the History Players: the Factional Writing of John Hayward, William Shakespeare, Samuel Daniel, and George Chapman*. Ph.d.-afhandling, University of Texas, Austin.

Doty, Jeffrey S., 2010. Shakespeare's *Richard II*, 'Popularity,' and the Early Modern Public Sphere. In: *Shakespeare Quarterly*, årgang 61, nr. 2 (sommer 2010), s. 183-205.

Dowling, Margaret, 1930. Sir John Hayward's Troubles over His *Life of Henry IV*. In: *The Library: The Transactions of the Bibliographical Society*, 1930, serie 4, nr. 11/2, s. 212-24.

Fitter, Chris, 2005. Historicising Shakespeare's *Richard II*: Current Events, Dating, and the Sabotage of Essex. In: *Early Modern Literary Studies*, årgang 11, nr. 2 (september 2005), afsnit 1-47.

Green, Mary Anne Everett (red.), 1869. *Calendar of State Papers, Domestic Series, of the Reign of Elizabeth, 1598-1601, preserved in Her Majesty's Public Record Office*. Longmans, Green & Co., London.

Hackett, Helen, 2009. *Shakespeare and Elizabeth: The Meeting of Two Myths*. Princeton University Press,

## Magnus Tessing Schneider

Princeton & Oxford.

Hammer, Paul E. J., 2008. Shakespeare's *Richard II*, the Play of 7 February 1601, and the Essex Rising. In: *Shakespeare Quarterly*, årgang 59, nr. 1 (forår 2008), s. 1-35.

Hirrel, Michael J., 2012. When Did Gabriel Harvey Write His Famous Note? In: *Huntington Library Quarterly*, årgang 75, nr. 2 (sommer 2012), s. 291-99.

Hughes, John, 1715. An Essay on Allegorical Poetry: With Remarks on the Writings of Maria Stuart. *Lettres, instructions et mémoires de Marie Stuart, Reine d'Écosse ; publiés sur les originaux et les manuscrits du State Paper Office de Londres, et des principales archives et bibliothèques de l'Europe*. Prince Alexandre Labanoff (red.). Charles Dolman, London, bd. 6, 1844.

Mr. Edmund Spenser. In: *The Works of Mr. Edmund Spenser in Six Volumes*, red. John Hughes (Jacob Tonson, London, 1715), bd. 1, s. xxiii-lvii.

Kinney, Arthur F., 1993. Essex and Shakespeare versus Hayward. In: *Shakespeare Quarterly*, årgang 44, nr. 4 (vinter 1993), s. 464-66.

Lisak, Catherine, 2004. 'Succession' versus 'Usurpation': Politics and Rhetoric in Shakespeare's *Richard II*. In: Jean-Christophe Mayer (red.): *The Struggle for the Succession in Late Elizabethan England: Politics, Polemics and Cultural Representations*. Université Paul-Valéry Montpellier 3, Montpellier, s. 353-69.

Mayer, Jean-Christophe, 2006. *Shakespeare's Hybrid Faith: History, Religion and the Stage*. Palgrave Macmillan, Houndmills & New York.

Nicholl, Charles, 1992. *The Reckoning: The Murder of Christopher Marlowe*. University of Chicago Press, Chicago.

Oz, Avraham, 2009. Performance as Sepulchre and Mousetrap: Global Encoding, Local Deciphering. In: Susan C. Haedicke, Deirdre Heddon, Avraham Oz & E. J. Westlake (red.): *Political Performances: Theory and Practice*. Rodopi, Amsterdam & New York, s. 17-31.

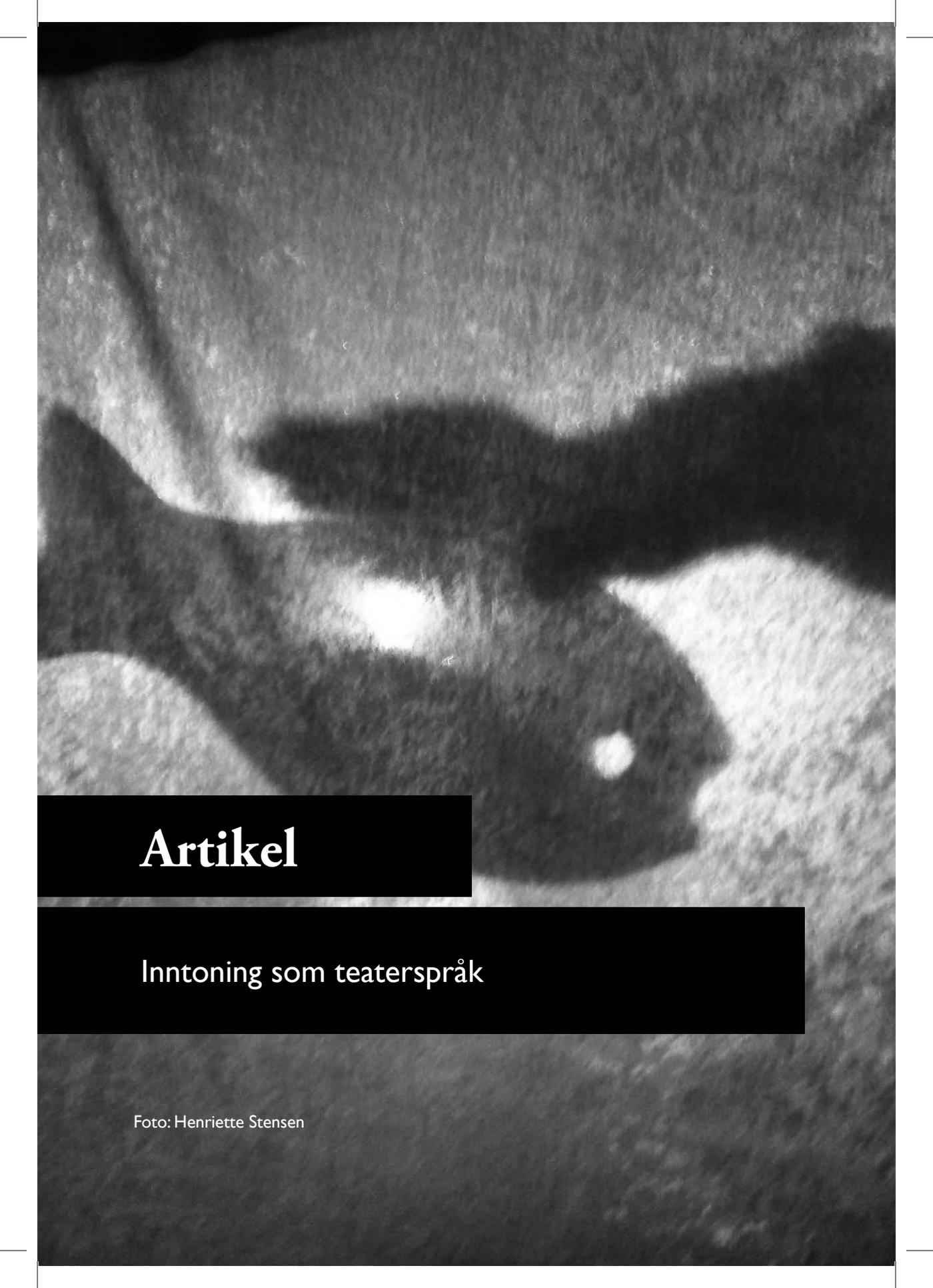
Schneider, Magnus Tessing, 2011. Vagtskifte og magtskifte – en allegorisk læsning af *Hamlet*. In: *Peripeti*, nr. 16 (2011), s. 162-69.

Scott-Warren, Jason, 2012. Was Elizabeth Richard II? The Authenticity of Lambarde's 'Conversation'. In: *Review of English Studies Advance Access* (14. juli 2012), s. 1-23.

Shakespeare, William, 2006/2016. *Hamlet*. Red. Ann Thompson & Neil Taylor. Arden Shakespeare, London & New York.

Shakespeare, William, 2002. *King Richard II*. Red. Charles R. Forker. Arden Shakespeare, London & New York.

Tipton, Alzada J., 2002. 'Lively Patterns ... for Affayres of State': Sir John Hayward's *The Life and Reigne of King Henrie III* and the Earl of Essex. In: *Sixteenth Century Journal*, årgang 33, nr. 3 (efterår 2002), s. 769-94.



**Artikel**

**Inntoning som teaterspråk**

Foto: Henriette Stensen

# Inntoning som teaterspråk

## En langsiktig feedbackløye-prosess med de minste

*Af Henriette Stensen*

Vi skyver skilleveggen til side og går inn. Det er lyd av bølgeskulp over høyttaleren, og på gulvet ligger et stort, brunt tøyestykke formet som en båt, plassert på et blått hav av silkestoff. Jeg går først, gjør et hopp over i båten og oppmuntrer barna til å komme om bord. I båten merker vi et intenst nærvær og en årvåken oppmerksomhet rettet mot oss, rommet og den nye, annerledes situasjonen. Kroppsspråket viser at de er usikre, samtidig som de er tydelig spente på en frydefull måte. Vi er også spente; alle sanser er parate. Snart skal vi ut på en reise sammen, hvor ingen av oss riktig vet hva som skal skje.

### **Hvorfor teater for de minste?**

Hvordan er det å møte verden som toåring? Og hvordan er det å møte teaterkunst med to års livserfaring? Våren 2015 gjennomførte jeg et teaterprosjekt grunnet i en nysgjerrighet omkring hvordan man kan lage teater for denne aldersgruppen, og mer konkret hvordan en prosessuell teatermetode kan bidra til at barn under tre år kan være i interaksjon med scenekunstnerne allerede i teaterprosessen.

Mitt forskningsspørsmål i denne artikkelen er: *Hvordan gjennomføre en devisingprosess der man utvikler et teaterspråk i en gjensidig inntoningsprosess med de minste barna?*

Å lage teaterkunst for barn under tre år er en nokså ny beskjeftigelse. På slutten av 90-tallet igangsatte Norsk Kulturråd prosjektet Klangfugl for å oppmuntre profesjonelle kunstnere til å produsere kunst for barn under tre år. Bakgrunnen var en utredning om kulturtilbudet for de minste barna, hvor det ble slått fast at barn under tre år levde i en "kulturell isolasjon". (Böhnisch 2009, s. 173). I kjølevannet av Klangfuglprosjektet kom det norskledede internasjonale prosjektet Glitterbird (2004-2006) hvor fokus også var på produksjon og formidling av scenekunst for de minste (Steinkjer 2005, s. 235).

Både scenekunstnere og forskere har i møte med de minste barna måttet tenke nytt, både om teater og om publikumsrollen. Hvordan kan man jobbe med å integrere de minste barnas interaksjonsmåter i det sceniske uttrykket? Siemke Böhnisch har pekt på hvordan de minste har en særegen *ikke-diskret publikumsstil* som innebærer en mer synlig, hørbar, mangfoldig og variert respons. Det å lage teater for dette "annerledes" publikummet mener hun har et særlig performativt potensiale som hun har analysert i sin doktorgradsavhandling (Böhnisch 2010, s. 169-179).

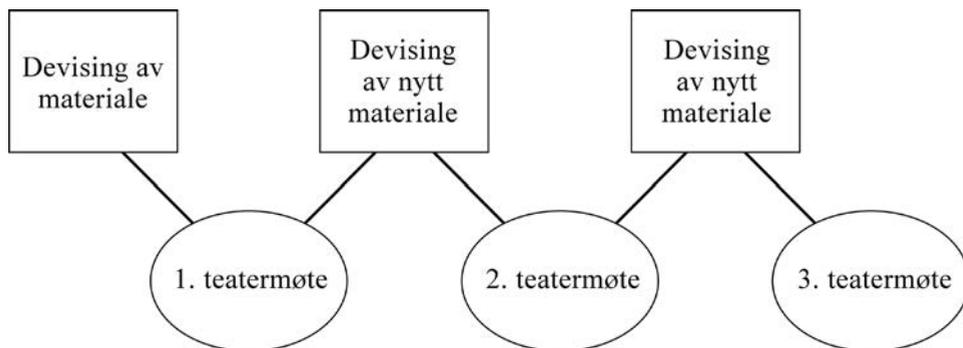
Med utgangspunkt i Böhnisch' påstand om at de minste barna er et annerledes publikum, ønsker jeg å se nærmere på hva en prosessuell måte å tenke teater for de minste kan gjøre med teaterhendelsen, og hvordan denne tankegangen kan gi muligheter i utforsking av en performativ estetikk hvor møtet mellom scenekunstnere og publikum er det essensielle ved uttrykket.

## Inntoning som teaterspråk

### Mitt teaterprosjekt

Min bakgrunn er en utdanning innen teater og dramapedagogikk og en mastergrad i dramaturgi. I 2012/2013 jobbet jeg som dramapedagog i den Reggio Emilia-inspirerte barnehagen Ruseløkka Barnehage i Oslo, hvor observasjon og dokumentasjon av barna i møte med materiale sto sentralt for å kunne legge til rette for videre utforskning gjennom barnets ”hundre språk” (Wallin, Mæchel, og Barsotti 1981). Denne arbeidsmåten har inspirert meg til å tenke prosessuelt om teater for de minste. I forkant av prosjektet inngikk jeg et samarbeid med Ole Hval, som har en nokså lik utdanning som meg selv, men med en mastergrad i Estetiske fag fra Høgskolen i Oslo og Akershus. Vi har begge jobbet mye praktisk med drama og teater, også i pedagogiske sammenhenger.

I april 2015 inngikk jeg et samarbeid med Vuggestuen Bjørnbaksvei i Aarhus, hvor vi fikk mulighet til å lage teater for en barnegruppe på 2,5 til 2,9 år. Devisingprosessen varte i cirka en måned, og inneholdt tre teatermøter som fant sted i barnehagen og som ble inkorporert i deres daglige rutiner. I en periode før første teatermøte og i periodene mellom møtene deviset jeg og Ole fram nytt materiale ut fra innspillene vi hadde observert og dokumentert i møte med barna. De to første møtene besto av en teaterforestilling etterfulgt av lek rammesatt av oss, mens tredje møte kun besto av en lengre teaterforestilling. Med modellen nedenfor vil jeg vise hvordan vi ønsket en vekselvirkning mellom møtene med barna og vår egen devisingprosess, der de ulike teatermøtene hele tiden gir impulser inn i vårt kreative arbeid.

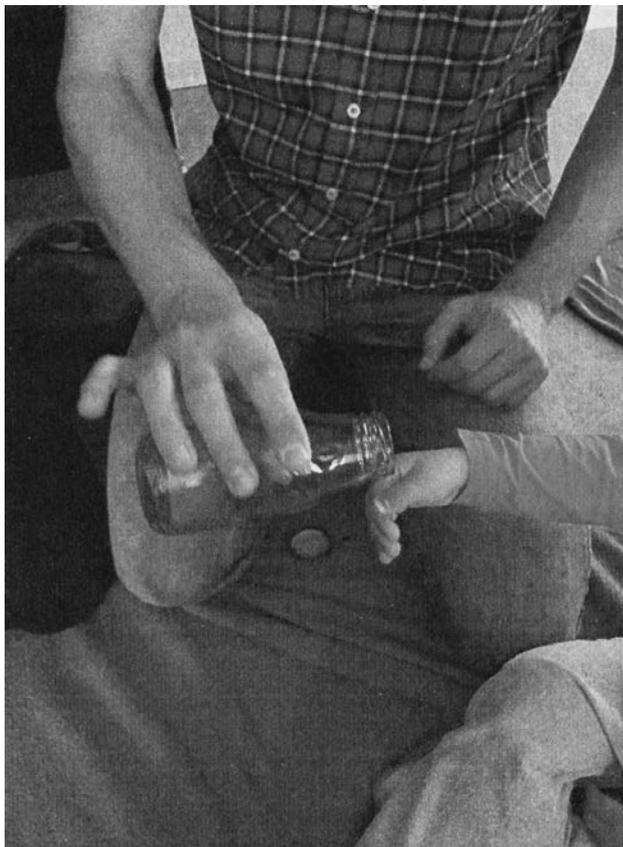


*Modell 1*

### Beskrivelse av devisingprosessen

På første teatermøte er vi med barna i deres daglige samlingsstund, og sitter i ring sammen med dem. Vi presenterer oss som Ole og Henriette og forteller at vi har vært på en stor båt, noe vi demonstrerer med armene våre. Vi drar dem lengre inn i fiksjonen ved å vise hva som skjedde: Et blått tøystykke blir et hav som jeg og Ole holder mellom oss, og som en papirbåt beveger seg på. Tøystykket blir sentralt for forestillingen, og med den viser vi både harmoni og stillhet, storm og bevegelse. Vi skifter perspektiv fra båten og ned under havet der vi tar inn figurteaterelementer.

I leken etterpå tar vi med oss en gruppe på seks barn til et annet rom. Vi forbereder dem på at det er en båt i det andre rommet. Når de kommer inn er lydbildet preget av havlyder og på gulvet



Barna lager kopper med henderne sine.

Foto: Lone Kronborg Nielsen

ligger en båt markert med brunt stoff, plassert på et hav av blått silkestoff. Midt på båten står en bøtte med små fiskestenger. Det er nå duket for båtturn, som er åpen for barnas innspill, men hvor vi har planlagt noen aktiviteter, hendelser og dilemmaer underveis.

Andre teatermøte har en lignende struktur som det første, mens rammen er en litt annen ved det tredje teatermøtet: Når barna kommer inn i rommet, er det plassert puter der de kan sitte, og en scene er definert. Det henger to blå tepper fra en snor på tvers av bakveggen, og ulike båtrelaterte rekvisitter henger ned fra snoren eller står plassert på scenen. Vi går rundt og retter på rekvisittene og hilser på barna, før vi setter i gang. Forestillingen er dobbel så lang som før og uten påfølgende lek.

Devisingen mellom teatermøtene forløp seg ganske likt, så jeg vil derfor beskrive det under ett: Umiddelbart etter forestillingen hadde vi en samtale med pedagogisk leder, Lone Kronborg Nielsen, for å høre hennes betraktninger om teatermøtet. Etter dette diskuterte jeg og Ole hva vi hadde erfart og observert, og jeg skrev en logg. De gangene vi brukte båndopptaker, lyttet jeg også til opptakene for å få med meg detaljer i den verbale responsen. Neste steg var å reflektere over hva slags elementer det kunne være interessant å videreføre til neste møte. Vi skaffet deretter konkrete materialer som fungerte som impulser til den videre improvisasjonen i devisingen før neste møte.

### **Praksisledet forskning og deltagende observasjon som metode**

Jeg har valgt forskningsmetoden praksisledet forskning (practice-led research), som innebærer at det praktiske teaterprosjektet og de uforutsette erkjennelsene jeg har fått underveis har vært styrende både for hvordan jeg har betraktet prosessen underveis og hva jeg har valgt å fokusere på i analysen i etterkant. (Haseman 2006, s. 98).

Observasjon av barnas respons har vært en sentral metode, både som en grunnleggende del av

## Inntoning som teaterspråk

devisingmodellen gjennom at vi trenger observasjonene for å kunne bruke det inn i devisingen av neste teatermøte, og samtidig som en måte å skape kontakt og forutsetning for en performativ estetikk med fokus på teater som hendelse. Dessuten var observasjon en måte å kunne få en forståelse av devisingmodellen på et metanivå. Den performative teaterestetikken og den deltagende observasjonen blir slik sett to sider av samme sak, ettersom vi observerer både for å samle inn data og for å påvirke barna i det kunstneriske møtet. For å understreke dette kan kanskje *performativ deltagende observasjon* være et mer dekkende begrep for å beskrive hvordan teatermøter og devising av neste møte kan skje parallelt.

Vekselvirkningen mellom å observere barn i lek og å lage teater for/med dem; en kombinasjon av at barn får inntrykk og at de selv uttrykker seg, er inspirert av Faith Guss. I hennes prosessuelle metode skal den voksne observere barns lek på en strukturert måte og la seg inspirere av formspråket i leken når de utvikler teater for de samme barna. Tanken er da at barna kan relatere seg til de voksnes uttrykk og at dette i neste omgang kan berike deres voksenfrie "late-som-lek" (rolleleken). Når utvekslingen skjer frem og tilbake over tid er tanken at de to kulturpraksisene kan berikes av hverandre (Guss 1998, s. 80f).

Men mens Guss' modell baserer seg på observasjon av barns voksenfrie lek fra sidelinjen, observerer jeg barna mens jeg selv deltar i både teater og lek sammen med dem. En årsak til denne forskjellen ser ut til å være et noe forskjellig barnesyn. Guss ønsker en interaksjon mellom de to kulturpraksisene, men mer gjennom å *inspirere* hverandre enn å *interagere* og utforske sammen. Et overordnet premiss ser ut til å være at lek er barns kulturpraksis, mens teater er de voksnes. Guss uttrykker at når vi skal leke sammen med barn, må vi ta hensyn til at barn og voksne har *grunnleggende* forskjellige tenkemåter: "Vi voksne har etter hvert utviklet en logisk og lineær tenkemåte, som egentlig ikke passer til barns tenkemåte i lek. Når vi snakker om å delta i leken på barnas premisser, er vi nødt til å forstå denne grunnleggende forskjellen." (Guss 1998, s. 38)

I mitt prosjekt har jeg ikke ønsket å finne barnets autentiske eller voksenfrie lekeformspråk, men har i stedet ønsket å finne fram til måter å samspille med barna på hvor vi kan påvirke dem og de oss, og hvor både materialet og relasjonen mellom sal og scene oppstår og utvikler seg i denne dynamikken.

### Analyse av en inntoningsprosess

I prosessen med å utvikle et teaterspråk i samspill med de minste barna har det vært et mål å finne måter å tilrettelegge for en *inntoningsprosess* mellom oss og barna. Det vil si strategier for hvordan vi kan tone oss inn på de minste barnas perspektiv og uttrykksmåte, og hvordan vi kan legge til rette for at de kan tone seg inn på oss og vårt teateruttrykk. Begrepet inntoning har jeg hentet fra barnekulturforsker Gunnvor Løkken, som bruker begrepet for å beskrive barn under tre års særegne lek og samspill med jevnaldrende. Hun beskriver hvordan gjentagelse er en viktig kvalitet ved deres utforming av leken, som gjerne har en enkel struktur som organiseres litt og litt før det når et høydepunkt og så starter på nytt. På den måten kan flere barn hive seg med i leken underveis, fordi de gjennom den repeterende rytmen rekker å *tone seg inn* på hverandre. Etter hvert bidrar barna med variasjoner av gjentagelsen, noe som skaper spenning og gir næring til leken (Løkken 2004, s. 90).

Så hvordan har vi funnet måter å åpne for en gjensidig inntoningsprosess? Det første avsnittet i artikkelen beskriver inngangen til leken i første teatermøte. Like før har barna sett en forestilling om fenomenet båt, og nå kan gjenkjenne elementer fra forestillingen idet de kommer inn i et rom med lyd av hav og tepper som skal forestille båt og sjø. Når barna kommer inn i rommet stopper de

opp, vurderer, tar inn over seg det nye og blir med om bord i båten. Her fornemmer og observerer vi et intenst nærvær og en frydefull spenning. I denne situasjonen opplevde vi en gjensidig inntoning som berodde på en lytting til hverandres kroppslige nærvær og en tilstand hvor begge var spente på hva som skulle skje, og hvor vi tok inn over oss hverandre og båten vi var sammen i.

Senere i leken så vi hvordan barna litt og litt tonet seg inn på fiksjonskontrakten vi bygde opp om og agerte ut fra deres oppfatning av reglene i rommet. På et tidspunkt la Ole ut et grønt tøyestykke formet som en øy et stykke fra båten. Jeg spurte barna hvordan vi kunne komme oss over til øya, men ingen svarte. Jeg viste at jeg undret meg ved å legge fingeren på haka og si: "Hmmm..." Ungene viste at de lekte samme lek som meg ved å imiterte min undring og å svare: "Hmmm..." mens de så tenkende ut i blikket. Noen tok også fingeren til haka, men ingen kom med noen svar. Pedagogisk leder omformulerte spørsmålet og stilte det direkte til ett av barna. Det ellers stille barnet svarte med lav stemme at: "Vi kan svømme." Kronborg Nielsen gjentok det hun hadde sagt, og fortalte oss at Pia pleier å gå på svømming. Jeg svarte at jeg synes det var en god idé å svømme over og spurte henne om hun kunne tenke seg å gjøre det først. Etter noen oppmuntrende ord bestemte hun seg og gikk alene over til øya. Nå ville noen flere barn svømme over, og da de også var fremme på øya, så de alle på hverandre og begynte å hoppe opp og ned og juble. Etterpå svømte vi andre også over til dem.

Til tross for at Kronborg Nielsen fortalte oss at disse barna ikke hadde begynt med noe særlig rollelek enda, så vi at de innenfor våre rammer var veldig vare på fiksjonskontrakten vi etablerte. Vi ble overrasket over at ingen av dem bare løp over til øya. Det var tydelig at de forsto at hvis vi skal over til det som innenfor fiksjonens rammer symboliserer en øy, må det gjøres på en særlig måte som gir mening i fiksjonsuniverset. De bruker tid for å ta inn over seg rommet, teatersituasjonen eller leksituasjonen, og agere i forhold til oss og materialet. Gjennom å legge inn rom for undring og å finne løsninger på noe som er en motstand i materialet eller i fiksjonskontrakten, må barnet tone seg inn og finne sin plass i leken.

Devisingmodellen gir mulighet for å ta med barnas feedback fra ett teatermøte inn i devisingen av det neste, noe som åpnet for at vi kunne jobbe med å tone oss mer og mer inn på hverandre og materialet. Etter første teatermøte valgte vi blant annet å leke oss med fysiske grenser innenfor fiksjonskontrakten, ettersom dette var noe barna hadde vært oppmerksomme og vare på. I andre møte valgte vi derfor det å utforske rommet under vannet og under båten.

I min videre analyse vil jeg bruke Erika Fischer-Lichtes begrep *feedbacksløyfe* for å forstå bedre hvordan inntoningen har foregått i vår prosess.

Den tyske teaterprofessoren Erika Fischer-Lichte vektlegger møtet mellom aktører og tilskuere som grunnleggende for hva teater er (Fischer-Lichte 2008, s. 32). Hun bruker begrepet *feedbacksløyfe* for å beskrive dynamikken mellom aktører og tilskuere, og hvordan de påvirker hverandre gjennom sitt nærvær og den gjensidige responsen som går frem og tilbake. For Fischer-Lichte er feedbacksløyfen ukontrollerbar og selvgenererende. Hun peker likevel på at mange regissører utforsker feedbacksløyfen gjennom ulike iscenesettelsesstrategier, som for eksempel ved å skape et rollebytte (role reversal) eller en opplevelse av fellesskap (creation of community) (Fischer-Lichte 2008, s. 40).

For å peke på hvordan tidsaspektet har spilt en viktig rolle i vår prosess, har jeg funnet det hensiktsmessig å nyansere feedbacksløyfebegrepet. Jeg har komt fram til to begreper for å skille mellom feedbackprosessen som foregår her og nå og den som foregår fra møte til møte. Den ene typen feedbacksløyfe kan vi kalle *Den umiddelbare feedbacksløyfen*, og er den som foregår her og nå mellom deltakerne i ett enkelt teatermøte. (Dette er slik feedbacksløyfen beskrives av Fischer-

Lichte.) Den andre typen feedbacksløyfe som har preget teatermøtene i vår praksis, velger jeg å betegne som *den langsiktige feedbacksløyfen*. Her er reaksjonstiden fra aksjon til respons lengre. Fra vårt perspektiv beveger den langsiktige feedbacksløyfen seg fra teatermøtet med barna, gjennom vår refleksjons- og iscenesettelses-prosess, og tilbake som en reaksjon til barna i form av nye iscenesettelser og kommunikasjonsmåter (se modell 1). I det følgende kommer jeg til å analysere min devisingprosess med utgangspunkt i feedbacksløyfe-begrepene.

### **Den umiddelbare feedbacksløyfen**

Mens Fischer-Lichte er opptatt av det ikke-kontrollerbare ved feedbacksløyfen og strategier knyttet til å åpne for det uforutsigbare, mener Böhnisch at man også må evne å lukke for innspill på en god måte. Hun hevder at det er umulig å skape en performativ estetikk uten evnen til å veksle mellom åpning og lukking (Böhnisch 2010). Jeg vil i korthet gi et eksempel på hvordan vi jobbet med disse strategiene i en sekvens i leken i andre teatermøte: Her projiserer vi fisk på veggen, og når barna oppdager fiskene begynner de å le frydefullt og si med ivrige stemmer: "En fisk! En fisk!" og så: "Det er to fisker, det er to fisker!" De ser på hverandre og peker før de løper bort til fiskene og prøver å ta på dem med hendene. Noen hylter. Det som skjer videre er at Ole og Krogholt Nielsen, som er sammen med barna på gulvet (jeg styrer projeksjonen fra siden), gir barna en rekke alternativer til hvordan de kan samhandle med fiskene. Dette skaper en rekke fokussift og stemningsskift i sekvensen. For eksempel sier Nielsen på et tidspunkt: "Prøv at æ den! Den er helt, helt våd, kan i merke det?" Barna stopper opp, blir oppmerksomme på det hun sier og ser mot fisken. "Ja!" svarer ett av barna. Nielsen sier den er trett og snart skal sove. "Snart sove" gjentar en jente, også rolig. Hun stryker fisken. "Jeg vil også gerne!" sier en annen. Den ene fisken forsvinner et øyeblikk og et barn spør henvendt til skyggefisken: "Hvor er din mor?" Gjennom ad-hoc-strategiene kunne vi gjøre barna oppmerksomme på ulike strategier for å relatere seg til materialet. Siden barna var i kontinuerlig samspill med oss, dreide ikke lukkingen seg om å rette barnas fokus mot det sceniske, slik Böhnisch beskriver det i hennes eksempler (Böhnisch 2010). I stedet var det en måte å skape et *fokusskift* på: Å lukke for en aktivitet og i samme hånd vending åpne for en annen. De pedagogiske ferdighetene i de åpne sekvensene i teatermøtene var avgjørende for å kunne jobbe i spennet mellom åpning og lukking.

### **Den langsiktige feedbacksløyfen**

For å sette den langsiktige feedbacksløyfen i spill og dermed oppnå en inntoning over tid, hadde jeg en hypotese om at det var viktig å gjenta elementer fra møte til møte. Slik kunne barna få tid til å bli kjent med materialet og bidra med sine variasjoner. Imidlertid erfarte vi at en gjentagelse ikke alltid skapte rom for videre inntoning.

Etter å ha sett at inngangen til leken genererte spenning og oppmerksomhet ved første møte, bestemte vi oss for å gjenta den samme starten i andre teatermøte. Barna møtte den samme scenografien og det samme lydbildet. Men i stedet for å stoppe opp og undre seg over situasjonen slik de hadde gjort sist, løp flere av dem inn i rommet og opp i båten så stoffet båten og havet var laget av krøllet seg. "Hvor er fiskestangen?" spurte Emil, da han så at de ikke var i båten slik som forrige gang. Noen barn gikk ut der vannet var markert med blått stoff. "Å nei, nå blir dere våte, skynd dere opp i båten", sa jeg og prøvde å bygge opp om fiksjonsrammen som barna nå utfordret eller ikke var like oppmerksomme på.

Vi erfarte her hvordan det å gjenta elementer og iscenesettelser fra forrige gang ikke nødvendigvis gjenskapte det samme nærværet. Gjentakelsen ble en åpning for en respons vi ikke hadde forutsett,



Vi prøver å lage en båt i felleskap.

Foto: Lone Kronborg Nielsen

og som ikke bygde opp om den situasjonen vi ville etablere i starten. Den sosialkonstruktivistiske teoretikeren Lev Vygotskij var opptatt av hvordan barnets relasjon til omverdenen stadig er i utvikling. I boken *Vygotskij i praksis* (2009) siterer Leif Strandberg i den forbindelse filosofen Heraklit, som uttaler at vi ikke kan stige ned i den samme flod to ganger (Strandberg 2009, s. 19). Denne visdommen fikk vi her erfare på kroppen.

Men denne "uoppmerksomhetens tåke" som Böhnisch kaller småbarns ikke så diskret bortvending (Böhnisch 2010, s. 182), forsvant som dugg for solen like etterpå. Et nytt gjenkjennelig element dukker nemlig opp, men denne gang ledsaget av en overraskelse. I teaterforestillingen hadde barna møtt Ole som gjerne vil dykke og som til slutt får på seg dykkerutstyr og svømmer ned i vannet. Nå, mens barna har blitt med på å ro båten utover, åpner med ett døren seg bak oss, og svømmende inn kommer Ole i rolle som Dykkeren. I takt med at han tar svømmetak lager han en lyd med munnen, som om han har oksygenmaske. Flere barn gisper høylytt. Ole sier: "Hei!" med en litt annen stemme og holdning enn til vanlig. Alle barna svarer: "Hei" nesten helt i kor, med blikket festet på Dykkeren. En gutt er i ferd med å si: "Hva heter du?" når Ole sier: "Hva gjør i her?" Før noen svarer gjentar gutten hurtig og lett: "Hva heter du?" Ole svarer overbærende: "Jeg er jo dykker." Flere barn gjentar: "Hva heter du?" Pedagogisk leder som er med i leken sier stille: "Han er dykker." Ole svarer på sin karakteristiske måte: "Hva heter jeg, jeg heter – Ole." "Ole?" spør Emil med stor forundring i stemmen, som om han aldri har hørt navnet før.

Gjentagelsen i at dykkeren kommer inn i leken etter at de har møtt ham i forestillingen, kan ha vært en åpning for deres motivasjon for å ta kontakt, samtidig som det at rollekarakteren Dykkeren dukker opp i en helt annen kontekst enn før virker overraskende på barna. Dykkeren kommer på sett og vis svømmende inn i deres lek, inn i deres territorium. Spørsmålene til Dykkeren/Ole viser hvordan barnet prøver å definere hva som er fiksjonskontrakten. Er det Ole eller dykkeren fra forestillingen som kommer inn i rommet? Hva slags lek er dette? Den langsiktige feedbacksløyfen

har komt i spill.

I inngangen til leken så vi at barna hadde en rekke forventninger til hva som skulle skje og at disse forventningene ble mer eller mindre bekreftet. Da gjentagelsen skjedde på denne måten, skjedde det en åpning, men uten at det var noen motstand som kunne pirre barnas nysgjerrighet i møte med materialet. I møte med Dykkeren derimot, skjedde et forventningsbrudd ved at de så rollefiguren i en uventet situasjon: I deres lek uten forvarsel. Denne overraskelsen kombinert med det gjenkjennelige, skapte både en åpning, gjennom de erfaringene de hadde gjort seg i forestillingen, og en form for lukking eller motstand i form av at noe var annerledes. For å få kontroll på hva som er situasjonen føler ett av barna for å stille noen spørsmål, men når svaret ikke er som forventet, får han ikke bekreftet sin antagelse, og det skjer et nytt forventningsbrudd. Flere ganger har vi observert at riktig type motstand fører med seg undring og nysgjerrighet. Det får barnet til å ville handle og gjenopprette balanse. I dette eksemplet prøvde han å tone seg inn mot det fremmede.

### **Et mangfold av relasjoner**

På samme måte som at vi jobbet med å gjøre barnas møter med materialet både gjenkjennelig og overraskende, har vi også vært opptatt av at interaksjonen mellom oss og barna utover i prosessen skulle ha en lignende dynamikk. Tryggheten i å bli kjent med oss skulle bli en åpning, men samtidig har vi ønsket å overraske dem og la dem være i det Vygotskij kaller *asymmetriske relasjoner* (Strandberg 2009, s. 55f).

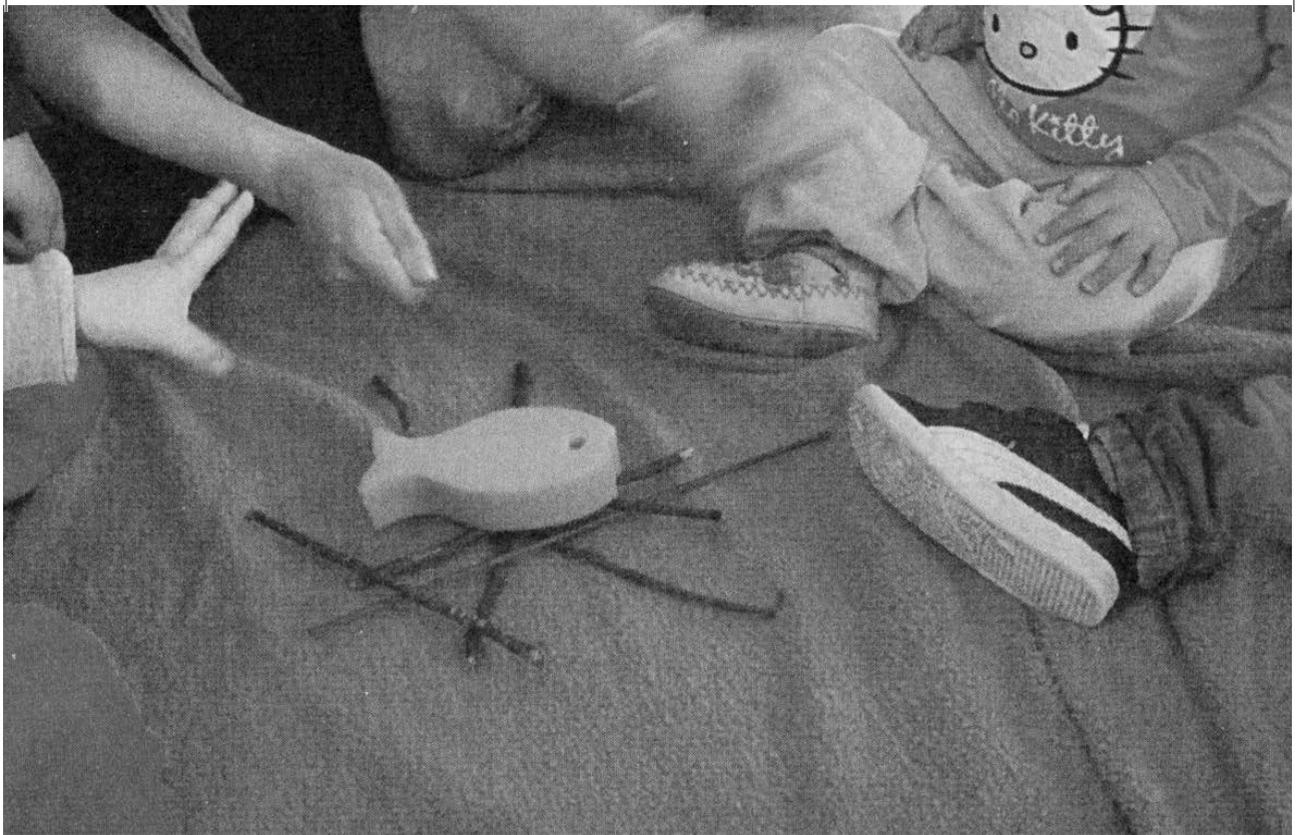
Vi har observert at de sosiale rollene og statusen mellom oss og barna raskt kunne endre seg. Et eksempel er når barna blir med Dykkeren ned i havet og møter skyggefisk. Barna har tidligere vist entusiasme for konseptet fisk på ulike måter, og denne impulsen vekker stor begeistring. Emil henvender seg entusiastisk til Ole som Dykkeren: ”Fisk! Det er fisk! En fisk! En fisk! Ole, Ole... Og så nå! Se nå, se nå!” Fra å ha behandlet Dykkeren som en autoritet som kunne lede dem til havet, blir Ole nå tilskrevet rollen som kamerat og medspiller.

Når et slikt rollebytte skjer, kan barnet få en ny forståelse for hvordan relasjonen mellom oss kan være. Det fellesskapet som oppstår gjennom rollebyttet, kan oppstå gjennom at Emil kjenner Ole fra før og er trygg på ham, samtidig som de nye hendelsene motiverer ham til å innta en aktiv posisjon. Gjennom at vi stadig opptrer i nye roller kan det oppstå nye sosiale relasjoner, og vi kan legge opp til at forventningene om hvordan møtet mellom oss vil utspille seg kan brytes.

### **I berøringspunktet mellom umiddelbar og langsiktig feedbacksløyfe**

Utover i devisingprosessen økte kompleksiteten i teateruttrykket, ettersom barna fikk stadig flere referanser og erfaringer. I siste forestilling kunne vi dermed i enda større grad enn før jobbe med å la den foregående prosessen prege barnas opplevelse. I devisingen av siste teatermøte videreutviklet vi ulike dramaturgiske strategier for å sette både den umiddelbare og den langsiktige feedbacksløyfen i spill.

For eksempel var starten av forestillingen preget av en form for sanselig dramaturgi der det var et minimum av gjenkjennelige elementer og en ordløs spillestil vi ikke hadde vist barna før, men som vi trodde de kunne takle, ettersom de nå var blitt kjent med oss og teaterrammene. Da vi deretter introduserte noe gjenkjennelig som hadde appellert til dem tidligere, opplevde vi at det oppsto et særlig intenst nærvær. Dette skjedde idet det lød et ”plopp!” etterfulgt av karakteren Fiskerens markerte lytting. Her ble barna intenst lydhøre og en spent forventning bredte seg i rommet. Det kom et nytt ”plopp!” og barna begynte å gjenta ”plopp!” og ”fisk!” idet de gjenkjente lydene og



Hvem vil smake på fisken?

Foto: Lone Kronborg Nielsen

tilsynelatende assosierte det med opplevelser de tidligere hadde hatt, blant annet med å fiske med fiskestang i leken i første økt. Den langsiktige feedbacksløyfen påvirket her den umiddelbare ved at barna tok med seg tidligere erfaringer inn i situasjonen. Dette så ut til å generere en følelse av fellesskap. Den sceniske situasjonen utviklet seg ved at Ole dukket opp i rollen som en kjempestor fisk. Det utspant seg en drakamp mellom de to, som endte med at fisken dro Fiskeren ut i havet. Dermed snudde vi opp ned på forventningene: Fiskeren ble fisket av fisken og falt ut i havet.

### Konklusjon

Det å jobbe med inntonning som arbeidsmetode og kvalitetsparameter har ført til en særlig dynamikk mellom oss og barna i prosessen. Rammesettingen av prosessen som helhet har hatt stor betydning for hvordan vi har kunnet sette den langsiktige feedbacksløyfen i spill. Når jeg ser tilbake på devisingprosessen kan jeg få øye på tre overordnede strategier som har vært viktige. Den første strategien har vært å devise ut fra et *overordnet temalfenomen*. Gjennom å devise ut fra tema båt kunne vi binde teatermøtene sammen og utforske fenomenet fra ulike innfallsvinkler. Den andre strategien har vært å ha en *åpen prosess*. Barnas innspill skulle være en sentral inspirasjon i videre utvikling av teaterformspråket for dem, og dermed var det viktig å kun ha løse planer som det enkelt kunne endres på. Den tredje strategien jeg vil trekke frem er *gjentagelse*. Denne henger tett sammen med de to andre strategiene: Gjennom å ha en åpen, justerbar devisingprosess med et gjennomgående tema kunne vi utforske hvordan det at barna gjenkjente elementer virket inn på deres mulighet og motivasjon for å respondere på vårt materiale.

Imidlertid oppdaget vi at gjentagelse av elementer kunne bli en så stor åpning at det ikke ble noen motstand for barna i møtet med materialet, og dermed ble det performative uttrykket mindre interessant. En viktig oppdagelse har vært at gjennom å bryte forventningene som oppstår i møte med det gjenkjennelige, har vi kunnet skape en dissonans som har ført til en tilstand hvor barna

## Inntoning som teaterspråk

har stoppet opp, gjort nye vurderinger og prøvd å tone seg inn med en nysgjerrig innstilling. Den usikre tilstanden har ført til at de aktivt har søkt det de enda ikke helt forstår og dermed har kunnet tone seg inn mot det ukjente.

Det å ha flere teatermøter med samme barnegruppe over tid, fører til at prosess og produkt blir vanskelig å skille analytisk. Mens jeg før det praktiske prosjektet anså de to første teatermøtene som en del av en prosess som ledet opp mot produktet, begynte jeg etter første teatermøte å se alle tre teatermøtene som del av ett samlet teaterprodukt. De to første møtene er ikke bare måter å innhente data om de minste barnas respons på, men blir del av en relasjon som vi utvikler og som har stor betydning for de neste møtene.

I mange kunstprosjekter hvor det lages teater for de aller minste barna, går det igjen at publikumsrollen og kommunikasjonen mellom scene og sal utforskes. I Lise Hoviks doktorgradsavhandling utforskes dette eksplisitt gjennom å utvikle teater som ”anerkjenner de minste barnas kroppslige væremåter og deres behov for fysisk deltakelse i kunsthendelsen” (Hovik 2014, s. 1). Hun forutsetter med andre ord at barn under tre år har noen andre måter å relatere seg til kunst på. I Klangfugl-prosjektet ble kunstnerne i de 16 scenekunstprosjektene som var med, oppfordret til å åpne for deltagelse og involvering gjennom ”nærhet og kontakt mellom barn og kunstner eller formidler.” (Borgen 2003, s. 26f) I evalueringsrapporten ble kommunikasjon trukket fram som avgjørende for kvaliteten på scenekunst for de minste. (Borgen 2003, s. 77) I rapporten kommer det også fram at de fleste aktørene valgte å møte målgruppa underveis i prosessen. (Borgen 2003, s. 48)

Det at jeg har villet inndra barna underveis i teaterprosessen er sånn sett ikke noe nytt. Det som er annerledes er at jeg har møtt samme barnegruppe hver gang. Dette har hatt stor betydning for dynamikken i teaterprosessen og kommunikasjonen mellom oss og barna. Det er ikke bare vi og vårt materiale som har blitt preget av møtene. Gjennom vårt praktiske prosjekt har vi sett hvordan barna har forandret sin måte å relatere seg til oss og materialet på fra gang til gang. Det å ha en serie teaterhendelser over tid muliggjorde en dramaturgi hvor vi på en annen måte enn i en forestilling innenfor et sedvanlig tidsrom, kunne leke oss med barnas forventninger og forkunnskaper. Den performative dynamikken i teatermøtene ble preget av felles referanser og en lek med gjentagelser og forventningsbrudd. Den langsiktige feedbacksløyfen med tilbakeblikket som drivkraft, ble selve grunnlaget for den dramaturgiske tenkningen.

---

### Henriette Stensen

Utdannet dramapedagog fra Høgskolen i Oslo og Akershus og har en mastergrad i Dramaturgi fra Aarhus Universitet. Hun har tidligere jobbet som forskningsassistent på prosjektet ”teater i skolen” ved Aarhus Universitet og har skrevet teateranmeldelser for Peripeti. For tiden jobber hun som dramapedagog i Tokerudtoppen Barnehage i Oslo.

---

### Litteratur

Borgen, Jorunn Spord, 2003. *Kommunikasjonen er kunsten: Evaluering av prosjektet Klangfugl - kunst for de minste*. Norsk kulturråd, notat nr 57.

Böhnisch, Siemke (red.), 2009. *Feedbacksløyfer i teater for de minste. Form møter form. Lek møter teater*. Cappelen Akademiske Forlag. 171-190.

Böhnisch, Siemke, 2010. *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere: Et bidrag til en performativ teori og*

## Henriette Stensen

- analyse*. Ph.d.-avhandling, Institut for Æstetiske Fag, Det Humanistiske Fakultet, Aarhus Universitet.
- Fischer-Lichte, Erika, 2008. *The Transformative Power of Performance*. Oversættelse: S. I. Jain. Routledge.
- Guss, Faith Gabrielle, 1998. Kulturell interaksjon – mellom teater for barn og barns dramatiske lekekultur”. *Tidsskrift for Børne og ungdomskultur*, 39, s. 77-96.
- Guss, Faith Gabrielle, 2003. Cognito Sensitiva. *Børne og ungdomskultur*, 46, s. 33-52.
- Guss, Faith Gabrielle, 2015. *Barneskulturens iscenesettelser 1: Lekens dynamiske verdener*. Cappelen Damm AS.
- Haseman, Brad, 2006. A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue: Practice-led Research*, 118, s. 98-116.
- Haseman, Brad and Mafe, Daniel, 2009. Acquiring Know-How: Research Training for Practice-led Researchers. I Smith, Hazel and Dean, Roger T. (red.): *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh University Press, s. 211-228.
- Hernes, Leif. Os, Ellen. Selmer-Olsen, Ivar, 2010. *Med kjærlighet til publikum; kunst for barn under tre år*. Cappelen Damm Akademisk.
- Hovik, Lise, 2014. *De Røde Skoene – et kunstnerisk og teoretisk forskningsprosjekt om teater for de aller minste*. Doktoravhandling ved NTNU
- Lehmann, Niels, 2011. A Secret Art of Rehearsal. *Peripeti - Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 8 (16), 146-153.
- Løkken, Gunnvor, 2004. *Toddlerkultur: Om ett- og toåringers sosiale omgang i barnehagen*. J.W. Cappelens Forlag a.s.
- Smith, Hazel & Dean, Roger T., 2009. Introduction: Practice-led Research, Research-led Practice – Towards the Iterative Cyclic Web. *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh University Press.
- Strandberg, Leif, 2009. *Vygotskij i praksis: Blandt læsebeste og snydesedler*. Oversættelse: B. Nake. København: Akademisk Forlag.
- Steinkjær, Eva, 2005. Små barn sanser med mer enn øynene – Om toddlere i møte med kunst. *Småbarnspedagogikk. Fenomenologiske og estetiske tilnærminger*. Cappelen Akademiske Forlag. 2. utgave.
- Wallin, Karin. Mæchel, Ingela. Barsotti, Anna, 1981. *Ett barn har hundra språk*. 4. utgave. Sveriges Utbildningsradio AB.



# Artikel

## Et anker i virkeligheden

Sisters Academy Sweden Part #1 - The Boarding School | Sisters Hope

Photo: Diana Lindhardt

# Et anker i virkeligheden

## Performanceeksperimentet *Sisters Academy Malmö*s samfundskritiske praksis

Af Marie-Louise Werner

I februar annoncerede Bikubenfonden, at Udstillingsprisen Vision 2016 gik til udstillingen og performanceeksperimentet *Sisters Academy – The Boarding School*. Udstillingen skal realiseres i et samarbejde mellem den danske performancegruppe *Sisters Hope*, ledet af Gry Worre Hallberg (i fællesskab med Anna Lawaetz fra 2007-2015) og Den Frie Udstillingsbygning. Den bliver *Sisters Hopes* sjette iscenesættelse af værkkonceptet. *Sisters Academy – The Boarding School* er en del af det nordiske kunstprojekt *Sisters Academy*, hvor gruppen total-transformerer hverdagsinstitutioner til immersive performanceinstallationer. *Sisters Hopes* projekt er politisk motiveret, og installationerne har til hensigt at intervenere i hverdagen for at inspirere omverdenen til et mere sanseligt og æstetisk mind-set. Men hvor *Sisters Academy* oprindeligt var et kunstnerisk og pædagogisk udviklingsprojekt, der havde en impuls væk fra kunstinstitutionen, er det i dag et projekt, som i stigende grad søger kunstinstitutionen og har en impuls direkte rettet mod den. Hvori består *Sisters Hopes* revolutionære virke, når de allierer sig med kunstinstitutionen? Kompromitteres visionen, eller er det en del af en politisk strategi?

Den første manifestation af *Sisters Academy* fandt sted på den danske skoleinstitution HF & VUC i Odense i 2014. I samarbejde med HF & VUC, FLOW iscenesatte gruppen den *unheimliche*, sanselige skole *Sisters Academy #1* og i to uger overgav ledelsen på HF & VUC, FLOW ansvaret til de fiktive tvillingsøstre Coca og Coco Pepper og 12 performere. Deres normale skole blev transformeret til et fiktivt læringsunivers, hvor en æstetisk ramme omgav al undervisning. *Sisters Academy #1* var et univers, der dyrkede en dekadent og dystert atmosfære, og i fjorten dage var jeg som karakteren *The Protector of the Archive* én af de 12 performere, der boede på skolen. Som *The Protector of the Archive* oplevede jeg, at både elever og lærere lod sig forføre af universets kraft, og jeg oplevede, at de samtidig havde svært ved at afkode projektets formål. Med afsæt i den problemstilling og seks kvalitative interviews med deltagende lærere og elever skrev jeg kandidatspeciale om værket og undersøgte dets uddannelsesreformerende potentiale. Mit speciale fremhævede projektets læringsfremmende kvaliteter, og da *Sisters Academy* i efteråret 2015 blev iscenesat på kulturinstitutionen Inkonst i Malmö i et nyt format, *Sisters Academy – The Boarding School*, indlogerede jeg mig som gæstende performer for at undersøge universets effekt. Efter mit ophold fornemmede jeg, at projektet havde udviklet sig markant: hvor det oprindeligt var et uddannelseseksperiment forbeholdt fungerende skoler, var det nu også et eksperiment for kunstinstitutioner. En udvikling, som umiddelbart lod til at være i strid med gruppens ønske om at forandre skoleinstitutionen via kunsten.

I denne artikel vil jeg med afsæt i performanceeksperimentet *Sisters Academy Malmö*, som bestod af to separate performanceinstallationer – *The Boarding School* i Malmö og *The Takeover* på gymnasiet Nova Academy i Simrishamn – analysere værkkonceptets dobbeltbevægelse. Jeg vil undersøge, hvordan dobbeltbevægelsen honorerede *Sisters Hopes* politiske vision, og hvorvidt de to divergerende værkformater havde et samfundsreformerende potentiale. Indledningsvis vil jeg

## Et anker i virkeligheden

redegøre for Sisters Hopes politiske engagement, og hvordan Sisters Academy kan anskues som en kritisk refleksion over det senkapitalistiske samfund. Dernæst vil jeg analysere, hvordan *The Boarding School*, som en impuls mod kunstinstitutionen, kvalificerede en udveksling mellem værk og omverden, og hvordan *The Takeover*, som en impuls væk fra kunstinstitutionen, kvalificerede en udveksling mellem værk og omverden. Min analyse af *The Boarding School* trækker på deltagernes blogopslag, som er tilgængelige på Sisters Academys hjemmeside, og min analyse af *The Takeover* er baseret på videoblogs fra forløbet, hvor eleverne bekender deres umiddelbare tanker om oplevelsen. Artiklen analyserer *Sisters Academy Malmös* samfundskritiske praksis og diskuterer, hvorvidt projektets modsatrettede bevægelse indfrier dets politiske formål.

### Æstetikken som systemkritik

Sisters Hope er efter eget udsagn en kunstnerisk og politisk bevægelse (Hallberg 2015, s. 6). De er forankret i traditionerne performance, pædagogik, aktivisme og forskning, og deres intention er at arbejde i skæringspunktet mellem de praksisser for at udfordre og forandre vores virkelighed (Sisters Hope 2017). Sisters Academy er overordnet et politisk tiltag, hvor Sisters Hope ønsker at gå i dialog med fungerende skoler med henblik på at reformere skoleinstitutionen og undersøge, *hvordan* man kan skabe nye didaktiske metoder via kunsten. Sisters Academy har altså en dobbeltfunktion: performanceinstallationen skal fungere som en afbrydelsesfigur, der udfordrer skolernes normale undervisningsforløb, hvor lærerne og eleverne bliver inspireret til at tænke 'skole' på en ny måde, og den skal samtidig fungere som et laboratorium, hvor Sisters Hope i praksis undersøger, hvilken effekt det har på de deltagende at undervise og modtage undervisning i en performanceinstallation, og heraf hvilke kvaliteter mødet mellem kunst og skole rummer. I én og samme bevægelse er intentionen at skabe både en performanceinstallation, et forskningslaboratorium og en politisk aktion. Formatet *The Boarding School* faciliterer ikke et direkte møde med fungerende skoler, men ønsker i stedet at eksperimentere med begrebet 'skole' for herved at skubbe til vores virkelighedsforståelse. Fællesbetegnelsen for performanceinstallationerne er, at de er karakteriseret som et modrum til virkeligheden, der skal åbne op for en ny perception af omgivelserne, som kan forandre vores måde at erfare verden på (Hallberg & Lawaetz 2011). I Sisters Hopes manifest *All Tomorrow Dreams* (2015) beskriver Hallberg, at visionen er at skabe en overgang til et æstetisk paradigme, hvor kunsten har fået en plads udenfor kunstinstitutionen, og hvor kunsten er fundamentet for en fælles æstetiseret og humanistisk virkelighed. De definerer det senkapitalistiske samfund som et økonomisk paradigme og modstiller det med et æstetisk paradigme. Det æstetiske paradigme er et samfund baseret på en sanselig og æstetisk erkendelse, hvorimod det økonomiske paradigme er baseret på en rationel erkendelse. I manifestet råber Hallberg vagt i gevær og fremhæver, at senkapitalismen undertrykker den æstetiske praksis: "We need to democratize the aesthetic mode of being to overcome the longing and suffering that its general absence outside the art system creates" (Hallberg 2015, s. 8). Manifestet understreger, at Sisters Hope vil placere den æstetiske oplevelses- og refleksionsform udenfor kunstinstitutionen, og de ønsker at demokratisere den for at frigøre mennesket. Performanceinstallationerne er deres bløde våben i kampen mod senkapitalismen og samtidens rationelle erkendelsesform. Både formatet *The Boarding School* og *The Takeover* har til formål at anspore en anden kultur og en anden hverdag end den foreliggende, og den vision er grundstenen i Sisters Hopes politiske program og kunstneriske praksis<sup>1</sup>.

---

1) Sisters Hopes manifest resonerer med Frankfurterskolens kritiske teori, som generelt var rettet mod det kapitalistiske samfunds afhumaniserende karakter. Frankfurterskolen anklagede kapitalismen for at tingsliggøre både mennesket og naturen, og manifestet trækker bl.a. på Theodor Adornos (1903-1969), Max Horkheimers (1895-1973) og

Systemkritikken er et fundamentalt træk i Sisters Hopes arbejde. De anvender kunsten til at skabe en uro i håb om, at den på sigt kan ændre verden og udkonkurrere kapitalismen. Netop den uro, som karakteriserer gruppens intention, var også karakteristisk for avantgardebevægelserne i 1920'erne og 1960'erne. I det indledende kapitel "Alt kan laves om" i *Avantgardens selvmord* (2013) indkredser kunsthistorikeren Mikkel Bolt (1973-) avantgardebevægelsens politiske og kunstneriske projekt og dets forvandling op igennem det 20. århundrede. Han tager bl.a. afsæt i den tyske litteraturhistoriker Peter Bürgers (1936-) skelnen mellem den historiske avantgarde og neoavantgarden i *Theorie der Avantgarde* (1974). Fælles for den historiske avantgarde og neoavantgarden var, at de anfægtede kapitalismen og kunstinstitutionen: "Ifølge den gængse avantgardelitteratur kæmpede avantgardebevægelserne op gennem det 20. århundrede med det borgerlige samfund og kapitalismen om formuleringen af et kulturelt og politisk alternativ til den kapitalistisk definerede verden, hvis virkeligheds karakter avantgarden fornægtede" (Bolt 2013, s. 16). Avantgarden ønskede altså at udfordre status quo, og derfor intervererede de i den sociale virkelighed med kunst for at revoltere systemet. Hvor den historiske avantgarde, som fx surrealisterne, knyttede sin kritik af kunstinstitutionen sammen med kampen om et alternativt samfund, kæmpede neoavantgarden fra midten af det 20. århundrede med at opretholde forbindelsen. For i takt med, at kapitalen omsluttede og underlagde sig alle livets områder og kunstinstitutionen viste sig i stand til at indoptage selv det mest institutionsfjendtlige værk, blev avantgardens position udfordret og forandret (Bürger 2006, s. 50-51). Derfor blev den historiske avantgardes altomstyrende program erstattet med mere afdæmpede fremgangsmåder, og neoavantgarden arbejdede i stedet indenfor det bestående for at mobilisere en kritik af kapitalismen: "Kunstnerisk praksis og politisk refleksion blev ikke forenet i én samlende tekst, men blev udfoldet løbende i forskellige tekster, der ikke nødvendigvis havde totaliteten som emne" (Bolt 2013, s. 21). Bolt fremhæver, hvordan senkapitalismen tvang avantgarden til at gentænke sin kunstneriske og politiske strategi, og ifølge Bolt blev konsekvensen, at bevægelsen enten opløste sig i en revolutionær eller kunstnerisk praksis. Ligesom neoavantgarden måtte indtage en position, hvor der opstod en diskrepans mellem et politisk budskab og en kunstnerisk praksis, mener jeg, at Sisters Hope har indtaget en lignende position. I dag udfoldes det politiske program i to modsatrettede formater, og i forlængelse af Bolts avantgardekritik, mener jeg, det er nærliggende at undersøge, hvorvidt Sisters Academy i praksis lever op til Sisters Hopes idé om at forandre verden. Gentager Sisters Hope avantgardebevægelsens selvmord – altså mister de evnen til at gribe ind i hverdagen og livet? Eller formår de at kaste anker i virkeligheden og forene kunst, politik og revolution?

### **Sisters Academys metamorfose**

I september 2015 manifesterede gruppen for første gang *Sisters Academy – The Boarding School*: en performanceinstallation, der strakte sig over tre uger, hvor alle interesserede kunne købe adgang og lade sig indlogere som fiktive kostskoleelever i minimum et døgn. Når man indlogerede sig, blev man enten registreret som 'Student', hvor man modtog undervisning af performerne i fiktionen, eller som 'Visiting Artist/Researcher/Teacher', hvor man som kunstner, forsker eller lærer kunne modtage undervisning og selv eksperimentere med at undervise. *The Boarding School* fandt sted på Inkonst – en kulturinstitution der bl.a. kuraterer koncerter og seminarer – og som en del af konceptet overtog Sisters Hope ledelsen af alle Inkonsts aktiviteter. Derfor blev der i perioden

---

Herbert Marcuses (1898-1979) samfunds- og kulturkritik. Ifølge den amerikanske professor Trent Schroyer, var dog et generelt problem for Frankfurterskolens teoretikere, at de aldrig fandt et praktisk alternativ til den tingsliggjorte verden, som de kritiserede (Schroyer 1975).

## Et anker i virkeligheden

afviklet koncerter, der passede ind i den *unheimliche* stil, ligesom der blev afholdt seminarer, der diskuterede de æstetiske værdiers samfundsmæssige betydning<sup>2</sup>. Koncerterne og seminarerne var åbne for andre end de indlogerede gæster, og under arrangementerne kunne virkeligheden for et kort øjeblik sive ind på kostskolen.

For at blive indlogeret på *The Boarding School* krævedes det, at man underlagde sig et af skolens mange ritualer. Allerede inden deltagerne ankom, modtog de et velkomstbrev med anvisninger om begrebet *et poetisk selv* samt krav til påklædning og forbud mod telefoner. Det poetiske selv er en central del af projektets filosofi baseret på en idé om, at subjektet rummer flere udtryksmåder og væremåder, end vi udfolder i vores hverdag. Det poetiske selv henviser til tanken om, at alle har adgang til at udtrykke sig kunstnerisk. Forudsætningen for at deltage var, at alle deltagere skulle udvikle et poetisk selv, som de praktiserede på skolen. Performernes karakterer var udviklet fra samme idégrundlag og fungerede som inspirationsfigurer for deltagerne. Endvidere var performernes kostumer, væremåder, tableauer og undervisning et eksempel på universets sanselige regelsæt. Performere og gæsteundervisere faciliterede al undervisning, og timerne kunne bestå af alt fra læren om lyd til teatraliske øvelser, hvor man skulle forestille sig at tage sit livs første spæde skridt til mere grænseoverskridende, fysiske timer, som fx tantra-undervisning. Alle timer foregik på performernes eller gæsteundervisernes tableauer – små iscenesatte universer og utraditionelle læringsrum. Udover den gennemførte og detaljerige scenografi blev universet indrammet af ritualer, der skulle anspore stemninger. Ankomsten, fællesspisningen, morgenvækningen, morgensamlingen og afskeden var aktiviteter, som er tæt knyttet til en rituel betydning. Sisters Hope er inspireret af ritualteorien og anvender ritualer som et æstetisk virkemiddel og som et politisk greb, der skal sørge for, at deltagerens poetiske væren får efterliv i verdenen udenfor fiktionen<sup>3</sup> (Sisters Hope 2010).

For at give en fornemmelse af universet, som deltagerne tjekkede ind i, vil jeg forsøge at skitsere brudstykker af ankomsten og installationen: Et neonskilt i røde bogstaver kastede lys over Inkonsts indgang. "Sisters Academy" stod i en svungen tyk skrift, som en diskret advarsel, der fortalte, at Inkonst ikke længere var, som det plejede at være. Allerede ved ankomsten blev man mødt af universets charmerende og skæve karakterer. *The Evokers* tog blidt imod hver elev, én ad gangen, og lod dem fødes ind i universet gennem en lille åbning i væggen. Derefter blev eleverne placeret i en Art Deco-inspireret ankomsthall med forførende og drømmeagtige lyde, en lullende stemning, som kun blev afbrudt af en sødlig lugt af rådne æg. Bag et mørkt blondforhæng sad *The Octopus*, tre kvinder bundet sammen, fast til en velourskammel på hjul. De tre kvinder bar sorte kropsnære dragter og bestemte, hvor og hvornår eleverne skulle modtage deres sanselige undervisning. Fra ankomsthallen førte en trappe ned til sovesalen: en blackbox arrangeret med uendelige rækker af køjesenge i fyrretræ. Sengetøjet var i sarte farver, og når lyset slukkede ved aftentid, var det umuligt at finde sin egen seng. Der var ingen spor af dagslys. Hver morgen vågnede skolen til en kunstig solopgang, og højtalere vibrerede af skolerektoren *The Sisters* blide stemme, der gentog ordene "Rise and shine, rise and shine". Sovesalen var som en scene fra Lars von Triers minimalistiske filmunivers *Dogville* (2003) og var en stadig hvisken, der mindede en om, at selvom alt på *The*

2) Blandt de optrædende kunstnere var bl.a. Dorit Chrysler, en australsk kunstner og thereminist. Seminarerne diskuterede emner som: "Critical thinking inside the box", "Education by the senses", "The art of education" mfl. (Sisters Academy Malmö 2015)

3) I *The Rites of Passage* (1909) analyserer den franske etnolog Arnold van Gennep ritualets sociale og transformerende kraft, og beskriver ritualer som en ceremoni der markerer en forandring.



### Sisters Academy Sweden Part #1 - The Boarding School of Sisters Hope

Photo: Diana Lindhardt

*Boarding School* fornemmedes utrolig virkeligt, var det blot en konstruktion. Et ophold på kostskolen krævede, at man forlod sin velkendte virkelighed og trådte ned i en fiktion, arrangeret med reminiscenser af Trier og Twin Peaks. Hvert rum havde sin egen hemmelighedsfulde stil og var instrueret med lys, ambiente lyde, dufte og møbler, og i hvert rum var der installeret et surrealistisk, magisk lag, som kun få fandt nøglen til.

*"How would it feel then to live as if you were always in love? That's what I experienced at the Sisters Academy"* (Sisters Academy Student 20.09.2015).

En tilstand af forelskelse, sådan beskriver en deltager *The Boarding School* i et blogopslag på Sisters Academys hjemmeside. Blogopslagene er en del af projektets forskningsperspektiv, hvor Sisters Hope opfordrer alle deltagere til at bidrage med refleksioner knyttet til oplevelsen. De er en åben kilde til at evaluere og forske i projektet. Og på trods af, at der kun foreligger et begrænset antal opslag om *The Boarding School*, giver de umiddelbart indtryk af et univers, som antændte stærke følelser: "When we checked out we were so full of emotions that we could barely talk about it." (Sisters Academy Student, 28.10.2015). Flere elever udtrykker et følelsesmæssigt engagement og fortæller, at de er dybt taknemmelige for oplevelsen: "It was the most beautiful experience I had ever encountered in my life. It's simplicity and implicitness made waves of emotions possible that allowed my ocean of imprisoned tears to start flowing." (Sisters Academy Student, 22.12.2015). Eleverne var bevægede og berørte, og jeg læser en klar konsensus i opslagene. Det var et univers, som mobiliserede følelser og havde en terapeutisk, beroligende effekt. Eleverne bag indlæggene interagerede og hengav sig til fiktionen, og selv om skolen var et anderledes og fremmed rum, var det også et fortroligt rum: "Like another world, like my world or my lost family that I have misted (sic) so much (sic)... Like finding back to myself after all those years" (Sisters Academy Student, 06.09.2015). Ordvalget "at finde hjem" går igen flere gange og belyser, hvordan der

opstod venskaber mellem elever, performer og øvrige besøgende. Et af blogsoplagene er en kopi af en mailkorrespondance mellem to deltagere, som efter forløbet valgte at genoptage kontakten. Mailkorrespondancen anvender ordene kærlighed, støtte og tryghed i et forsøg på at indkredse oplevelsen. Andre deltagere beskriver følelsen af at være forandret og ”at falde på plads”. I sådan en grad, at de ikke ønskede at forlade fiktionen: ”I want our world to be a place where everyone can have the opportunity to experience a surrounding as supportive as the one you have created. And I want to work towards such a world where we help one another and our selves. I want to be at home like I was at home at Sister’s (sic) Academy.” (Sisters Academy Student, 22.12.2015). Den kommentar skriver sig direkte ind i Sisters Hopes ideologi. Ifølge eleven var *The Boarding School* et rum, der stod i stærk kontrast til virkeligheden, og fordi eleven blev mødt med forståelse, støtte og tryghed, havde universet en høj attraktionsværdi. Da blogopslagene generelt beskriver oplevelsen som overvældende, følelsesladet og transformerende, antyder de, at universet talte direkte ind i deltagerens livsverden. Oplevelsen var katalysator for et særligt fællesskab og for en personlig, følelsesbetonet udvikling. Men, hvordan er denne gennemgribende emotionelle appel en kritik af det senmoderne?

### **Sisters Hopes samfundskritik**

Sisters Hopes samfundskritik er baseret på en opfattelse af kapitalismen som et repressivt system, der fordrer en rationel erkendelse og undertrykker en æstetisk. De laver et simpelt modstillingspar mellem et økonomisk paradigme og et æstetisk paradigme, og deres manifestationer er motiveret af forestillingen om, at vores samfund ikke er æstetiseret. Man kan forholde sig undrende til det teoretiske modstillingspar, som motiverer hele deres kunstneriske praksis, og min anke mod Sisters Hopes idégrundlag er, at det muligvis bygger på et forsimplet billede af kapitalismen. Derfor vil jeg først analysere deres kapitalismekritik for deraf at stille skarpt på deres praksis. I Bolts beskrivelse af avantgarden og dets udfordringer fremhævede han, at bevægelsen havde svært ved at mobilisere en kritik af kapitalismen i takt med at kapitalen indtog alle livets områder, også kunstens. Hvor Sisters Hope insisterer på, at kapitalen og kunsten er adskilte sfærer, og at kunsten kan tilbyde et ’udenfor’ mener Bolt, at der i senkapitalismen ikke eksisterer dette ’udenfor’. Lektor i dramaturgi Solveig Gade uddyber denne karakteristik af senkapitalismen i *Rammen om værket i verden – relationelle og intervenerende strategier i samtidskunsten* (2008), hvor hun beskriver den samfundsmæssige formation, som har udviklet sig inden for de højtudviklede sekulariserede lande siden slutningen af 1960erne som en overordnet aftraditionaliseringsproces. Dette betyder, at individet er blevet frisat fra de traditionelle, klassebestemte fællesskaber, og nu selv vælger, hvilke fællesskaber det vil identificere sig med. Gade henviser til den tyske sociolog Gerhard Schulze (1944-), som kalder det senmoderne samfund for *oplevelsessamfundet*. I oplevelsessamfundet definerer det senmoderne individ sig socialt ud fra æstetiske præferencer og søger varer i form af oplevelser, der indfrier individets umiddelbare behovstilfredsstillelse samtidig med, at oplevelsen honorerer individets æstetiske præference (Gade 2008, s. 58). At det æstetiske har indtaget en mere fremtrædende plads i det senmoderne, beskriver Gade som en æstetiseringstendens, som hun forbinder med modernitetens uddifferentiering af sfærer og rationaliteter og senmodernitetens afdifferentiering af dem. Hvor det moderne uddifferentierede sfærene i adskilte og specialiserede områder, mener Gade, at der i det senmoderne sker en nivellering af denne uddifferentiering, hvor sfærene i stedet lapper over hinanden. Æstetikken bliver altså i det senmoderne ikke længere tildelt sfæren ’kunst og æstetik’, men indskrives sig i flere sociale og politiske sfærer. Der er altså sket en generel æstetisering af vores hverdag, hvor ”det økonomiske systems traditionelt rationelle og instrumentelle diskurs

med den senkapitalistiske oplevelsesøkonomi... tilføres en æstetisk, sanselig og emotionelt appellerende dimension.” (Gade 2008, s. 59).

I *Æstetik, kultur & politik* (1996) beskriver den danske sociolog Henrik Kaare Nielsen samme æstetiseringstendens og påpeger, at individets frisættelse i det moderne har medført en betoning af livsverdenen, hvor individernes adfærd i højere grad er orienteret efter subjektivt meningsgivende kulturelle faktorer, end efter sociale strukturer og økonomiske interesser (Nielsen 1996, s. 114). Nielsen er enig med Schulze i, at den sociale adfærd i det moderne i stigende grad bliver oplevelsesorienteret, og han mener, at samfundslivet søger at imødekomme denne æstetiseringstendens, som individerne er rettet mod. Hverdagen udstyres således med en oplevelseskvalitet og er et element, som Nielsen anfægter ved det moderne. I sin kritik af æstetiseringstendensen laver Nielsen en skelnen mellem æstetik som oplevelsesform og æstetik som refleksionsform. Han relaterer disse to æstetiske former til vores reception af æstetiske artefakter og mener, at dialogen mellem refleksion og oplevelse skaber en æstetisk erfaring og en erkendelsesproces. *Oplevelse* definerer Nielsen som en emotionel bearbejdelse af sansindtryk, hvor der er et samspil mellem den fysiske sansepåvirkning og en subjektiv betydning, som den konkrete oplevelsesproces aktiverer (Nielsen 1996, s. 52). Oplevelsesprocessens emotionelle bearbejdelse tilskriver han det første led i en erfaringsdannelse, som imidlertid ikke i sig selv er en erfaringsproces. *Den æstetiske refleksion* er en refleksiv tilegnelse af den sanselige oplevelse og har en distancerende karakter, mens selve oplevelsesprocessen har en umiddelbarhed, der aktiverer et sansearbejde og en livshistorisk erfaring (Nielsen 1996, s. 54). Hvor den reflekterende bevægelse er intellektuel, foregår den sanseligt motiverede oplevelse på et følelsesmæssigt, ikke-begrebsligt plan (Nielsen 1996, s. 72). *Den æstetiske erfaring* er ifølge Nielsen dialogen mellem refleksionen og oplevelsen, og hvis kun en af appelformerne er betonet, bliver det en monologisk proces, der ikke lagrer sig som en bevidst erfaring. Følgelig er det gennem denne distinktion, at Nielsen anfægter oplevelsessamfundet og *æstetiseringstendensen*, da han mener, der er sket en overdimensionering af oplevelsen, som umiddelbart stimulerer en privat, sanselig og emotionel tilfredsstillelse, men ikke en intellektuel refleksion.

Ud fra senmodernitetens afdifferentieringsproces og æstetiseringstendens er det derfor problematisk at modstille kapitalismen med æstetiseringen, da kapitalismen har fået en ny position i det senmoderne. Som Gade påpeger, er senkapitalismen blevet et mere altomfattende system, hvor den æstetiske, emotionelle og sanselige dimension indskrives i den økonomiske diskurs. Den gennemgribende æstetisering fremhæver, hvordan det senmoderne individ allerede er æstetisk, sanseligt og emotionelt stimuleret. I forhold til Sisters Hopes program er det derfor problematisk at modstille kapitalismen med æstetiseringen, da kapitalismen har approprieret den æstetiske rationalitet i det senmoderne. Deres vision om at æstetisere omverdenen fremstår som et svagt argument, og deraf affødte *The Boarding School* en praksis, som havde svært ved at leve op til sit opdrag som en kritisk instans. Dog kan man ud fra Nielsens vurdering af vores overfokusering på oplevelseskvaliteten argumentere for, at Sisters Hope ønsker at aktivere en æstetisk erfaring, altså hvad Nielsen definerer som en dialog mellem refleksion og oplevelse.

Men hvorvidt blev deltagerene forandret emotionelt og intellektuelt? Da Sisters Hope opfordrer deltagerne til at skrive blogindslag, er det et greb til at motivere en refleksiv tilegnelse af den sanselige oplevelse. Blogopslagene er i sig selv en distancerende, erfaringsdannende metode, hvor deltagerne får tid og rum til at hæve sig over det følelsesmæssige og ikke-sproglige plan. Men på trods af



### Sisters Academy Sweden Part #1 - The Boarding School af Sisters Hope

Photo: Diana Lindhardt

intentionen bag blogopslagene er det iøjnefaldende, at ingen af de foreliggende kritiserer Sisters Academy. Et gennemgribende træk er i stedet, at deltagerne imiterer hovedkarakteren *The Sisters* (performat af Gry Worre Hallberg) retorik. I flere opslag går hendes politiske slagord "the outside world", "paradigm shift" og "the aesthetic dimension" igen. Enten understreger sprogbrugen, at forfatterne til blogopslagene var fuldt engagerede og politisk ligesindede, eller også fremhæver det, at installationen havde en forførende patos-appel, der hensatte dem i en tilstand af blind forelskelse. Fremfor alt pointerer det, at *The Boarding School* var et monologisk og konfliktløst univers. Fiktionen mødte ingen modstand og vidner egentlig om, at det var et stramt iscenesat forløb. Publikums rolle var at hengive sig og lade sig forføre af omgivelserne. Iscenesættelsen appellerede til følelserne og sanserne, og netop fordi universet var dominerende og friktionsløst mener jeg, at det betonedede en emotionel bearbejdning af sansindtrykkene og ikke en intellektuel. Endvidere motiverede universet et fællesskab bygget på æstetiske præferencer og en kraftig fascination, som også er kendetegnende for oplevelsessamfundet. På baggrund af indholdet i blogopslagene er det tydeligt, at *The Boarding School* fængede deltagerne og aktiverede en emotionel bearbejdelse, men det er tvivlsomt, hvorvidt værket lagrede sig som en erfaringsdannende oplevelse. For som en enkelt deltager bekender: "Sisters Academy does feel like an old memory and the excitement about it has somewhen (sic) disappeared and new distractions have been taking focus." (Sisters Academy Student, 16.11.2015). På mange måder var *The Boarding School* en metamorfose i pragtfuld forklædning, men uden rigtig fornemmelse for verdenen udenfor.

#### **Fra oplevelse til uddannelse**

I februar 2016 lavede gruppen opfølgningen på *The Boarding School* og manifesterede *The Takeover* på gymnasiet Nova Academy: en performanceinstallation som strakte sig over to uger, hvor publikum primært bestod af gymnasiets fungerende elever og lærere. Da Sisters

Hope mener, at den rationelle erkendelse er uddannelsessystemets DNA (Kamp 2015, s. 22), henvender værkformatet *The Takeover* sig direkte til skoleinstitutioner. Det er et kunstpædagogisk uddannelseseksperiment, hvor performanceinstallationerne anvender skolen som en fysisk ramme om deres værk. Skoleinstitutionens integrerede elever og lærere bliver ikke fjernet fra skolen, men fortsætter derimod sin daglige gang, dog ud fra den præmis, at deres skolemiljø er forvandlet til en performanceinstallation, deres normale skoleledelse er skiftet ud med et hold performere og skolen har skiftet navn til Sisters Academy.

*Sisters Academy Malmös* version af *The Takeover* blev manifesteret på gymnasiet Nova Academy i Simrishamn. Installationen kørte non-stop i tolv dage, hvor performerne boede på skolen. I perioden stod lærerne fortsat for al undervisning, og performerne fungerede både som inspirationsfigurer og gæsteundervisere. Ligesom på *The Boarding School* blev forløbet dokumenteret via blog- og videopslag. *The Takeover* havde installeret en *confession booth*, hvor elever, lærere og performere kunne bekende deres tanker foran et kamera. Videopslagene giver indblik i deltageres umiddelbare reaktioner og refleksioner, men desværre foreligger der kun få. Flertallet af optagelserne fremhæver dog, hvordan *The Takeover* fremmanede samme følelsesmæssige reaktioner som på *The Boarding School*. En af optagelserne viser en elev, der græder, fordi hun skal tage afsked med universet, og en anden elev beskriver, hvordan en session med en performer forandrede hende: "When we had this session, and I just started to cry and I felt like something opened inside of me... She pushed me, and I had to open, and everything came out. I cried and it felt so good... I felt new born." (Sisters Academy Student, 08.03.16). Oplevelsen vækker genklang af katarsis og indikerer, at installationen havde en terapeutisk, forløsende effekt. Endvidere var det et univers som eleverne knyttede sig til. I et videoindsøg forklarer en elev, at han er ked af, at installationen skal lukke ned, men påpeger samtidig at han oplever, at nogle elever er *for* dedikerede: "I'm sad about it being over soon, I found myself... but there are some that like *The Sisters* so much that they stopped going to lessons just to be with the new staff... There are people so devoted that they go blind." (Sisters Academy Student, 09.03.2016). Eleven erfarede, at der var nogle, der hengav sig totalt og derfor ikke kunne distancere sig reflekterende til universet. Han påpeger også, at dette genererede en konkurrence mellem performanceinstallationen og den normale undervisning. I stedet for at gå til undervisning, som i denne periode også havde inkorporeret nye sanselige elementer, ville eleverne hellere hænge ud med performerne. Dog var der også elever, der syntes universet var *for* mærkeligt. "To me this is strange and to be completely (sic) honest I don't like what is going to happen on our school. I get that it's a part of your examination and I just want to know why you chose our school." (Sisters Academy Student, 17.02.2016). Opslaget er skrevet inden dørene åbnede til *The Takeover* og implicerer, at universet også blev mødt af modstand. Der var altså både fuldt engagerede elever, engagerede elever, som formåede at stå på afstand af forløbet og forholde sig kritisk reflekterende, og elever som ikke brød sig om universet. Blog- og videopslagene antyder, at *The Takeover* ikke skabte samme homogene fællesskab som *The Boarding School*.

Da Sisters Hope i 2014 manifesterede Sisters Academy for første gang i Odense, fremkaldte det samme reaktioner. Dengang var jeg performer i installationen, og da jeg efterfølgende lavede seks kvalitative interviews med deltagende lærere og elever erfarede jeg, at de havde oplevet en konkurrence mellem performanceinstallationen og undervisningen. En friktion som minder om den, eleverne bemærkede på *The Takeover*. Gennem kvalitative interviews erfarede jeg, at performanceinstallationen i Odense havde svært ved at intervenere i undervisningen, og at forløbet stimulerede et privat forbrug i stedet for et fagligt relateret forbrug. Lærerne følte sig ikke godt nok



Sisters Academy Sweden Part #1 - The Boarding School af Sisters Hope  
Photo: Diana Lindhardt

klædt på til at anvende universet i undervisningen, og derfor var der snarere en magtkamp mellem undervisningen og installationen fremfor et samarbejde. I Odense blev uddannelseseksperimentet mangelfuldt honoreret, men jeg opdagede, at der især var ét undervisningsforløb i engelsk litteratur, som formåede at skabe et samspil mellem fiktion og undervisning. En af de medvirkende lærere beskrev, hvordan hans elever blev mere passionerede og motiverede i timerne, fordi han aktiverede fiktionen ved både at anvende performerne og det *unheimliche* tema: ”For mig var det en sublim oplevelse, at alle sammen pludselig gav slip for deres indre læser. At se de her mennesker der gav slip på alle barrierer for at tekstfortolke. Fordi de havde udlevet det fysiske i et kunstværk, kunne de som dannede mennesker sidde og reflektere over Poe.” (Werner 2015, s. 46). Den æstetiske ramme inspirerede eleverne til at fortolke en novelle af den amerikanske forfatter Edgar Allan Poe (1809-1849) på en helt ny måde, fordi de var omgivet af den som et kunstværk. Læreren formåede at anvende performanceinstallationen som et pædagogisk og kunstnerisk supplement. Han havde valgt novellen *The Fall of the House of Usher* (1839), en gotisk novelle, som spinder historien om et hjemsoget hus, hvor læseren aldrig får et klart svar på, hvad der er på færde. Novellen har samme tematiske træk som Sisters Academy, og læreren anvendte målrettet novellen som et litterært billede på den oplevelse, eleverne netop befandt sig i. I dette forløb udviklede eleverne sig fagligt, og som et eksempel fremhæver det, hvordan værkkonceptet *The Takeover* potentielt kan ramme elever og lærere og skabe et læringsfremmende og innovativt miljø.

Da jeg hverken deltog i installationen i Simrishamn, eller faciliterede en dialog med de medvirkende lærere og elever efterfølgende, har jeg ikke kendskab til deltagernes oplevelse. Men indholdet i blog- og videoopslagene synes at vidne om, at iscenesættelsen havde samme effekt som i Odense. Installationen havde en høj attraktionsværdi, men samspillet mellem performanceinstallationen og skolen var udfordret. Når der ikke kunne bygges bro mellem fiktionen og undervisningen, havde installationen en tendens til at stimulere et privat forbrug i stedet for et fagligt. Derfor fik forløbet karakter af at være en subjektiv oplevelse fremfor en dannende erfaring. Dog er et interessant træk ved *The Takeover* dens evne til at involvere helt almindelige skoleelever, som ikke nødvendigvis

er kunstinteresserede. Ved at møde eleverne i deres egen hverdag og ved at være i øjenhøjde med dem, bliver kunsten en tilgængelig størrelse, som kan inspirere og motivere eleverne. Sisters Hope tilbyder en kunstnerisk ramme, som elever og lærere kan projicere deres følelser, erindringer og livsverden ind i. Og når denne ramme formår at aktivere et fagligt aspekt, lykkes det for alvor for Sisters Hope at skabe et uddannelseseksperiment, der forener kunst, politik og revolution.

### Konklusion

I denne artikel har jeg ønsket at afklare effekten af *Sisters Academy Malmö*, og hvorvidt projektets dobbeltbevægelse honorerede Sisters Hopes politiske ambition. Hvor *The Boarding School* var et værkformat der allierede sig med kunstinstitutionen, var *The Takeover* et værkformat, der allierede sig med skoleinstitutionen. Begge installationer var båret af et ønske om at forandre verden, og de var et performanceeksperiment, der skulle intervenere i hverdagen og inspirere kunstnere, forskere, elever og lærere til en mere sanselig-æstetisk tilværelse. Både *The Boarding School* og *The Takeover* var attraktive og forførende universer, der havde en stærk sanselig-emotionel appel. *The Boarding School* mobiliserede et fællesskab, men mislykkedes som revolutionær praksis, da universet talte ind i deltagerens livsverden og betonede en allerede dominerende, senmoderne æstetiseringstendens. *The Takeover* genererede derimod en friktion mellem performanceinstallation og undervisning, og blogopslagene antydede, at dialogen mellem fiktion og skole blev udfordret. Denne friktion etablerede et negativt, relationelt spil mellem skolen og fiktionen, men dannede samtidig grundlaget for en potentiel udveksling mellem en pædagogisk og æstetisk erkendelsesform. Netop denne gnidning kan, vil jeg hævde, antænde en politisk og æstetisk energi, og den kan kaste lys over, hvordan livsverden i det senmoderne kan anvendes som et springbræt til uddannelse og dannelse. Når Sisters Academy kaster anker i virkeligheden og indrammer den, er der et potentiale for at skabe resonans mellem politisk vision og kunstnerisk praksis. Hvis Sisters Hope ønsker at holde fast i sit visionære virke, håber jeg, de vil kaste et tungt anker i omverden og lader en virkelig skole flytte ind, når de iscenesætter den kommende manifestation på Den Frie Udstillingsbygning i 2017.

---

### Marie-Louise Werner

Cand. mag. fra Litteraturvidenskab, Københavns Universitet. Tidligere performer i Sisters Hope. Har bl.a. arbejdet som konsulent for scenografisk designbureau Alba Nowik Production, samt koordinator for pop-up teatret Filiorum og Folketeatrets initiativ for børn og unge, U-teater for dig.

---

### Litteratur

Bolt, Mikkel, 2013. *Avantgardens Selvmord*. Antipyrine.

Bürger, Peter, 1999. *Theory of the Avant-garde*. University of Minnesota Press.

Bürger, Peter, 2006. The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-Garde. I Claire Bishop (ed.): *Participation*. The MIT Press.

Gade, Solveig, 2008. *Rammen om værket i verden – Relationelle og intervenerende strategier i samtidskunsten*. Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet.

Gennep, Arnold van, 1960. *The Rites of Passage*. The University of Chicago Press.

## Et anker i virkeligheden

- Hallberg, Gry Worre, 2015. All Tomorrows Dreams. I: *Drama*, nr. 1, 2015.
- Hallberg, Gry Worre, Anna Lawaetz og Ida Krøgholt, 2011: Sisters Academy: Et uddannelsessystem neddyppet i sanselighed. I: *Peripeti*, nr. 20, 2011.
- Hallberg, Gry Worre og Anna Lawaetz, 2011. Sisters Hope. En kunstpædagogisk strategi forankret i en samtidskunstnerisk tendens. I: *Peripeti*, nr. 15, 2011.
- Kamp, Mikkel, 2015. Sanselig undervisning. I: *Asterisk 73, Æstetik og læring*, marts, 2015
- Nielsen, Henrik Kaare, 1996. *Æstetik, kultur og politik*. Aarhus Universitetsforlag.
- Schroyer, Trent, 1975. *The Critique of the Domination*. Beacon Press.
- Sisters Academy Malmö, 2015: Concert/Seminar [online]. Available at: <http://booking.sistersacademymalmo.se/concert/> [accessed 8 January 2017]
- Sisters Academy Student, 06.09.2015: Student [online]. Available at: <http://sistersacademy.dk/student/> [accessed 8 January 2017]
- Sisters Academy Student, 20.09.2015: To the moon and back [online]. Available at: <http://sistersacademy.dk/to-the-moon-and-back/> [accessed 8 January 2017]
- Sisters Academy Student, 28.10.2015: Consider time...[online]. Available at: <http://sistersacademy.dk/consider-time/> [accessed 8 January 2017]
- Sisters Academy Student, 16.11.2015: Email correspondance after the Boarding School [online]. Available at: <http://sistersacademy.dk/email-correspondance-after-the-boarding-school/> [accessed 8 January 2017]
- Sisters Academy Student, 22.12.2015: The Poet says thank you [online]. Available at: <http://sistersacademy.dk/the-poet-says-thank-you/> [accessed 8 January 2017]
- Sisters Academy Student, 17.02.2016: Why? [online] Available at: <http://sistersacademy.dk/why/> [accessed 8 January 2017]
- Sisters Academy Student, 08.03.2016: Confessions from Sisters Academy – The Takeover Day 7 [online]. Available at: <http://sistersacademy.dk/confessions-from-sisters-academy-the-takeover-day-7-2/> [accessed 8 January 2017]
- Sisters Academy Student, 09.03.2016: Confessions from Sisters Academy – The Takeover Day 9 [online]. Available at: <http://sistersacademy.dk/confessions-from-sisters-academy-the-takeover-day-8-2/> [accessed 8 January 2017]
- Sisters Hope, 2010: Om Sisters Hope [online]. Available at: <http://sistershope.dk/wp-content/uploads/2010/11/OmSistersHope2.pdf> [accessed 8 January 2017]
- Sisters Hope, 2017: About [online]. Available at: <http://sistershope.dk/about/> [accessed 8 January 2017]
- Werner, Marie-Louise, 2015. *Uddannelse i mørket*. Speciale, Københavns Universitet.

A black and white profile photograph of a man, Mads Thygesen, looking towards the left. He is wearing a suit jacket. The background is dark with several bright, out-of-focus light sources, suggesting a theater or stage environment. The lighting is dramatic, highlighting the contours of his face.

# Interview

Handle with care

Mads Thygesen | Interview  
Foto: Den Danske Scenekunstscole

## Handle with care

### Interview om forandring og forsigtighed med rektor på Den Danske Scenekunstscole, Mads Thygesen

*Af Solveig Gade og Cecilie Ullerup Schmidt*

Siden Mads Thygesen i 2015 satte sig for bordenden på det, der i dag hedder Den Danske Scenekunstscole, har han stået i spidsen for implementeringen af Bologna-processens standarder: En omlægning af skolens uddannelser fra fireårige forløb til bachelor- og kandidatuddannelser og en drejning i retning af mere projektorienteret, tværkunstnerisk arbejde.

*Peripeti* mødte ham til en snak om udfordringerne ved fremtidens scenekunstneriske uddannelse i spændet mellem specialisering og facilitering i et fagfelt, der kræver lige dele entreprenørskab og kunstnerisk sensibilitet.

”Det er *ikke* en professionsuddannelse. Det er en *kunstnerisk* uddannelse. Man kommer ikke til at opnå en BA som *skuespiller*, men derimod en BA i *skuespil*.” For at understrege sin pointe, banker Mads Thygesen blyanten i bordet. Vi er i færd med at interviewe ham om den nylige sammenlægning af en stribe scenekunstudannelser under Den Danske Scenekunstscole. Og om de nye studieordninger, der er blevet udarbejdet i forbindelse hermed. Studieordningerne træder i kraft fra sommeren 2017 og betyder bl.a., at de traditionelt fireårige uddannelser skæres ned til treårige bachelorgrader, der kan suppleres med toårige kandidatgrader.

Mere konkret er det, der tidligere hed Skuespillerskolen i henholdsvis Aarhus og Odense, Dramatikeruddannelsen i Aarhus, Musical-Akademiet i Fredericia, Statens Scenekunstscole i København samt Scenekunstens Udviklingscenter i Odsherred, nu samlet under betegnelsen

Den Danske Scenekunstscole. De forskellige uddannelsessteder er imidlertid fortfarande placeret i Aarhus, Odense, Fredericia, Odsherred og København, mens studieordningerne med den nye rektor i spidsen altså er blevet ændret fra centralt hold. Indførelsen af BA og KA-grader er et led i Bologna-processens bestemmelse om at sikre studerende på europæiske kunstudannelser og universiteter fri bevægelighed på tværs af EUs grænser. I tråd hermed er den akkreditering, som netop er pågået på Den Danske Scenekunstscole et forsøg på at sikre, at vidensgrundlaget på skolen lever op til de internationale krav, som stilles til uddannelserne i forbindelse med gennemførelsen af samme Bologna-proces.

Snarere end blot at gennemføre en administrativ spareøvelse (reduktion af en fireårig uddannelse til en treårig) valgte Mads Thygesen og Scenekunstscolens uddannelsesledere imidlertid at benytte kravet om indførelse af BA- og KA-grader til at omtænke strukturen af uddannelserne på ganske omfattende vis. Overskriften var at gøre de studerende bedst muligt til fremtidens arbejdsmarked, herunder til en bred forståelse af hvad scenekunst kan være.

#### **At uddanne til fremtidens arbejdsmarked**

Mads Thygesen uddyber: ”Målsætningen i arbejdet med de nye studieordninger har været at være modig og at uddanne ikke bare til nutidens, men til fremtidens arbejdsmarked. At gøre dét er en væsentlig del af vores opgave som skole. Desuden har en vigtig ambition været – som vi har skrevet i vores rammeaftale til Kulturministeriet – at udfordre nogle af de

gængse forståelser af, hvad scenekunst er og kan være. Mange af vores studerende kommer ind på skolen med mange praktiske erfaringer, men ofte også en ret snæver viden om, hvad scenekunst er for en størrelse, og hvori de forskellige roller inden for feltet kan bestå. Og her er vores opgave jo at åbne deres forståelse for, hvad teater *også* er; at det er *scenekunst*, som bl.a. tæller performance, dans, musical, musikperformance osv. Vi befinder os i et felt, som udvikler sig rigtig meget i disse år, og det skal vores uddannelse selvfølgelig afspejle. Samtidig uddanner vi til et arbejdsmarked, hvor man som fx skuespiller er nødt til at være mere entreprenant, selvstændig og skabende, end det måske tidligere har været tilfældet. Man kan ikke længere forvente at blive ansat som skuespiller på fast kontrakt på et stort institutionsteater – hvis man da nogensinde har kunnet forvente det! Som sagt: ikke en uddannelse til at være *skuespiller*, men i *skuespil* i bred forstand. Med andre ord er der tale om en kunstnerisk uddannelse, der baseret på et kunstnerisk vidensgrundlag uddanner de studerende inden for et særligt *kompetenceområde* snarere end målrettet en specifik profession.”

Ligesom skuespilleraspiranten ikke mere kommer til at uddanne sig som skuespiller, men i skuespil, uddanner man sig på Den Danske Scenekunstskole fremover ikke som danser eller musicalperformer, men i henholdsvis *Dans og koreografi* eller *Musical*. Alt sammen forsøg på at brede de faglige områder ud og indikere et skift fra en professions- til en kompetenceforståelse. Hvor man tidligere søgte ind som fx producent, revisitør eller forestillingsleder er der nu på samme måde tale om en uddannelse, der hedder *Scenekunstnerisk produktion*, opdelt i to linier, nemlig realisering og ledelse. Endelig er det, der tidligere hed instruktør-, scenograf-, dramatiker-, lys- og lyduddannelsen nu samlet under uddannelsen *Iscenesættelse*, der for sin del indeholder linjerne, instruktion, scenografi, dramatisk skrivekunst, lys og lyd.

Thygesen forklarer, at det, der fremover bliver

hovedsporet i alle uddannelserne, er en række scenekunstprojekter, hvor de studerende kan mødes på tværs af deres respektive fagligheder. Ved siden af projektsporet vil der fortsat være en fagspecifik undervisning, hvor de enkelte fagligheder ytrer sig og bliver trænet. Endelig vil der være en række kontekstuelle vidensfag, der har til opgave at sikre udblik på uddannelserne i forhold til kunstens rolle i samfundet og i forhold til scenekunstens mange mulige udtryk. Efter igennem uddannelsen at have givet de studerende et fælles og dog fagspecifikt fundament at stå på, vil BA-projektet fungere som et individuelt kunstnerisk projekt.

*Det skift hen imod at tænke i kompetencer snarere end i skarpt opdelt funktioner og professioner lyder som en ret stor forandring i forhold til, hvordan det rent praktisk foregår på, i hvert fald på en stor del af institutionsteatrene derude. Hvad siger branchen til jeres nye studieordninger?*

”I realiteten er det jo teatrene – og gerne de store institutionsteatre – der kuraterer kunstnerne som værende enten skuespillere eller instruktører eller dramatikere, og nu går vi så ind og rokker ved de her meget opdelt kunstneridentiteter og –funktioner. Og det er ikke alle, som synes det er en ubetinget god idé. Samtidig skaber det selvfølgelig også en reaktion hos nogle af vores nye studerende, når der – efter at de har kæmpet for at komme ind på den her uddannelse som fx instruktør – står en rektor på førstedagen og siger, at de skal arbejde tværfagligt, og at i dag kan det lige så vel være en skuespiller, der initierer en forestilling som en instruktør. Det rykker ved den faglige identitet, de forestiller sig, de skal træde ind i. Når det er sagt, vil jeg godt understrege, at jeg selvfølgelig ikke siger, at de studerende ikke må være eller kalde sig skuespillere eller instruktører. Som skole er vi simpelthen bare nødt til at italesætte og afspejle den forandring af faste roller, der foregår ikke bare nationalt, men internationalt i disse år. De studerende

bliver nødt til at kunne reflektere over, hvad det betyder at tale og arbejde ind i et felt, hvor rigtig mange funktioner og hierarkier er under forandring”.

### **International udveksling og kunstnerisk forskning**

*Hvordan kommer kandidatuddannelsen til at se ud, og hvem skal gå på den?*

”Vi er stadig i gang med at udarbejde et design til vores KA-uddannelse, men vi prøver at arbejde med én enkelt model, hvor vi først starter med et semester med faglig profilering. Dernæst kommer et semester med kunstnerisk forskning som overskrift, hvor de studerende skal arbejde tværfagligt og med udgangspunkt i egne kunstnerisk udviklingsvirksomhedsprojekter. Tredje semester, planlægger vi, skal være praktik- eller udvekslingssemester, og fjerde semester er så helliget afgangsjakterne. Vi er meget optaget af at styrke den internationale dimension i uddannelsen og vil gerne både sende vores studerende ud i verden og selv kunne tage internationale studerende ind. Så ambitionen er altså at få etableret nogle udvekslingsaftaler med en stribe uddannelsesinstitutioner i udlandet. Da der er nogle vidensområder, vi er helt grønne på, vil det være klogt at vælge nogle samarbejdspartnere, der har den viden og praksis og at sende ikke bare vores studerende, men også vores undervisere i udveksling på de institutioner.

I forhold til hvem, der søger ind på kandidaten, så er det studerede, der kan beskrive, hvad deres kunstneriske projekt er, og hvorfor de gerne vil udvikle det som deres speciale. Desuden skal de kunne pege på, hvor de gerne vil rejse hen under deres tredje semester, og hvordan og hvorfor netop den internationale institution, de peger på, vil kunne tilføre deres arbejde en nødvendig dimension. Alt det her kræver en høj grad af selvstændighed hos dem, der søger ind, og man kan da også sagtens forestille sig, at dem, der søger ind og bliver optaget på KA'en har været

ude nogle år, og at det har rustet dem til at søge ind med et mere formuleret kunstnerisk projekt end de måske havde, da de blev færdige som BA'er. I den forstand søger man ikke så meget ind på en KA-uddannelse i dét og dét. Det afgørende er, at man har et eget kunstnerisk projekt, og at man kan formulere det.”

*Som studerende overvejer man typisk efter endt bacheloruddannelse, om man skal blive, hvor man har startet sit forløb, eller om man skal tage en hel kandidat i udlandet. Tænker I, det skal være attraktivt at tage sin kandidat her i landet kombineret med en tur til udlandet, i stedet for at tage en hel kandidat udenlands? Og hvad er det internationale studerende skal valfarte til København for at lære?*

”Jeg mener absolut, at det er en succeshistorie, hvis vi kan skabe en studerende, der fortsætter sin uddannelse i udlandet og kommer tilbage med ny viden. Det vi arbejder på som skole er at skabe et læringsmiljø, der har et hjem-ud-hjem forløb. Det handler ikke kun om at komme ud, men også om mødet med andre fagligheder. Jeg har kigget på Rytmask Musikkonservatorium, der har to joint programmer i Music Performance, hhv. European Jazz Master og Nordic Master: Composing Musician i samarbejde med partnerinstitutioner: her er man hjemme et semester, ude hos én partnerinstitution i andet semester, hos en anden partnerinstitution i tredje semester, og så hjemme igen på sidste semester. Det er et samarbejde mellem fire skoler, der ikke kun udveksler studerende, men også undervisere. Og det er jo noget andet end at en skole udvikler sin egen metode. Her har man et vidensunivers, der er podet af forskellige styrker. Men ligesom det ikke kun er Rytmask Musikkonservatorium, der står for jazzens ry i udlandet, men hele musikmiljøet her i landet, spiller også hele scenekunstmiljøet i Danmark en rolle i spørgsmålet om, hvorfor studerende fra udlandet skal søge hertil!”

Thygesen forklarer videre, at han godt kan forestille sig at dele af KA-undervisningen kan foregå på engelsk. Men trods en model med fleksibilitet mellem flere samarbejdende uddannelser og dermed en vifte af mulige specialiseringer, er han stadig afsøgende i forhold til, hvad præcist Danmark skal byde ind med i et internationalt samarbejde. Hvad har Den Danske Scenekunstscole, som de andre ikke har?

”Den Danske Scenekunstscoles afdeling i København har en afdeling i produktion, hvilket gør at der er nogle håndværk og teknikker, som bliver udviklet her. På grund af besparelser i kulturbudgetterne er der for øjeblikket sceneteknisk personel, hvis værksteder lukkes ude på teatrene. På skolen udvikler vi ikke bare studerende; vi udvikler også sceneteknisk viden. Jeg vil gerne udvikle en skole omkring de færdigheder. En skole, som teatrene ringer til, når de har brug for specialviden om de områder. Gå over på skræddersalen og opdag, hvad de faktisk producerer! I øjeblikket har vi et kunstnerisk udviklingsprojekt, der handler om tekstilformgivning og nye måder at arbejde med kostume på – en dialog mellem koreografi og mere traditionel kostumehistorie. Jeg synes også, det er spændende at følge, hvordan Scenekunstnerisk Produktion arbejder med ledelse og realisering. De arbejder med nye måder at facilitere en forestilling på: Hvordan leder man et forløb, der ikke er baseret på et klassik tekstbaseret format? Her arbejder vi med processer, hvor de kunstneriske hierarkier ikke ser ud, som de gjorde tidligere”.

### **Undervisning som facilitering**

*Den kunstnerisk udviklingsvirksomheds-tilgang til de KA-studerendes projekter, du nævnte tidligere, har vel også en del at sige i forhold til måden, hvorpå der undervises på skolen. Lidt groft sat op bliver opgaven vel i stedet for at undervise de studerende i den og den metode i højere grad at facilitere de studerendes egen kunstneriske forskning?*

”Ja, det er præcis ét af kerneområderne i det her. Og vi har en del undervisere, der har været vant til at varetage en mere fagspecifik form for undervisning. De er nu i fuld gang med at udvikle måder, hvorpå man kan arbejde med vejledning af kunstneriske udviklingsvirksomhedsprojekter, der jo har et helt andet format end fx undervisning i den handlende metode. Men det skal retfærdigvis siges, at det nu er en udvikling, der er foregået over et længere stykke tid. Historisk har der været en meget stærk Stanislavskij-tradition på skolen her i København, og netop den handlende analyse har været et meget stærkt metodisk greb. Men et godt stykke tid før jeg kom hertil, fandt man altså en balance mellem denne tilgang og så en mere projektorienteret arbejdsmåde, som i starten blev kaldt selvstændigt projektarbejde. Dét er mange af underviserne rigtig gode til, og de har også en stor nysgerrighed og åbenhed over for det. Men det er klart, at det er et område, vi stadig er i færd med at udvikle, så det bliver sikkert også nødvendigt at gå ud og finde noget viden, vi endnu ikke selv har. Faktisk har vi netop oprettet et pædagogikum for fastansatte undervisere og har lige sendt første kuld afsted”.

*Ansættelsesforholdene har i takt med projektorienterede forløb og nye, faciliterende funktioner blandt underviserne også ført til et stigende antal projektansættelser på skolen. Som arbejdsplads kan I byde flere indenfor, men med mere preære arbejdsbetingelser for den enkelte underviser, der ikke har samme lange kontraktforhold som tidligere. Flere freelancere er tilknyttet. Det betyder friske kræfter og mangfoldige kompetencer i udbuddet af undervisning, men vel også mindre tæt kontakt mellem underviser og studerende, fordi underviseren helt konkret har færre kontakttimer? Hvordan skaber man kontinuitet og tryghed for de studerende i den projektorienterede hverdag, som affødes af mange små moduler i Bologna-processens forskrifter?*

”Vi er i en tid med mange forandringer for kunsthøjskoler i det hele taget: implementeringen af Bologna, små skoler bliver sammenlagt til store institutioner, man arbejder mere målstyret etc. Vi har historisk haft og har stadig mange fastansatte og mange løst ansatte, der kommer ind med aktuelle tendenser. I takt med at vi udvider skolens vidensområder, har vi oprettet en række mindre fastansættelser, for eksempel i konceptuel iscenesættelse og tekstilformgivning, der så udvikler de specifikke dele af undervisningen over tre-fire år. Det er vigtigt at finde en god balance mellem fastansatte og så store, internationale navne, der kommer og giver en master class.

En af konsekvenserne af, at vi skal omlægge uddannelserne fra fire til tre år, er kampen om tid. I undervisningsevalueringerne efterspørger de studerende mere refleksionstid. Og den gamle opskrift på 10.000 timers træning: Hvor skal den få plads i det her nye modulbaserede skema? I forhold til læringsmål, kan man hurtigt få de studerendes skemaer fyldt op med elementer, 'de i hvert fald ikke må gå glip af'. Jeg vil helst prioritere risikovillighed over forpligtigelse. Og jeg synes, det er vigtigt, at vi som skole giver de studerende mod og lader dem løbe nogle risici, *imens* de studerer, også selvom de måske fejler katastrofalt. Hvis de ikke får mulighed for at tage chancer her, hvor så? Samtidig må man sande, at mange af de studerende er langt foran os og kommer med radikale bud, når de kommer ud af skolen. Noget, jeg fx synes, er ret interessant er de grupper, mange af de nyuddannede danner som reaktion på et arbejdsmarked præget af fleksibilitet, individualisering og omskiftelighed. De mange nye gruppedannelser er noget, jeg tror, vi kommer til at se meget mere til fremover, og det er noget, vi som uddannelsesinstitution må tage højde for. For jo mere teatrene må spare, jo mere reduceres muligheden for fastansættelse. Det kalder på, at vi som institution uddanner de studerende til at blive endnu mere selvstændige og handlekraftige. Som skole vil

vi gerne lægge op til gruppedannelse ved fx at lave tværkunstneriske projekter. Men jeg kunne også godt tænke mig at hente nogle af de nyuddannede kræfter, der arbejder med gruppen som arbejdsform, tilbage til skolen som undervisere for at få noget viden og erfaring fra dem.

*Det at have lederevner og være initierende er måske en interesse og en kompetence som typisk ligger eller har ligget hos dem, der søger ind på iscenesættelse. Der er på samtidens arbejdsmarked et imperativ om at være robust og fleksibel. Det kræver et stærkt subjekt. Samtidig er sensibiliteten jo også en af kræfterne i det kreative arbejde. Hvordan skal man balancere det?*

Forudsætningen for det her interview er, at I spørger til, hvad det nye på scenekunsthøjskolen er. Og så taler vi om samtidens mange forandringer og krav. Men vi må ikke glemme, at en stor kvalitet på vores uddannelser er nærhed og kontakten til de studerendes sjæleliv og deres kunstneriske sårbarhed, som fylder utroligt meget i vores arbejde. Vi har nogle undervisere, der er eminent dygtige til at håndtere den kunstneriske usikkerhed. Det aspekt gør mit job til det fedeste i verden: at arbejde med mennesker, der kan række langt ud over, hvad jeg selv kan fornemme og håndtere. At turde at gå ind og arbejde i følelseslandskabet er en mindst lige så stor del af arbejdet, som at tale om entreprenørskab, men det ene udelukker ikke det andet”.

Og dér står Den Danske Scenekunsthøjskole så: I en politisk spagat mellem på den ene side risikovillighed, tværkunstneriske eksperimenter og mod, og på den anden side behovet for tryk og sensibilitet. Måske er denne spagat dybest set kendetegnende for karakteren af det politiske arbejde i kulturinstitutionen: Mellem driften mod det nye og behovet for sikkerhed nedfældes de forskrifter, skemaer og principper, der bliver fundamentet for fremtidens arbejde.

**Faktaboks**

Mads Thygesen: cand. mag. i Dramaturgi og ph.d. med afhandlingen *Dialogue/End of Dialogue: Udsigelse i ny europæisk dramatik* v. Aarhus Universitet. Fra 2010-15 rektor for Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater. Siden 2015 rektor for Den Danske Scenekunstscole.

---

**Solveig Gade**

Dramaturg og ph.d., lektor i Dramaturgi på Aarhus Universitet.

---

**Cecilie Ullerup Schmidt**

Performancekunstner, kurator og skriver ph.d. på Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

---



# Portrættet

The Striking Presence of Absence

50/50 | Mette Ingvarsen 2004

Foto: Peter Lanaerts

# The Striking Presence of Absence

## A Portrait of Mette Ingvarstsen

*Franziska Bork Petersen and Maren Butte*

### A Relational Portrait

When does something stop being dance? How far can you take choreography before it becomes an installation or a performance piece? What is choreography in the expanded field – between the arts and between (bodily) movement and discourse? How can one shift the agency of movement? Mette Ingvarstsen explores the ontological status of dance and the political implications this entails.

Mette Ingvarstsen burst onto the dance scene as a young woman a little more than a decade ago. She is now one of the most influential artists working in choreography.<sup>1</sup> Along with Xavier LeRoy, Jérôme Bel, Boris Charmatz, Eszter Salamon and others, Ingvarstsen shares an interest in questioning what dance is. Her staging of an interplay between physical presence and absence is an important part of what makes Ingvarstsen's work dense.<sup>2</sup> Her works are highly conceptual, yet sensuous choreographic pieces. Writing her portrait, however, is a challenging task because even when Ingvarstsen is blatantly on show, she escapes us – in her performances as well as in her writings.<sup>3</sup> From time to time she is visible as a (non-)directing director of materials (in *The Artificial Nature Project*, 2012). Her 'presence' is sometimes overwhelming; sometimes silent (as in *50/50*, 2004), sometimes naked (*50/50*, *69 Positions*, 2014, *Manual Focus*, 2003), sometimes eloquently speaking (*69 Positions*) or sounding and singing (*All the way out there*, 2011). As a solo-performer, Ingvarstsen is remarkable; she has an ability for constant transformation and a subtle wit. In what follows we have set ourselves the task of focusing on both the choreographer and performer Mette Ingvarstsen. We examine the aesthetics and compositional strategies with which she composes her oeuvre, and its relation to a dance-historical and -theoretical context.

Ingvarstsen studied in Amsterdam and Brussels where she graduated from the performing arts school P.A.R.T.S. in 2004. Already before her graduation she presented a piece with three masked

- 
- 1) Her work has been institutionalized and supported well; she was artist-in-residence at the Kaaitheater from 2013-16, artist in the APAP network and will be part of the artistic team at Volksbühne, Berlin under the direction of Chris Dercon. And yet, Mette Ingvarstsen remains in-between the institutions and economic structures. In 2008 she participated in a project called *6MIL (Six Months, 1 Location)* that had been initiated by Xavier LeRoy and Bojana Cvejic in collaboration with colleagues. They created a funded and temporary working group (in cooperation with the Centre Choreographique, Montpellier) to investigate how certain working conditions would produce new methods, formats, discourses and procedures – reflecting the neoliberal project-structures and product-aimed creative work. The project emphasized 'responsiveness' and integrated the accidental into practice by using forms of de- and reskilling. Many iconic pieces resulted from this collaborative project, like *Low Piece* by Xavier LeRoy, *It's in the air* and *Where is my privacy* by Mette Ingvarstsen, and Frédéric Gies' *Danse (practicable)*. See Chauchat and Ingvarstsen (eds.).
  - 2) "Absence" is also the central concept in Gerald Siegmund's psychoanalytically-based study on contemporary choreographers like William Forsythe (and also Mette Ingvarstsen). See Siegmund.
  - 3) Ingvarstsen is also a researcher and teacher in an academic and artistic context. In 2016 she finished her dissertation at Lund University (in collaboration with Stockholm University of the Arts), Ingvarstsen, *Expanded Choreography*.

female dancers who presented twisting figures reminiscent of Hans Bellmer's disproportionately and falsely assembled dolls: *Manual Focus* (Maar). This piece marks an early stage of the use of everyday movements in Ingvar's work,<sup>4</sup> of "stretching simple ideas to the outermost" (Ångström) and of presenting bodies in affective statuses, applying performance art elements without any kind or narrative framing.<sup>5</sup> She questions bodies in movement in relation to the theatrical apparatus of representation.

In *Manual Focus* as well as in *50/50* Ingvar's undermined body-image regimes of beauty and coherent subjectivity by subverting them into grotesque and monstrous figurations (Maar). Since then she has initiated a multitude of performances and research projects which cannot be fully represented here. Recurrent motifs, questions and ideas in her work are kinaesthesia, affect, perception and sensation which she explores in experimental settings and by basic operations, de- and reconstructing the (un-)familiar.

Ingvar's is one of the prime European representatives of conceptual dance. Her pieces seem to appear in cycles, which could be named: the early works (on the relation between body, movement and representation with a focus on affect and perception), a series of non-anthropocentric choreography (*The Artificial Nature Project*, *Evaporated Landscapes* and two installations). And, most recently, the *The Red Pieces* which deal with the relation between the private and the public (e.g. concerning sexuality and emotionality in *69 Positions* and *7 Pleasures*, 2015).

### **Ingvar's as Performer: *Exhausting the body***

Ingvar's frequently performs in her own pieces many of which are solo works. Her stage presence is striking, at the same time as she can keep a sense of distance or even seem absent from situations in which she is so clearly the stripped centre of attention. The Italian philosopher Giorgio Agamben has pondered the naked body as a social impossibility: nudity is, according to Agamben, an event – a "denudation or a baring" – much rather than a state (p. 65). He refers to Erik Peterson who claims that without clothing, we are entirely uninterpretable.<sup>6</sup> So what happens, when Ingvar's takes her clothes off (and often remains naked for the entirety of her pieces)? She uses nudity as one way of bringing the material body to the fore. Another, sometimes complementary, strategy with which she achieves such focus on the material body is by exploring techniques of 'exhausting' it. This often physically affects the spectator.

In *50/50* Ingvar's stands on the black stage alone and naked with her back to the audience. Mirroring the music's drum roll with her movement in a first 'circus sequence', she isolates her bottom from the rest of her body in a virtuous 'twerking' act. This is followed by Ingvar's, naked still, stepping into a tableau of bright frontal lighting accompanied by the sound of ecstatic outcries, which evokes a rock concert. Her 'full-body playback' of the soundtrack's exclamations draws on familiar poses of spontaneous passion in a typical rock concert lighting, while the audience cheers.<sup>7</sup>

What is remarkable, both compositionally and in her performance is the stringing together of climax after climax, especially in the first moments of *50/50*. Every bit of what she does is intense;

---

4) The use of simple movements like standing, falling, jumping, lying, sitting and walking (or shaking isolated body parts) references the movement material by the Judson choreographers, but also compositional structures by Anne Teresa de Keersmaeker.

5) Ingvar's admiration for Jérôme Bel seems evident (Strecker).

6) Fashion scholar Joanne Entwistle agrees (p. 6).

7) Brandstetter, Brandl-Risi and Diekmann describe posing as necessarily a citational act; a form of control that demands iconographic awareness and discipline (p. 19).

after the apotheotic sequence of the concert 'playback' follows a singing episode which culminates in Ingvarstsen striking a tone as high as she can – testing the borders of various physical intensities. She then goes through a register of different gestures taken from opera. These are explicitly theatrical, sometimes melodramatic in their suggested emotional intensity and performed in a tableau-vivant-like fashion. Ingvarstsen covers a substantial repertoire of expressed emotions and stretches time when transitioning from one to the next, which turns several of the operatic gestures into clownesque grimaces. While one gesture can be full of heroic pathos, Ingvarstsen's use of slow-motion might turn the next one into a grotesque defiguration.

This 'going through the motions' of tableau-vivant-like poses reappears in the following year's group work *to come* (2005). The piece begins as an exercise in 'exhausting' possibilities of bodily arrangements in the sense of showing 'pose after pose after pose'; all seemingly taken from a visually conscious sexual orgy whose participants are anonymised by full-body costumes in bright blue. Besides these living 'tableaus', *to come* includes half an hour of intense swing dancing by the five performers, exhausting their bodies in the literal, physical sense of the word.

In the context of Ingvarstsen's more recent work, *to come* can be seen as a first reflection on sexual desires and their ceaseless exposure in the media. The introductory text on *to come* states: "Flesh, fluids, skin, tits and muscles no longer belong to the late hours in a dark joint somewhere around the corner but to our daily life input. We can't just click the 'deselect' that controls the stimulation of desires and how it effects our view upon bodies in general. Pleasure is a must." ("to come")<sup>8</sup>

After having watched Ingvarstsen and the Swedish dancer/choreographer Jefta van Dinther jump on large trampolines for an hour in their *It's in the Air* (2008), one feels as if kinaesthetically continuing the up and down movement. The piece evokes an embodied response, and makes its audience aware of themselves physically perceiving the movement.<sup>9</sup> Ingvarstsen's and van Dinther's performance moves from subtle bouncing to fervent leaping, from moments of jumping to instances of apparently 'being jumped'. In this performance, like in *50/50* and *to come*, the 'exhaustion' of the movements is twofold: it concerns both the using up of a vast amount of movement possibilities in the given context and the obvious physical exhaustion that results from jumping for an hour.

The French philosopher Gilles Deleuze alludes to combinatorial exercises in the former sense in his short work "The Exhausted". He writes that in exhausting (the point of which is that it exhausts "all the possible") "you combine the set of variables of a situation, provided you renounce all order of preference and all organization of goal, all signification" (Deleuze 1995, p. 3-4).<sup>10</sup> This, according to Deleuze, is altogether different from tiredness. In creating an intensity that undermines the notion of bodies as representative tools, Ingvarstsen significantly draws on 'exhausting' movement possibilities in the Deleuzian sense, as a disinterested category that has renounced all need for signification (p. 5). This, however, often also entails physical tiredness of the performing bodies, whose materiality is brought to the fore.

---

8) That Ingvarstsen in *to come* chose to link this overexposed sexuality to black music and dance is a fact that some have found problematic.

9) "Just as affect is a relational process" writes Dee Reynolds, "dance is a movement through and across bodies rather than being an attribute of the dancers' bodies." (p. 129)

10) Deleuze explores the notion of 'exhaustion' in the work of Samuel Beckett, and pays particular attention to Beckett's *Quad* (1982), a piece for television in which four protagonists perform a sort of quadrille.



Mette Ingvarstsen: *Manual Focus*, 2003.  
Foto: Peter Lenaerts

### Physical quotations

Ingvarstsen's focus on material bodies is powerful. But it is worth noting and discussing her parallel ability – and proneness – to seemingly absent personal, individual aspects of her physicality when on stage. Being able to subtly distance herself is particularly remarkable in the instances where she performs naked. In her early works *Manual Focus* (2003), *50/50* and to come, face masks, a wig and full body suits were worn by Ingvarstsen and her co-performers – all of which made for obvious distancing tools. But she has also used the 'physical quote' to deny the audience direct 'access' to her private naked body. Ingvarstsen has explored this compositional strategy comprehensively in *69 Positions* (2014), the first work in her "Red Pieces" cycle.

Ingvarstsen had already begun to investigate ways of evading the audience's unrestricted gaze in *Manual Focus*.<sup>11</sup> The piece features herself and two other women performers, stripped of their clothes and performing with their bare 'rear side' towards the audience. On the backs of their heads, however, is a mask that shows the baldhead of an old man – who is, logically, facing the audience. The three women's naked bodies transform into something entirely different – the nudity becomes part of that different sign system and seems to disappear as the nudity of the three performers.

In *50/50* there are instances in the beginning of the piece that undeniably conjure up images of female nudity being spectacularly put on show. The drum roll and the audience's whooping and 'whoohoo'-ing may well add to the impression of a naked female body performing a (sexualised) trick. But as the performance continues, the synchronicity with the sound quickly

---

11) The dissolve of what was formerly known as the 'private sphere' was an explicit interest in *Where Is My Privacy* (2008), a collaborative project of Ingvarstsen's with Sirah Foighel Brutmann and Manon Santkin. Over a period of seven months, the trio experimented with making a choreography together, communicating only via videos they uploaded on Youtube.

makes the movement seem less 'about' her body or about revealing anything personal. German theatre researcher André Eiermann has argued that in accompanying the recorded music with her movement, Ingvarstsen's naked body is 'dressed' in the exterior sound (p. 160). At the same time, her face appears disassociated from the performer's 'self'. According to Eiermann, Ingvarstsen appears particularly 'faceless' in the beginning of the piece, her head floating above the bodily actions like an uninvolved red cloud (p. 158-59). And taking off her mask/wig later on does not evoke any 'personality display', either (p. 149). Disfiguring grimaces and contortions deny us, as spectators, an entry to any notion of an 'authentic Mette Ingvarstsen'.

In *69 Positions*, a "guided tour through an archive of sexual performances" ("*69 Positions*"), Ingvarstsen oscillates between the role of narrator, re-enacting performer, commenting researcher and ghostly medium from the past. She functions, for the audience, as an eloquent guide through the evening - presenting documents and anecdotal material from performance history.<sup>12</sup> She then shifts into the role of dancing illustrator, and recreates experimental performance art of the 1960s. Ingvarstsen re-enacts a scene from Anna Halprin's *Parades and Changes* (1965) in which the performers strip out of their clothes while keeping eye contact with individual spectators. But again, the way the scene plays out, it does not make for a situation of unfiltered bodily 'closeness'. Rather, Ingvarstsen performs it very clearly in the mode of 'physical quotation', explaining and illustrating Halprin's artistic practice. Ingvarstsen's gestures and poses quote someone else's work; and through the act of quotation Ingvarstsen disguises and protects her own body which is physically exposed to the audience's gaze. A gaze that, as a consequence, seems to meander between voyeurism and shameful attempts to block out the blatant physicality in order to perceive Ingvarstsen as distanced art "object" within the institutional frame. *69 Positions* is characterised by Ingvarstsen's constant movement in and out of different roles: sometimes her own voice and body takes centre stage, sometimes she lends them to the documents of the 1960s. Seen in this light, Ingvarstsen's use of physical quotes functions as a disguise.<sup>13</sup> In dealing with the naked female body and sexuality in public space, Ingvarstsen's use of distancing techniques that refuse unambiguous objectification must be seen as a considered aesthetic and political choice.

### **A Choreography more than Human<sup>14</sup>**

Ingvarstsen's works unravel complex relations between body and movement, and disturb the seemingly natural synthesis of the two. Recently there has been a shift in Ingvarstsen's work on and with the body: The body has vanished... almost.<sup>15</sup>

In 2012 *The Artificial Nature Project* premiered at PACT Zollverein Essen. The piece presents a dark and deserted stage where silver confetti 'rains' to the floor, shimmering in sparse light like fireflies or little flashes. The confetti accumulates in small mounds on stage, transforming it into

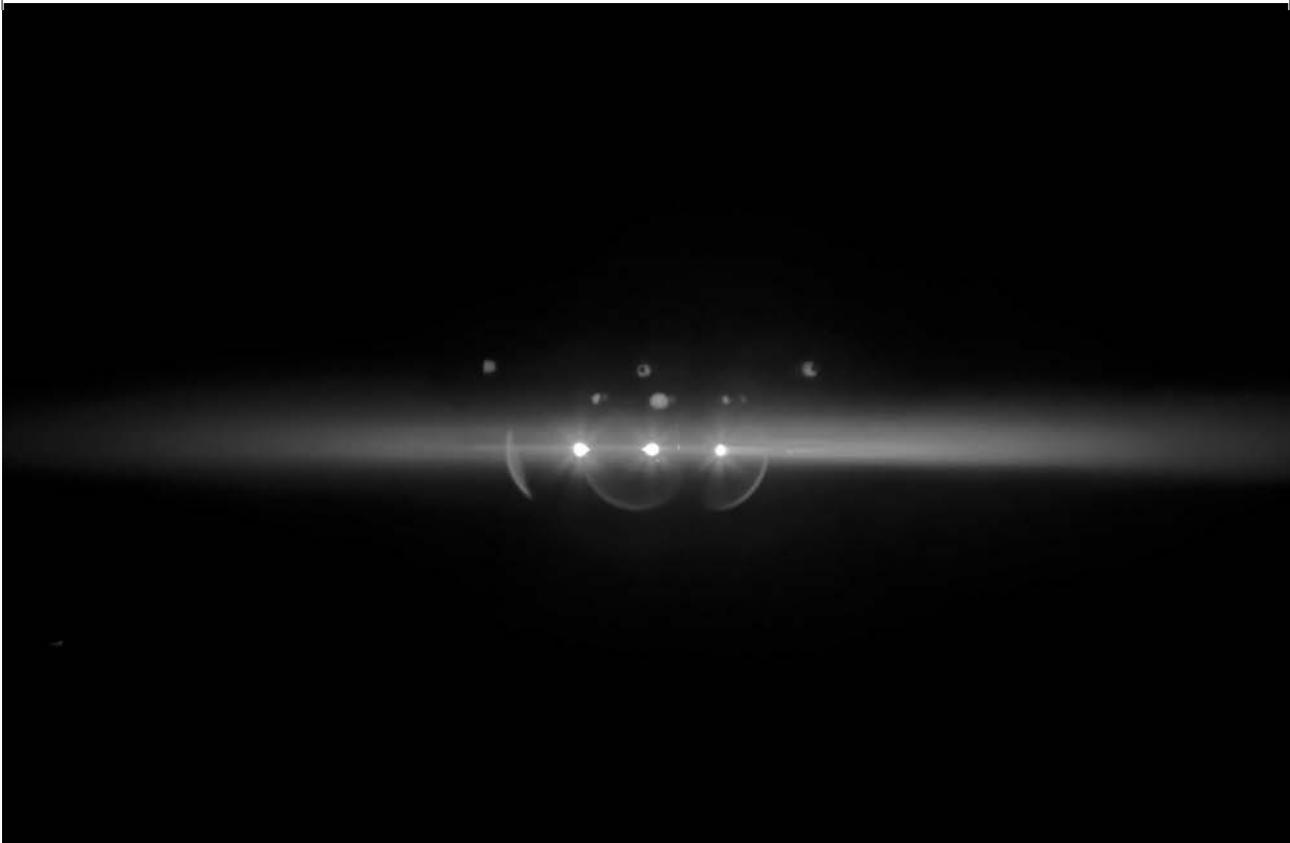
---

12) The selection has a focus on group activities that feature nakedness and sexuality. It refers to the sex position 69, to the 1960s as times of social and political shifts and conflicts and also to specific pieces such as Richard Schechner's *Dionysos 69* (1968) or Carolee Schneeman's *Meat Joy* (1964).

13) Similarly, the poses and movement vocabulary in *to come* and *50/50* were often familiar from more or less specific cultural performances, and Ingvarstsen (and her co-performers in *to come*) deliver them as recognizable. As quotes, they reveal less about the dancers' own, personal bodies.

14) We borrow this phrase from Manning (p. 81).

15) For further examples of absent bodies being staged, see Eszter Salamon's *Tales of the Bodiless* (2011), Boris Charmatz' *héâtre télévision* (2003) and pieces by Hiroaki Umeda or Manuel Pelmus. For a description of the dance-historical context, see Ploebst.



Mette Ingvarstsen: *Evaporated Landscapes*  
Foto: Wolfgang Silveri

a setting of “indeterminacy” and non-representation (Ingvarstsen, “Running Commentary”); an unfamiliar lunar landscape, or a post-apocalyptic scenario. Performers in overalls and protective masks enter the stage and reinforce the evocation of a poisoned world: as if we are witnessing the devastating effects of climate change. The performers carry with them air-blowing machines and start, with the power of their machines, to disperse, direct and re-form the confetti - changing its positions. The confetti becomes “drifting sand, sparking fire, bubbling water, or a whirling storm” (Egert 2016, p. 70), ‘queering’ the relation between culture and nature, animate and inanimate objects. We perceive a constant transformation, what German dance and theatre studies scholar Gerko Egert refers to as a “weather-world” (ibid., p. 71) and, based on British social-anthropologist Tim Ingold, calls a “complex interplay of forces, where one cannot differentiate between a given setting (landscape), a number of active players (wind, sun, seagulls, humans), and a set of actions (blowing, shining, flying, watching, moving)” (ibid.). This non-human interplay of forces offers a re-thinking of the human body and choreography: What happens when human actions are de-centered? Dance is usually associated with the human body, and choreography understood in terms of active sequencing and composing of bodily movement. But *The Artificial Nature Project* is composed in real-time, without dancing bodies and with seemingly unpredictable results, bringing awareness to the relationality of things: Every little change alters the “ecology” or “milieu” of the movement (Manning quoted in Egert 2016, p. 72). And this virtual thought becomes palpable; we feel how the movement of the de-essentialized things affects us. Not in the manner in which the sublime of a distant, romantic landscape would move us, but in an affective and kinaesthetic way.

Already in 2009, Ingvarstsen presented a project called *Evaporated Landscapes*, where four

foam cones resembling snow-capped peaks with vexing colours form a miniature landscape. It resembles a view from a plane. In the piece the foam landscape constantly transforms, morphed by the use of dry-ice-fog. Ingvarstsen uses traditional theatrical light and technical effects; “optical seductions (that) arise from nothing more than light, foam, fog and bubbles” (Nehring 2009). This early artificial landscape seems to introduce Ingvarstsen’s idea of “getting rid of the human” (Ingvarstsen, forthcoming).<sup>16</sup> And yet, a striking and provoking presence of absence is at play: one human is very present in the performance without being explicitly on show. The choreographer and performer Ingvarstsen herself stands like a ‘priestess’ or marionette-player at the periphery of the set, manipulating, playing, re-arranging the constellation, remaining author of this ‘dancing landscape’.

By de-centering the human and emphasizing the position of non-human and even non-living materials, Ingvarstsen’s two pieces suggest a de-hierarchization of world ‘materials’, pointing out our co-dependency as humans.<sup>17</sup> In her commentary on *The Artificial Nature Project* Ingvarstsen borrows a thinking model from French sociologist Bruno Latour. He introduced the actor-network-theory in the 1990s where actants (neither objects nor subjects) as interveners and operators made a difference in an auto-poietic eco-system (Ingvarstsen, forthcoming; Latour 1996). This relational actant structure seems to be illustrated and played out here. Ingvarstsen’s reference to Jane Bennett’s *Vibrant Matter* conjures up the question of ‘material agency’ which is of primary relevance regarding a dancer’s movement in a milieu of things, where he or she is being constantly touched, choreographed, rearranged by the force of other beings / materials (Ingvarstsen, forthcoming).

By highlighting relationality, *The Artificial Nature Project* suggests that nothing is a given but can be changed at any time (Ingvarstsen 2005, p. 75).<sup>18</sup> This might be an underlying political and utopian potential in this piece: a diagrammatic dimension where ethical and responsible behaviour (towards all materials and beings on Earth) can perform another, maybe better future. And yet again, there is an irony or ambivalence in Ingvarstsen’s thinking and choreographing the Anthropocene: The scene is all but without human. She is the author and in control of this piece which she presents in a theatrical apparatus with a subjectified perspective. Performers are in control and manipulate the material actively. This inherently questions the Anthropocene by touching and unveiling its paradoxical borders.<sup>19</sup>

---

16) Compare also the installation works: *The Extrasensorial Garden* (Copenhagen, 2010), *The Light Forest* (Szene, Salzburg, 2011).

17) *The Artificial Nature Project* as well as *Evaporated Landscapes* relate to the Anthropocene, the not yet recognized subdivision of geological time. It figures in recent philosophical and interdisciplinary discourse as well as in artistic pieces; often as a critique of the fact that we live in the first epoch where humans have left a traceable and irrevocable impact on the Earth’s geology and ecosystems, due to complex processes of industrial, economic-technological globalization with its radical exploitation of raw materials, and excess of population. See e.g. the catalogue for the exhibition *The Anthropocene* at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin (Renn and Scherer 2015).

18) Ångström observes that Ingvarstsen’s pieces never become theoretically dry but that they work on a physical level.

19) In recent years the Anthropocene, its concept of (post-)humanity and its ethical imperative, has been reread critically in the humanities, for instance by Manemann. Manemann critiques that the Anthropocene to some degree serves as neoliberal justification to again gain absolute control over the Earth and unveils terms like “ecoengineering” to be even more hierarchical. He proposes a new “human-ecology” instead.

### **Theory and Practice and Practice and Theory**

Discourse and theoretical approaches which in Ingvartsen's pieces often manifest themselves in conceptual ideas seem indistinguishable from her choreographic (body-)practice. The relation between theory and practice in Ingvartsen's work resembles that of a Moebius-strip in which one thing turns into the other. The complex relation between both seems to be a symptom or specificity of 'contemporary dance' in general – yet this 'contemporary', often paralleled to the conceptual movement in dance, is not easy to grasp and should not be taken as historiographical category.<sup>20</sup> And yet, we would like to trace the present absence or absent presence in Ingvartsen's work by relating it to tactics of 'contemporary dance'; a topic which seems to be a constant motivator in Ingvartsen's thinking and choreographing.

The Serbian, Brussels-based dance and performance scholar Bojana Cvejic characterises the choreographic manoeuvres of Mette Ingvartsen and others as "unfolding a practice of thought" and refers to questioning "the body-movement bind with respect to expression and form" as a specific concern of contemporary dance (p. 1). Cvejic defines this tendency in terms of its procedures and questions: "methods of creation by a way of problem-posing which merits from philosophical attention" (p. 2).<sup>21</sup>

In a similar and yet different way, Cvejic's Brazilian-American colleague André Lepecki challenges the relation of thought and practice in 'contemporary' choreography – he relates it to procedures of the past, questioning the borders between modernity and postmodernity. He emphasizes the tendency to shatter established dance-techniques and their associated regimes since early 20<sup>th</sup> century, sometimes by using performance-art elements of distanciation and disruption (in Cvejic 2015, p. 7). This opens up a different kind of relation to dance-history: Instead of building on styles and previous schools of movement, contemporary dance seems to refer to its own history critically, when citing and re-performing the procedures and methods.<sup>22</sup>

In the noughts, contemporary choreographers began to increasingly develop pieces with a historical concern.<sup>23</sup> Ingvartsen's Yes Manifesto, published in the performance journal *Maska* in 2005, responded to Yvonne Rainer's famous No Manifesto from 1965 (Ingvartsen 2005, p. 74).

---

20) The terms "contemporary dance / choreography" used in this paper are not essentialist or positivist claims but approximate and relational terms. The problematic status of categorization see Osborne or Cramer.

21) About contemporary concepts of choreography since the Neo-Avantgarde see also Brandstetter "Choreographie".

22) For instance, by using improvisation techniques, as in works by Burrows and Ritsema. Or in the strategies of the Judson Dance Theatre, such as the use of tasks, cues and arrangements that produce unpredictable movement, reflecting forms of control and hierarchy. For an elaboration on the choreographic procedures between the arts in the 1960s see Butte, McGovern, Maar, Rafael and Schaff.

23) Compare e.g. the pieces by Andrea Božić / Julia Willms (*After Trio A*, 2010) and Nicole Beutler (*Dialogue with Lucinda*, 2010, referring to *Radial Courses* (1976) and *Interior Drama*, 1976 by Lucinda Childs); pieces relating to works by the Judson generation. This can be seen in context with a general "archival turn" (Gabriele Brandstetter, "Museum in Transition") in theatre and dance; and the increasing interest in practices of re-enactment, re-performance and questions of preserving dance (see also exhibitions about the history of dance at the Centre Pompidou (*Danser sa vie*, 2011) or Haus der Kunst, München / Tate Modern, London (*Choreographing You*, 2011) or the different approaches to historiography and a 'performative archive' by Boris Charmatz (the *Musée de la danse* project, 2009 ongoing) or the *Moments*-Exhibition at the ZKM Karlsruhe (2012, curated by Sigrid Gareis, Boris Charmatz and Georg Schöllhammer).

## Mette Ingvarstsen

Rainer's original had declared: "No to spectacle/ no to virtuosity/ no to transformations and make-believe/ no to the glamour and transcendency of the star image/ no to the heroic/ no to the antiheroic/ no to trash imagery/ no to involvement of performer or spectator (...)." (ibid.) Rainer's manifesto of course must be read in context of the postmodernist 1960s movement that was busy distancing itself from the Martha Graham-style of expressionist Modern Dance. Rainer and her Judson Church colleagues aimed at a neutral (non-)spectacle of the dancing body by transgressing the artistic limits of genre and artform. They collaborated with colleagues from other disciplines (John Cage and Robert Rauschenberg amongst others) and developed entirely new formats of presentations and developed choreography out of everyday movement, such as the pedestrian walk.

Ingvarstsen uses the exploration of Rainer's work for revising the relation between theory and practice. Her manifesto-reply goes:

Yes to redefining virtuosity  
Yes to "invention" (however impossible)  
Yes to conceptualizing experience, affects, sensation  
Yes to the material investment of the body, or rather a bodypractice  
Yes to expression  
Yes to un-naming, decoding and recoding expression  
(...)  
Yes to organizing principles rather than fixed logic systems  
Yes to moving the "clear concept" behind the actual performance  
Yes to methodology and procedures  
(...)  
Yes to style as result of procedure and specificity of a proposal (...)  
Yes to multiplicity, difference and co-existence  
(Ingvarstsen 2005, p. 74)

The list illustrates the shift in choreography and aesthetics. Fifty years after Rainer's No Manifesto, there is a clear decision to focus on the relationship to the audience through affect, experience, sensation, instead of denying it. But Rainer's manifesto can be read in ambivalent ways as well, bearing in mind the relation to the audience as much as Ingvarstsen does. Nevertheless, Ingvarstsen contrasts this radically and diametrically with a Yes, remaining in the same logic. She is perpetuating a will to emphasize conceptual, theoretical ideas which can be explored and used to create a certain style. This must be seen as a continuation of the Judson generation's practice.

In a literal reading, the "yes" to all possibilities suggests moving things towards a positive direction. Gone are the critiques and prohibitions. The Yes Manifesto marks a new socio-cultural context. Ingvarstsen explains, that

*[to] say yes instead of no as a strategy is about defining an area of interest as positive, rather than a negation. We live in times of "everything is possible", so why not spectacle, virtuosity, glamour, style, involvement and so on..., why not moving and being moved as long as it is a choice and not a simply affirmation of the conventional procedures we already know. (Ingvarstsen 2005, p. 74)*

And yet, second and third thoughts evoke the ambivalence of this endeavour. The Yes also mirrors neoliberal and performative imperatives of affirmation in times of crisis or economic and political

instabilities where there is no chance to create something new anymore: Everything has been thought, said and made in and outside the field of art. The constant Yes affirms and yet leaves and aftertaste of desperate self-affirmation and 'helplessness'. It might critique the "flexible working subject" in the sense of Italian Paris-living post-capitalism-theorists Maurizio Lazzarato or French sociologists Luc Boltanski and Ève Chiapello. Is this manifesto written in times where maybe no manifesto can be written anymore an unveiling of the "cruel optimism" (Berlant 2011) of a global economic regime to perform?

### **Herself, Unfinished**

A portrait of Mette Ingvarstsen should maybe not be brought to a neat conclusion: Questions of agency and authorship pervade her work, and we have suggested to trace her in moments of bodily exhaustion, in physical quotations as well as in her conceptual presence in physical absence.

In her early body-related pieces Ingvarstsen's agency may appear to be compromised when she 'stays close to the quoted material' in what we described as her physical quotes; history 'flows' through her, apparently animating her body while distancing the movement from it. Her commentary on the performed actions confirms Ingvarstsen's authorial being in control of the performance. At the same time, like a Brechtian alienation effect, it reminds the spectator of the 'artificiality' of the situation, her being in the theatre, which creates a distance between the audience and the stories and events Ingvarstsen recollects through her body. Her nudity and explicitness, which could produce a sense of closeness or intimacy, are detached by the use of this epic commentary and quotation; here as elsewhere, the Brechtian strategy works to confront immersion with distance, presence with absence. In Ingvarstsen's later works, a sense of her 'human authorship' is palpable even in the 'bodiless' pieces and despite of the non-human action. What Lepecki refers to as scoring in choreography, the staging of "images conveyed by an authorial will" (Lepecki 2012, p. 15) and arranging thoughts and bodies, wilful behaviour and accidental movement in relation to each other, is evident in these works.

This portrait perhaps echoes the gesture of 69 Positions in which Ingvarstsen mimes a guide through an exhibition of stations and events in performance art. As mentioned above, Ingvarstsen recapitulates, relates and comments on some pieces, primarily from the 1960s, using modes of re-performance and also of explaining exhibited documents, such as photographs, videos, written sources. As German dance scholar Gabriele Brandstetter observes, Ingvarstsen "simulates historiography", putting a beginning, middle and end together to a whole in the sense of Aristotle; at the same time she uses the anecdote and unfinished, small stories against the grand récit of History (Brandstetter 2016). Interestingly, the second part of the performance is about her own performance work. She uses the same style and elements to relate, comment and refer to her own pieces in an unfinished manner, creating shifts and lacks to be rewritten, actively writing herself in to an unfinished history. And again, we watch Ingvarstsen's performance as a narrator dissolve, only to see her re-emerge performing the performer. Next, that image vanishes and Ingvarstsen becomes the researcher, later the historiographer, only to start over again.

### **FAKTA**

Dancer and choreographer Mette Ingvarstsen was born 1980 in Aarhus. She graduated from the school of contemporary dance P.A.R.T.S (Brussels) in 2004 and completed an artistic PhD in choreography at UNIARTS (Stockholm) in 2016. From 2017 to 2022 she will be part of the artistic team at Volksbühne (Berlin), under the direction of Chris Dercon.

---

**Franziska Bork Petersen, PhD**

Postdoc at the Department of Arts and Cultural Studies at the University of Copenhagen.

---

---

**Maren Butte**

PhD, is junior-professor in Theatre- and Performance Studies at the Department of Media and Culture Studies at the Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

---

**Literature**

“69 Positions”. [metteingvarsten.net](http://metteingvarsten.net). <http://metteingvarsten.net/2014/07/coming-soon-69-positions/> (last accessed 13 November 2016).

Agamben, Giorgio, 2011. *Nudities*. Stanford: Stanford University Press.

Bennett, Jane, 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham and London: Duke University Press.

Berlant, Lauren, 2011. *Cruel Optimism*. Durham: Duke.

Boltanski, Luc and Ève Chiapello, 2007. *The New Spirit of Capitalism*. Berlin: Verso.

Brandstetter, Gabriele, 2016. *A Museum in Transition*. Keynote lecture held at the conference *Presenting the Theatrical Past. Interplays of Artefacts, Discourses and Practices* by the International Federation for Theatre Research, arranged by Lena Hammergren, Rikard Hoogland, Erik Mattsson, Willmar Sauter and Meike Wagner on June 12<sup>th</sup>, 2016 at Stockholm University.

Brandstetter, Gabriele, 2013. *Choreographie*. In: Jörn Schafaff, Nina Schallenberg and Tobias Vogt (eds.): *Kunst – Begriffe der Gegenwart von Allegorie bis Zip*. Cologne: König, pp. 33-38

Brandstetter, Gabriele, Bettina Brandl-Risi and Stefanie Diekmann, 2012. *Posing Problems. Eine Einleitung*. In: Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter and Stefanie Diekmann (eds.). *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*. Berlin: Theater der Zeit, pp. 7-21.

Butte, Maren, Fiona McGovern, Kirsten Maar, Marie-France Rafael and Jörn Schafaff (eds.), 2014. *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin: Sternberg Press.

Chauchat, Alice and Mette Ingvarsten (eds.), 2009. *Everybodys Self-Interviews (= Everybodys Publications)*. Lulu: books on demand. See also website: [www.everybodystoolbox.net](http://www.everybodystoolbox.net) (last accessed 9 January 2017).

Cvejic, Bojana, 2015. *Choreographing Problems. Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. London: Palgrave Macmillan.

Cramer, Franz Anton, 2012. *Modernity's Crimes*. *Critical Endeavour*, 28 July 2012, <http://www.jardind-europe.eu/ce12/2012/07/modernitys-crimes/> (last accessed 9 January 2017).

Deleuze, Gilles, 1995. *The Exhausted*. *SubStance* Vol. 24, No. 3, Issue 78 (1995): pp. 3-28.

Eiermann, André, 2009. *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: transcript.

Egert, Gerko, 2016. *Choreographing the Weather – Weathering Choreography*. *The Drama Review*: Vol. 60, No 2, Summer 2016 (T230): pp. 68-82.

[ Portrættet ]

Entwistle, Joanne, 2000. *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity Press.

Ingvartsen, Mette, forthcoming 2017. *A Running Commentary on The Artificial Nature Project*. In Kirsten Maar and Maren Butte (eds.): *Topographies of the Ephemeral*. Bielefeld: transcript.

Ingvartsen, Mette, 2016. *Expanded Choreography. Shifting the Agency of Movement in "The Artificial Nature Project" and "69 Positions"*. PhD thesis. Lund University/Stockholm University of the Arts.

Ingvartsen, Mette, 2005. *Towards a Practical Understanding of Theory*. *Maska. Performing Arts Journal*, 20, No. 5-6 (94-95), Autumn – Winter 2005: pp. 74-76.

Latour, Bruno, 1996. *On Actor-Network-Theory: A Few Clarifications*. *Soziale Welt* 47 , No. 4 (1996): pp. 368-381.

Lazzarato, Maurizio, 2012. *Making of the Indepcted Man. Essay on the Neoliberal Condition*. Cambridge (MA): MIT Press (Semiotext(e)).

Lepecki, André, 2012. *Introduction. Dance as a Practice of Contemporaneity*. In André Lepecki (ed.). *Dance. (Documents of Contemporary Art)*. London: Whitechapel Gallery/The MIT Press.

Maar, Kirsten, 2009. *What a body can do // Between Sensuous Experience and Reflection*. *Theater der Zeit*, March 2009, <http://metteingvartsen.net/what-a-body-can-do/> (last accessed 11 November 2016).

Manning, Erin, 2013. *Always more than One. Individuation's Dance*, Durham (NC): Duke UP.

Nehring, Elisabeth, 2009. *No title. ballettanz*, October 2009. <http://metteingvartsen.net/ballettanz-elisabeth-nehring-2/> (last accessed 13 November 2016).

Osborne, Peter, 2013. *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*. New York: Verso.

Ploebst, Helmuth, 2009. *Mette Ingvartsen's Coup: Danish Choreographer writes Dance History with her Work 'Evaporated Landscapes'*. *Corpusweb.net*, 2 April 2009. <http://www.corpusweb.net/mette-ingvartsens-coup-11.html> / (last accessed 11 November 2016).

Renn, Jürgen and Bernd Scherer (eds), 2015. *Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge*. Berlin: Matthes & Seitz.

Reynolds, Dee, 2011. *Kinesthetic Empathy and the Dance's Body – From Emotion to Affect*. In Dee Reynolds and Matthew Reason (eds.): *Kinaesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. Bristol: Intellect

Siegmund, Gerald, 2006. *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript.

Strecker, Nicole, 2008. *Portrait. ballettanz Jahrbuch, 2008*. <http://metteingvartsen.net/articles/> (last accessed 11 November 2016).

"to come". [metteingvartsen.net](http://metteingvartsen.net). <http://metteingvartsen.net/2011/09/to-come/>

(last accessed 14 November 2016).

Ångström, Anna, 2011. *Voice exercises in pink take on a physical form*. *Svenska Dagbladet*, 11 April 2011. <http://metteingvartsen.net/blabla/> (last accessed 11 November 2016).

# Artikel

Times out of Joint – A glance at Hamlet in  
Elsinore 1816 - 2016

# Times out of Joint

## A Glance at Hamlet in Elsinore 1816 - 2016

*By Anne Sophie Refskou*

2016 was the year the world celebrated the 400th anniversary of the death of William Shakespeare. On 23 April – the day of the Bard’s supposed birth and death – great celebrations with pageantry and parades were mounted on a global scale, and of course no more so than in London and Stratford-upon-Avon, the two places which bred and fed the playwright’s extraordinary imagination. In London President Obama guested Shakespeare’s Globe on the Southbank, where he was entertained with excerpts from the ‘Globe-to-Globe’ Hamlet production, newly returned after a tour of 197 countries. In Stratford-upon-Avon, a special birthday parade and several festive ceremonies took place at and around the town’s Shakespearean locations followed by a gala performance at the Royal Shakespeare Theatre.

One could not avoid hearing Shakespeare’s name that day, and at times it did feel as if we were all being force-fed Shakespearean jokes and quotations by actors, scholars, journalists – or anyone in possession of a stage or a camera – to the point of indigestion. However, now that 2016 has expired – a year which many have named an earthquake year for Western politics, economy and culture – and we hold our breath for 2017 to amend or aggravate things, it may be worth re-remembering the Bard’s birthday party. Not for the slightly excessive pageantry or the enormous horse-drawn birthday cake which was paraded through the quaint streets of his hometown, but for the ways in which the Shakespearean world stage, yet again, demonstrated its ability to inspire critical and timely reflection that day.

The gala performance at the Royal Shakespeare Theatre in Stratford-upon-Avon included a sketch on how to perform ‘To be, or not to be’, which saw some of Britain’s most famous Shakespearean actors (and Prince Charles) make a light-hearted, but unmistakeable, stab at anyone who might still imagine that leading Shakespearean parts can only be played by white males. It began with an exchange between black actor Paapa Essiedu, who was in fact playing Hamlet in an RSC production at the time, and comedian Tim Minchin. The pair were arguing about which word to stress in Hamlet’s most famous line, when Minchin castigated Essiedu for assuming that he (Minchin) would never be cast as Hamlet because of his hair colour: “say it, just say it: I will never play Hamlet in Stratford-upon-bloody-Avon, because I am ginger!”. Few minutes later they were joined by actress Harriet Walter, who has made a powerful point for gender-blind casting on the Shakespearean stage with her fine interpretations of Prospero, Brutus and Henry IV in Phyllida Lloyd’s all female Shakespeare trilogy for the Donmar Warehouse in 2016. To Minchin’s question as to whether she had ever played Hamlet, Walter replied with perfectly timed irony “Not yet!”, and she was backed up minutes later by Dame Judi Dench’s entrance and brilliant appropriation of Hamlet’s assertion of his identity: “This is I, Hamlet the Dame”.

In other words – and to quote from the concession speech by the first female American presidential candidate – the Shakespearean stage is a place where we might see the shattering of many ‘glass ceilings’, however high and hard. This has been a work in progress (and it is still far from complete), but thanks to artists like Harriet Walter and many others, it will undoubtedly continue. The video recording of the sketch quickly went viral and delighted audiences all over the world, and thus, on

his birthday 400 years after his death, many of those celebrating Shakespeare did so in the context and spirit of striving for equality and tolerance.

However, on 23 June, exactly two months later, the country that produced the world's most famous playwright decided to leave the European Union. And while the aftershocks of that decision were still keenly felt, the United States of America elected a president whose ascension to power many view in line with Hamlet's foreboding words "it is not, nor it cannot come to good". This article is not the place for a lengthy political analysis of whether these two cataclysmic events are partly the consequence of a liberal elite wilfully ignoring dissatisfied majorities. Nor will it be – I hope – an apocalyptic lament for a world which, in the words of Lear, "wilt come no more". However, the fact that Brexit and Trump happened in the great Shakespearean year of 2016 (and the fact that Shakespeare was extensively quoted and appropriated by the media coverage of both Brexit and the American election campaigns), does remind us of how often Shakespeare's presence on the global stage has been closely connected to global politics. At times, he has been held up as a nationalist symbol and subsumed into projects of cultural imperialism, but he has also come to represent a unifying force and an opportunity to further intercultural exchange and understanding. The example I will focus on in what follows only represents a tiny spot on a huge geographical, historical and ideological map, but it is nonetheless remarkable how that spot – Kronborg Castle in the small town of Elsinore in the small kingdom called Denmark – has witnessed and responded to international political crises and changes through Shakespeare for centuries.

In 2016 HamletScenen, the resident theatre at Kronborg Castle in Elsinore and host of the annual Shakespeare Festival at Hamlet's Castle, celebrated 200 years of Hamlet performances at this location, which is so strongly associated with Shakespeare's 'Danish' play.<sup>1</sup> Many of these performances represent pivotal moments in theatre history, such as the Old Vic's production starring Laurence Olivier and Vivien Leigh, which visited Elsinore in 1937. However, in addition to having provided a setting for changing theatre traditions and conventions, Kronborg Castle, in its capacity as a Shakespearean performance location, is also a unique historical case-study of the relations and negotiations between politics and the arts. A brief glance at the two previous centenary celebrations at the castle, and some of the Hamlet performances that took place there immediately before and after World War II, offers a reflection of some major historical and political shifts, some of which might feel eerily present as the events of 2016 continue to unfold.

The first performance of Hamlet at Kronborg, which marked the castle's identification with Shakespeare's Elsinore in the play, was by a group of soldiers and amateur actors garrisoned at there. We have only sparse records about the production. Some believe Hamlet was played by lieutenant Nicolai Peter Nielsen (1795-1860), later to become an acclaimed professional actor, but what we do know is that the soldiers chose to celebrate the bicentenary of the death of an English playwright less than a decade after a bitter conflict with the England during the Napoleonic Wars. Despite having been recently defeated and bombed by the English, the Danes had begun to appreciate Shakespeare, largely thanks to the insistent attempts by the actor and translator, Peter Foersom (1777-1817), who played Hamlet at the Royal Danish Theatre in 1813. The bicentenary celebration

---

1) Some of the material mentioned in this article comes from the exhibition *Hamlet at Elsinore 1816-2016* which I curated for HamletScenen as part of the World Shakespeare Congress and the Shakespeare400 Festival at King's College London in August, 2016. The exhibition was recently translated and extended for a run at Marienlyst Castle near Elsinore in November 2016, and will be included in the York Shakespeare Festival in May 2017. I am grateful to HamletScenen for this very fruitful collaboration and for the opportunity to discover the extraordinary archive material which they have preserved.

## Anne Sophie Refskou

at Kronborg in 1816 was thus, among other things, an example of a very local celebration of an increasingly global Shakespeare, whose wider cultural value must have begun to be understood as detachable from his national origins.

100 years later it was time for the tercentenary celebration of Shakespeare's death in the middle of a world conflict. On 24 June 1916, prominent Danes of the day, including King Christian X and Queen Alexandra, gathered on the Kronborg battlements for a Hamlet performance by the Royal Danish Theatre. The programme also included a prologue written by Danish writer Helge Rode set to music by none other than the world-renowned composer Carl Nielsen. But the most striking element surviving from that day is the speech given at Kronborg by the literary critic and Shakespeare biographer, Georg Brandes. Officially Denmark was neutral during World War I, but the speech given by Brandes paid explicit homage to England as the nation that gave birth to Shakespeare. Brandes had published his internationally acclaimed *William Shakespeare: A Critical Study* in 1898, but in 1916 his speech on the playwright and on Hamlet was strongly influenced by living in what he characterized as "a time, sadly, of explosives". When speaking to the crowds at Kronborg, he told them that the present occasion was:

*A protest against those who, in this time of hardship and blood, underestimate the significance of the arts. Poetry at its greatest survives politicians and their destructive transformations of the world, just like the bronze medal survives the emperor who wears it.<sup>2</sup>*

Brandes' words would have gained renewed resonance two decades later, when a new world conflict was on its way and three performances took place at Kronborg which might have proved the endurance of art in the face of destructive politics, but not its full immunity or protection from them. As already mentioned, Laurence Olivier and Vivien Leigh visited Kronborg in 1937 and offered an occasion for some very cordial and diplomatic exchanges between Denmark and Britain, as exemplified by Danish prime minister Thorvald Stauning's welcome in the printed programme:

*This artistic exchange – especially with a country which has such a close relation to us as England – I consider a particularly appropriate form of collaboration, because it creates bonds between peoples and offers a possibility for further exchange, which is what Denmark wishes to have with all countries and nations in the interest of peace.<sup>3</sup>*

The following year's Hamlet production at Kronborg gave Stauning further opportunity to extend goodwill to all nations 'in the interest of peace', but this time treading perilous diplomatic waters. When negotiations for another British production fell through, the organisers of what was now intended to be an annual Hamlet performance at Kronborg quickly made an arrangement with the German actor and director of the Staatliches Schauspielhaus in Berlin, Gustaf Gründgens – to the delight of his powerful patron, Hermann Göring, who arrived in Elsinore on his private yacht and attended the performance. In addition to this, the printed programme for the production came to include a portrait photograph of the German Chancellor, Adolf Hitler, which, in historical hindsight, must rank as one of the greatest crimes ever to happen to a theatre programme. Two years later Denmark – and Kronborg – was occupied by German forces.

---

2) My translation.

3) My translation

## Times out of Joint

The last Hamlet performance at Kronborg before the war broke out, however, was by John Gielgud, and again the printed programme reflects the political context in a poem by the prominent Danish author, critic and newspaper editor, Tom Kristensen. Kristensen's poem ends with the following welcome in English to the British players, appropriating Shakespeare's lines from Hamlet in what sounds like an anxious reflection of difficult times and decisions:

*Welcome, John Gielgud and your actors, welcome!  
Moreover that we much did long to see you,  
The need we have to use you did provoke  
our hasty sending. Something have you heard  
of Hamlet, Prince of Denmark's transformations  
and of the manifold interpretations  
which have confused us and confuse us still.  
Is he a Dane? A countryman of yours?  
A spirit of the modern doubt and weakness  
or active as a prince of the renaissance?  
A hero or a coward? Tell us that.*

After the war Hamlet performances at Kronborg returned, the first by the Norwegian National Theatre with Hans Jacob Nielsen as Hamlet in 1946. The Danish Prime Minister at the time, Knud Kristensen, welcomed the Norwegian players in the printed programme with words of sombre self-reflection and a sadly haunting answer to the questions asked by Kristensen before the war:

*The fact that Norwegian actors perform Hamlet at Kronborg this year is of particular and heartfelt value to the Danes. The fates of Denmark and Norway during the years of war were both similar and different. The determined fight for freedom by Norwegian patriots became a worthy example to be emulated by the Danes, and the bond between our peoples was strengthened by our common cause. The pensive nature of Hamlet – his varying moods and deliberations before taking action – is closer to the Danish national character than that of the Norwegians. During the war we often blamed ourselves for this our Hamlet-like character.<sup>4</sup>*

But within a few years a new spirit of optimism arrived in Elsinore personified by the nation which had come to Europe's aid, and which was to continue to help rebuild it. In 1949, thanks to the machine that set globalization flying, Kronborg for the first time welcomed an American Hamlet. Robert Breen played Hamlet in a production by the State Theater of Virginia, which was brought to Denmark as well as to American military bases in Germany by the United States Air Force. The foreword in the programme declares in celebratory tones that this is "the greatest distance a national company of players has journeyed to historic Elsinore, a distance which only a few years ago would have been measured in weeks of travel". The programme also contains a blessing of the enterprise by President Harry Truman himself and is permeated by optimism. The foreword ends with the following statement:

---

4) My translation.

## Anne Sophie Refskou

*The presence of an American company presenting Hamlet in the courtyard of hospitable Elsinore marks a heartening step in the world's progress toward a more complete international exchange of art and culture, and it is through such exchanges that lasting peace and understanding can be achieved.*

As well as reflecting the internationalist US politics, which for better and (certainly also) for worse have been so dominant on the world stage ever since, these words had a prophetic quality for the Shakespearean performances at Kronborg. Since the beginning of the twenty-first century Kronborg has hosted an increasingly international range of Shakespearean artists, including some of Germany's finest directors and companies, whose visits had very little – if anything at all – to do with the ghost of a nationalist past, but took place in the context and spirit of a European present. The intercultural exchanges through Shakespeare at Kronborg have become a very tangible reality, exemplifying the post-nationalist, borderless Europe, which many of us have come to take for granted. However, the events of 2016 have now shaken what has been so carefully built up, and are seen by many as the beginning of the end of internationalist ideals. The 1949 US production visited Elsinore few months after the end of the famous Berlin airlift, in which UK and US air forces provided West Berlin with food and fuel after land access had been blocked by Soviet forces. 1949 was also the year in which NATO was created, an organisation that is now deeply concerned about its future in view of US President Elect, Donald Trump's well-known critique of it. Trump's isolationist rhetoric – resonating with the voice of those who so fervently wish Britain to leave the EU – signals a new reality which it seems harder and harder to ignore: The day after the American election, BBC Newsnight saw the Pulitzer prize-winning writer Anne Applebaum strongly arguing that Europe and Britain now need to get used to the idea of the US as no longer “an absolutely reliable partner”.

Where does this new reality leave Shakespeare and his role as a cultural mediator? As Clarence Derwent, President of the Actors' Equity Association, puts it in his contribution to the programme for the 1949 US Hamlet at Kronborg: “Artists have an important role to play in the attainment of that idea which we all seek: the great goal of One World”. Shakespeare with his global status has been one of the most significant and applicable artists in the pursuit of that ‘great goal’, and he is doubly valuable because his work inherently resists servicing those who misuse their power. This was what the world celebrated in 2016, and, as 2017 begins, this remains a cause for hope.

### References

- Anon, 1949. Foreword. Festspillene paa Kronborg. Theatre programme: p. 5.
- Bay-Petersen, Hans, 2007. En selskabelig invitation - Det Kgl. Teaters gæstespil i Nazi-Tyskland i 1930'erne. Copenhagen: Multivers.
- Brandes, Georg, 1920. Tale paa Kronborg Søbatteri (St. Hansdag, 1916). Taler. Copenhagen: Gyldendal: pp. 233-237.
- Derwent, Clarence, 1949. A World Stage. Festspillene paa Kronborg. Theatre programme: p. 17.
- Kristensen, Knud, 1946. Festspil i Kronborg. Festspillene paa Kronborg. Theatre programme: p. 11.
- Kristensen, Tom, 1939. Prolog til Hamlet, Prince of Denmark. Festspillene paa Kronborg. Theatre programme: pp. 20-22.
- Stauning, Thorvald, 1937. Til Kronborg. Festspillene paa Kronborg. Theatre programme.

## Times out of Joint

### Web

Anne Applebaum on BBC Newsnight 10 November, 2016: <http://www.express.co.uk/news/uk/730722/Donald-Trump-European-army-US-President-Anne-Applebaum-newsnight-establishment>. (Accessed 10 December, 2016).

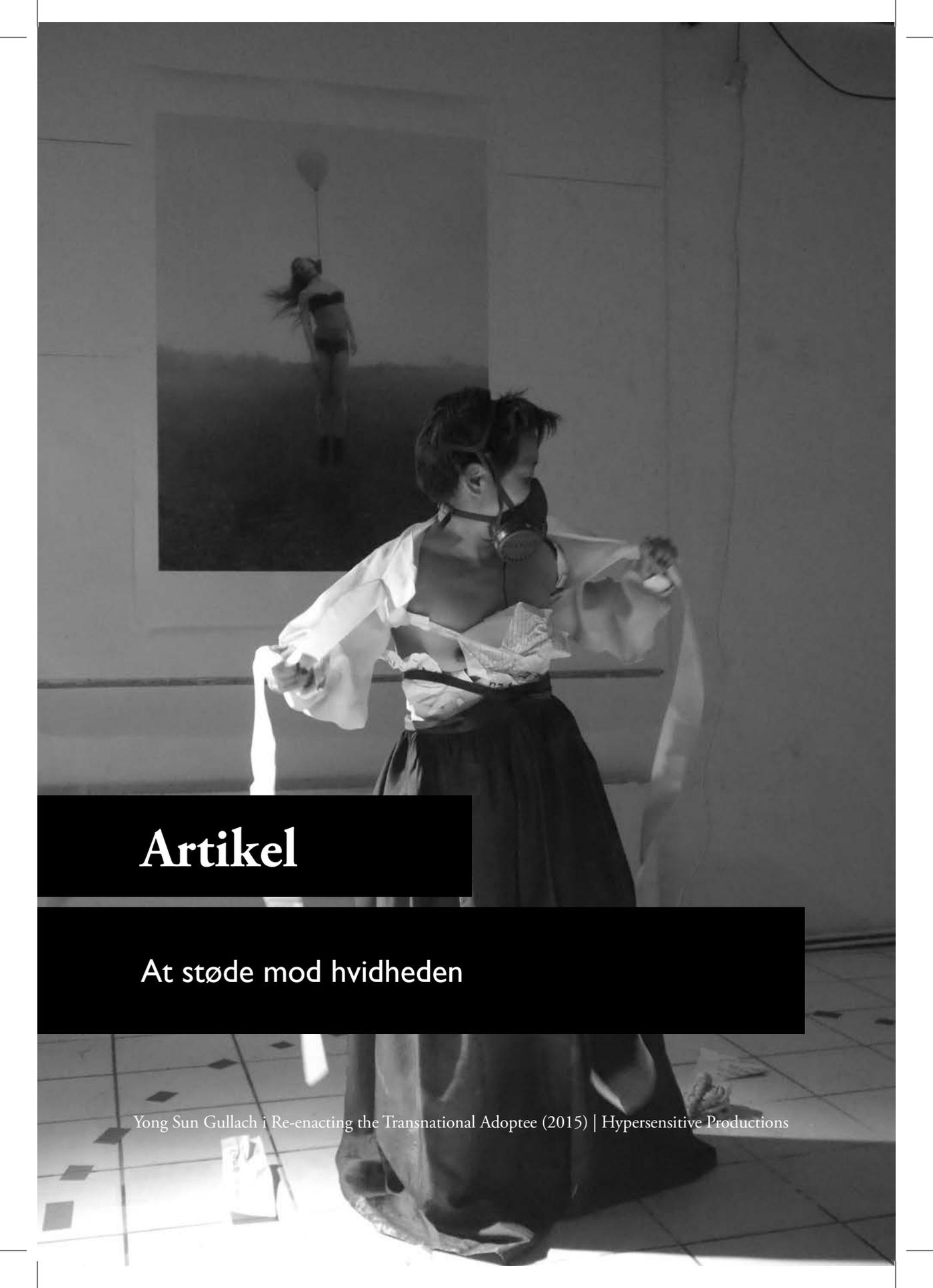
'To be, or not to be': Sketch from Gala Performance at the Royal Shakespeare Theatre, Stratford-upon-Avon, 23 April, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=kEs8rK5Cqt8>. (Accessed 10 December, 2016).

---

### **Anne Sophie Refskou**

Ph.D., is a Lecturer in Theatre and Performance at GSA, Department of Acting and Performance, University of Surrey, UK. She specializes in the study of Shakespeare in a global and intercultural context with an interest in new terms and methodologies, as well as political and diplomatic issues. She also works as an actor, dramaturg and script consultant.

---



# Artikel

## At støde mod hvidheden

Yong Sun Gullach i Re-enacting the Transnational Adoptee (2015) | Hypersensitive Productions

## At støde mod hvidheden

Re-enacting *the Transnational Adoptee* – et nyt blik på transnational adoption

Af Lukas Kofoed Reimann

*Iklædt en gasmaske og en koreansk klædedragt træder en kvinde ind af døren til det lille kælderlokale. Hun bukker i døråbningen. Publikum er placeret rundt omkring på det røde gulv. Idet hun med små skridt bevæger sig igennem lokalet, sætter hun sig af og til på hug ved enkelte tilskuere og hvisker noget for mig utydeligt til dem. Rummets ene hjørne afgrænses af en række små bunker hvide papirer, der danner en halvcirkel. Da hun når frem til denne grænse, sætter hun sig på hug og ruller med benene trukket ind til maven ind i cirklen. Hun rejser sig igen, klæder sig langsomt af og folder klædestykkerne fint sammen. Nøgen sætter hun sig med ryggen mod os.*

I performancen *Re-enacting the Transnational Adoptee* (herefter RTA) undersøger Yong Sun Gullach det adopterede subjekt gennem et fokus på relationen mellem hendes egen krop og en række genstande. Jeg oplevede performancen på den feministiske festival FLAB i København i efteråret 2015. Denne kontekst gjorde, at jeg var indstillet på en politisk potent oplevelse, men RTA tilbød mere og andet end et politisk projekt i en performativ ramme. Jeg gik ud af det lille kælderlokale med en følelse af at have fået et slag i maven. Som om luften var slået ud af mig, og jeg havde brug for tid til at samle mig igen. Kombinationen af denne fysiske følelse af at have oplevet noget nyt – et nyt blik på verden – og RTAs tydelige politiske vilje er, hvad der motiverer denne analyse. En analyse der undersøger måden, hvorpå RTA skabte et politisk rum og dermed en forandring af mit blik på verden.

Jeg tager mit teoretiske udgangspunkt i en kobling af Erika Fischer-Lichtes beskrivelse af performative begivenheder som mulighedsrum for forandring i vores oplevelse af verden, som hun beskriver det i sit hovedværk *Ästhetik des Performativen* (2004) og Hans-Thies Lehmanns arbejde med teatrets form som politisk, idet det skaber nye muligheder for at forstå vores relation til verden i både *Postdramatic Theatre* (2006) og tekstsamlingen *Das Politische Schreiben* (2012). For at kunne forstå og italesætte RTAs primære omdrejningspunkt, racialisering af kroppen, tager jeg udgangspunkt i Sara Ahmeds bog *Queer Phenomenology* (2006), hvori hun arbejder med måder, hvorpå queer-teori og feministisk kritik kan bruge fænomenologien til at italesætte oplevelser af verden.

### At forstå og erfare det politiske

Sammenkoblingen af Lehmann og Fischer-Lichte giver mig mulighed for at gribe fat i to forskellige niveauer af, hvad der kan siges at konstituere scenekunstens politiske potentiale og giver mig dermed et grundlag for at forstå, hvordan RTA skabte det, jeg beskriver som et politisk rum.

For Lehmann er det teatrets mulighed for at afbryde en samfundsmæssig diskurs, som gør, at verden kan forstås på en ny måde – der gør det politisk. Det kan altså tilbyde et nyt blik på, hvordan verden er struktureret. På denne måde peger hans beskrivelse udover selve teatret, idet det er relationen mellem scenekunsten og vores forståelse af verden, der er i centrum. Dog er det netop teatrets særlige sprog og kommunikationsform, der er grundlag for dets politiske potentiale. Da teater ikke er politik – forstået som en uafhængig sfære af argumentation, der er struktureret

af lineære fortællinger om verden – kan det være politisk. (Lehmann 2012, s. 12, Lehmann 2006, s. 175). Da det ikke er politik, kan det være noget andet – afbryde politik og pege på dets konstruktion. Politik er for Lehmann performativt, idet det både skaber og beskriver verden og samtidigt skjuler denne konstruktion. Ved at afbryde politikens performativitet kan teatret pege på dens kontingens, tydeliggøre at det kunne være anderledes og skabe et mulighedsrum, hvor verdens kompleksitet får plads (Lehmann, 2012, s. 8).

Fischer-Lichtes analyse af performancekunstens potentialer har et lidt andet fokus, idet den peger på, hvordan performative begivenheder kan afbryde individets oplevelse af verden og dermed skabe mulighed for erfaring af verden på en ny måde. Ved at fremhæve scenekunsten som en samtidig oplevelse, hvor kroppe og objekters egenbetydning er i fokus, peger Fischer-Lichte på, hvordan den kan få verden til at fremstå som genfortryllet (Fischer-Lichte 2004, s. 325). Vores rationelle og fortolkende blik på verden kan sættes ud af spil, og dermed kan der skabes rum, for at scenekunsten kan iværksætte et forandrende potentiale for dem, der deltager i den givne scenekunstneriske begivenhed. Fischer-Lichtes fokus er altså på, hvad der sker inde i selve den performative begivenhed frem for dennes reference til en ekstern politik. Hun placerer det politiske potentiale i det sociale mulighedsrum, hvor vores virkelighedsoplevelse – og her især ens egen relation til og placering i verden – kan være til forhandling (ibid., s. 332).

Både Lehmann og Fischer-Lichte peger på forskellig vis på afbrydelsen og dermed på åbningen af et mulighedsrum, samtidigt med at de understreger scenekunstens særlige form – dens sprog, om man vil – som grundlag for et forandrende potentiale.

Set fra et værkanalytisk perspektiv tilbyder de to begrebssystemer forskellige perspektiver, som også holder sig forskellige politiske muligheder for øje. Med Fischer-Lichtes begrebssystem kan jeg analysere effekten af det konkrete forhold, der skabes mellem Yong Suns krop og min egen, og ved hjælp af Lehmann kan jeg undersøge, hvordan dette forhold bruges til at skabe en ny-orientering af mit syn på verden.

I det følgende vil jeg ud fra denne teoretiske ramme fokusere på forholdet mellem min egen krop og Yong Suns. Hvordan denne relation skabes, hvad den bruges til, og hvordan dette er grundlaget for RTAs politiske potentialer.

### **Smerte som erfaringspotentialer**

Yong Sun sidder på hug med ryggen mod mig. Foran hende er en lille bunke hvidt pulver. Med en kontrolleret, fejende bevægelse finder hun en pisk frem, der har ligget gemt i bunken. Pisten efterlader hvide mærker på hendes brune ryg. Det hvide støv fordeler sig i lokalet og jeg holder mig for mund og næse med mit ærme.

Fischer-Lichte fremhæver selvskade som en privilegeret måde at opnå en bestemt relation mellem tilskuer og performer (Fischer-Lichte, 2004, s. 17), og jeg vil her vende mig mod hendes beskrivelse af den samtidige oplevelse af kroppen i dens egenbetydning som en måde at beskrive den relation RTA tilbyder mig.

Erika Fischer-Lichte beskriver oplevelsen af samtidighed som central for det mulighedsrum for forandring, scenekunsten kan skabe. Idet handlinger og objekter iscenesættes som selvreferentielle fremstår de i deres egenbetydning. En centrering af tingenes egenbetydning gør at deres referencer ud af scenekunstens situation afbrydes og de fremstår som genfortryllede – en oplevelse af, at vores relation til verden er til forhandling. Verden, som den opleves til hverdag, glider i baggrunden, og mulighedsrum, hvor publikum er fri til at opleve en ny opmærksomhed på den konkrete situation, opstår (ibid., s. 29). Dette udspringer af en kombination af teori om henholdsvis

rituelle og kunstneriske performances, særligt ud fra Victor Turners begreb liminalitet (ibid. s. 305) og hun opdeler denne type oplevelser i æstetiske og ikke-æstetiske erfaringer (ibid., s. 349). Den ikke-æstetiske erfaring sætter hverdagens sociale spilleregler ud af kraft i en situation, som faciliterer en overgang fra én status til en anden. Den æstetiske erfaring skaber på samme måde et socialt mulighedsrum, men den forandring, der lovedes, er ikke permanent. „Idet jeg betegner en tærskelerfaring, hvor selve vejen er målet som æstetisk, er de tærskelerfaringer som er vejen til et andet mål ikke-æstetiske erfaringer.“ (ibid., s. 349, egen oversættelse). Begge erfaringer optræder i scenekunsten, omend hun påpeger dens primære formål som grundet i den æstetiske erfaring, der iværksætter det liminale rum for oplevelsens egen skyld.

Når piskeren rammer Yong Suns ryg, kan jeg ikke undgå at identificere mig med hendes smerte. Lyden af piskeren, der rammer hendes bløde, brune hud, spejler hendes smerte i min krop. Hele rummets opmærksomhed er rettet mod hendes handlinger, og resten af verden glider i baggrunden – selve muligheden for en ny oplevelse af kroppen opstår.

### **Den fortryllede krops konstruktion**

Yong Sun rejser sig og går frem til den første bunke papir. Hun tager et stykke op, krøller det sammen og taper det under sin venstre fod. Hun tager én pengeseddel efter den anden – krøller den sammen og taper den fast. Når den ene fodsål er dækket af et tykt lag, fortsætter hun med den næste. Når alle sedlerne er væk, bevæger hun sig videre i halvcirklen. Her ligger dokumenter, fyldt med billeder, hendes navn, formularer – henvisninger til bureaukrati. Hun taper et stykke efter det andet fast til skinneben og lår – først det ene ben, så det andet. Hendes vejtrækning er hurtig, og hendes hænder ryster. Tapen hviner, og hun fortsætter – målrettet og med afvisende nødvendighed. Kontrasten mellem den bløde krop og de hårde umedgørlige papirer er skarp. Hendes bevægelser er ensformige, automatiske og hurtige. Hun bøjer sig ned, samler et stykke op, taper det fast og bøjer sig igen. Hele hendes opmærksomhed er rettet mod denne gentagne handling, indrammet af det stressede åndedræt.

I bogen *Theatre, Sacrifice, Ritual* (2005) beskriver Fischer-Lichte to forskellige måder, hvorpå kroppen kan opleves i scenekunsten: En fænomenologisk læsning af kroppen opstår, når denne træder frem for os i sin egenbetydning – når den peger på sig selv som krop – og vi oplever kroppen som samtidig. Den semiotiske krop opleves til gengæld som reference til verden – enten fiktionel eller virkelig (Fischer-Lichte 2005, s. 4). Når kroppen, der reelt lider står frem for os, opstår der en indlevelse med performerens krop i dens egenbetydning. Når Yong Sun pisker sig selv kan relationen mellem min egen kropslighed og hendes beskrives som sådan. Jeg følger hendes stressede åndedræt – min kropslighed og hendes er bundet sammen fysisk. Hendes krop fremstår som genfortryllet, idet den hæves ud af dens hverdagskontekst, og selve den kropslige relation kommer i centrum. Men idet hendes krop konfronteres med papir og pisk, opstår også en anden betydning, der forstyrrer denne oplevelse af kroppen som afgrænset og krop i sig selv.

Papirerne får deres eget liv, idet de bevæger sig fra gulvet op ad Yong Suns krop. De fremstår som en reference ud af performancen og ikke kun som objekter i deres egenbetydning. Det er ikke blankt papir, hun klistrer på kroppen, men papir der bærer betydning. Fordi både kroppen og papirerne står frem som viljefulde, bliver det relationen mellem dem, som kommer i fokus. Dette gør, at hendes krop ikke bare er hvilken som helst krop, men en krop der står i en bestemt relation til omverden. Hendes krop er konstitueret af den transnationale adoption.

I den næste bunke, Yong Sun vender sig mod, er papiret fyldt med racistiske udtalelser. Yong Sun udtrykker samtidigt afvisning og nødvendighed idet hun tager den racisme papiret bærer på sig.

## At støde mod hvidheden

Denne handling gør at hendes krop indtager en semiotisk funktion, idet den peger ud over selve kroppen, ud på en verden hvor racisme er en strukturerende magt.

Hendes krop står bogstaveligt talt på pengesedler, og ubehaget ved at tape denne type dokumenter på sig fylder rummet. RTAs omdrejningspunkt er altså konstruktionen af kroppen og de måder, hvorpå kroppen konstitueres i mødet med verden – en racistisk, bureaukratisk verden. Yong Suns selvskade indfanger mig ind i hendes kropslighed, men piskningen alene åbner ikke nødvendigvis op for det forandrede blik på verden, som jeg mener RTA har potentiale for at give. Først idet kroppen som afgrænset og krop i sig selv forstyrres, bliver den specifikke krop, den krop der er formet af en bestemt vej igennem verden, tydelig.

### En orientering mod racisme

Både Lehmanns og Fischer-Lichtes begrebssystemer giver mig ikke redskaber til at beskrive den specifikke, situerede krop, som fremskrives i RTA og derfor er det nødvendigt at inddrage en måde at forstå denne kropps placering i verden. For at forstå hvordan RTA tydeliggør den raciale konstruktion af subjektet, og dermed hvordan RTA åbner et mulighedsrum for politisk kritik, griber jeg fat i den britisk-australske queer-, kritisk race- og postkoloniale teoretiker Sara Ahmed. Min position som hvid er determinerende for min læsning, og Ahmeds beskrivelse af race som en orientering i verden, giver mig redskaber til at italesætte, hvordan forskellen mellem racialiseringen af min krop og Yong Suns bruges bevidst i RTA.

Ved at følge Ahmed ønsker jeg at pege på race som en performativ kategori, der skjuler sin egen processuelle karakter. Som subjekter formes vi af, hvad der er i vores nærhed – det der er kropsligt og rummeligt tilgængeligt for os. Hvad vi kan nå har betydning for, hvad vi kan komme til at nå. Hvad der er indenfor vores rækkevide former, hvem vi er (Ahmed 2006, s. 85).

Ahmed arbejder både med konkrete fysiske objekter og mere abstrakte objekter som for eksempel køn og race og kan på denne måde skabe en kompleks og mange-facetteret analyse af måder, hvorpå vi møder og bliver mødt af verden – og hvilke konsekvenser disse møder har for vores fremtidige muligheder. Netop det flydende forhold mellem de konkrete og abstrakte objekter gør, at hendes brug af fænomenologien er meningsfyldt som et supplement til Fischer-Lichtes beskrivelse af den fænomenologiske læsning af kroppen.

### Hvidheden træder frem

Ud fra Ahmeds beskrivelse af denne performative vekselvirkning mellem kroppe og deres rumlighed opstår billedet af, at vores liv følger bestemte linjer. Hvidhed som en bestemt placering i verden gør, at bestemte objekter er indenfor rækkevide. Når vi orienterer os mod disse objekter, følger vi en hvid linje. Hvidhed sætter bestemte objekter indenfor rækkevide, og hvad der er indenfor rækkevide bevirker, hvad der bliver opfattet som hvidhed. Når afstande reproduceres idet kroppen møder verden, bliver kroppen oplevet som determinerende for, hvilke muligheder, vi har. Race ses altså som noget kroppe er, hvilket påvirker, hvad disse kroppe kan gøre (ibid., s. 112). Verden er indrettet til kroppe, der følger bestemte linjer. Understøtter de linjer, vi forventes at følge, vores kroppe, glider de i baggrunden, og vi lægger ikke mærke til dem. Når man afviger fra den hvide linje, støder man mod verden (ibid., s. 66).

I RTA tydeliggør Yong Sun den fysiske oplevelse af at støde mod hvidheden og hæver den hvide linje ud af baggrunden. Relationen mellem det hvide papir og kroppen, hvor papiret både bærer hendes livshistorie, og indeholder en mere åbenlys racistisk magt, er gennem hendes udtryk fyldt med ubehag. Hendes krop bliver tydelig som både skabt af en hvid verden og udsat

for skade og vold af den samme verden.

På den måde tilbydes vi ikke kun en genfortryllelse af kroppen, men også en komplicering af, hvad kroppe er, og hvordan disse læses. Den komplekse sammenvævning af betydning, der understreger dobbeltheden af både at være formet og afvist af en hvid verden, gør, at kroppen netop tydeliggøres som racialiseret i en performativ og processuel forstand.

Dette er én side af RTAs politiske udsigelseskraft, men jeg mener at RTA opnår mere end at pege på den racialiserede krops performativitet.

Der opstår en tydelig ændring i rummet, idet Yong Sun vender sig mod en bunke med koreanske skrifttegn. Hun forsøger at få ro på åndedrættet og læser op fra sedlerne. Tapen er brugt op, og hver seddel forsøges med omsorg placeret inde under de tidligere lag. Et enkelt blad falder ned. Hun samler det op og får det til sidst placeret inde under, så det sidder fast. Nødvendigheden er forandret – hun forsøger at styre sin udmattede krop for at kunne placere papirerne, som hun vil have dem, tæt på kroppen, i sprækkerne mellem de hvide lag, der i forvejen dækker hende. Jeg bliver opmærksom på kontrasten mellem disse kærlighedsobjekter og den tvungne påtagelse af tidligere betydninger.

Både Lehmann og Fischer-Lichte beskriver afbrydelsen som grundlaget for, at et politisk mulighedsrum kan opstå. Når Yong Sun støder mod hvidheden igennem selvskaede, er det netop en afbrydelse af den måde, hvidheden glider i baggrunden, som hun opnår. Idet hun peger på nye orienteringer ved at vende sig mod bestemte kærlighedsobjekter, er det ikke kun en erfaring af en racistisk verden, der tilbydes et hvidt publikum, men også en forståelse af hvordan denne kunne være anderledes. RTA søger at orientere publikum på en specifik måde, når muligheden for forandring er åbnet. Ved at vende mig mod Lehmanns beskrivelse af teatrets politiske potentiale, ønsker jeg at dykke nærmere ned i, hvad dette kan betyde.

### Angreb og afstand

For Lehmann er det scenekunstens specifikke sprog (Lehmann 2012, s. 12), dets form og dermed måden, hvorpå det kan skabe rum for kommunikation, der afbryder politik, der gør scenekunsten politisk. I RTA er den politik der afbrydes hvidhedens linje – den struktur i verden der gør, at nogle kroppe forhindres i deres muligheder, mens andre slet ikke kan få øje på, hvordan racistiske strukturer tillader dem at gå gennem verden uden denne bestemte forhindring.

Hvad der interesserer mig her er hans beskrivelse af, hvordan scenekunstens politiske potentiale udspringer af en bevidst refleksion gennem dens specifikke redskaber – en skæv spejling af politik og måden, verden struktureres lineært (Lehmann 2006, s. 185f). For Lehmann er både politik og scenekunst en kommunikativ situation, hvor betydning skabes og forhandles. I politik er betydningsdannelsen tidsligt og rumligt forskudt, mens den samtidige kropslige, rumlige og tidslige tilstedeværelse er central for scenekunsten. Ved at udnytte dette kan scenekunsten pege på politiks kontingens og konstruktion – de lineære fortællinger som kunne være anderledes (ibid., s. 183).

Yong Sun kaster papirflyene fra den sidste bunke ud mod publikum med stor kraft. Jeg føler mig bombarderet, og flere af de andre publikummer holder sig for hovedet. Min opmærksomhed rettes ud i rummet, idet jeg følger flyenes rute. Et enkelt fly bliver sendt videre til mig, og jeg læser et statement om transnational adoption.

Mens Yong Sun klistrer papirer på sig selv i gentagne bevægelser, glemmer jeg mig selv. Jeg er draget ind i hendes åndedræt, og min egen kropslige tilstedeværelse skubbes i baggrunden. Når hun kaster papirfly i hovedet på mig, og jeg holder armene op, bliver min egen kropslighed tydelig igen. Her bliver afstanden mellem performer og publikum understreget. Idet jeg ser rundt i rummet,

## At støde mod hvidheden

på de andre tilskuere, flyttes min opmærksomhed væk fra den intime relation mellem min krop og Yong Suns ud til et rum fyldt med andre mennesker. Væk fra en identifikation med hendes smerte, ud i en position af modtager af viden.

Papirflyene er et lecture element (Dirksen 2009), der overrasker mig midt i den kropslige indlevelse. Papirflyene henviser til en klassisk skolesituation, og jeg bliver opmærksom på min position i forhold til racisme og adoption – som den udenforstående, der skal lytte og lære. Min opmærksomhed flyttes hen på en virkelighed, hvor indlevelse ikke nødvendigvis skaber politisk potentiale og bevidsthed. Jeg læser denne bevægelse som en måde at skubbe mig væk fra empati og medfølelse; hen til en rationel, vidensbaseret måde at forholde sig til adoption. Ifølge adoptionsforskeren Lene Myong er måden, vi forstår adoption, ofte struktureret gennem en diskurs om kærlighed. Kærlighed som begrundelse og resultat for den adopterede og dermed strukturerende for måden denne italesættes og forstås på (Myong 2013). Dette gør, at afbrydelsen af den indlevende, intuitive og følelsesbaserede relation i RTAs dramaturgi peger på en afbrydelse af en anden politik end den racistiske, nemlig den der strukturerer adoption.

Dette lecture element er et eksempel på, hvordan RTA konstant refererer til sig selv som politisk. Ideen om teater som læringsrum bruges bevidst dramaturgisk og peger ikke blot på adoption som politisk tematik, men på selve relationen mellem kroppe, og hvilke konsekvenser det har, hvordan disse mødes af verden.

Når jeg skubbes ud af indlevelsen, opstår der en bevidst refleksion, og performancen udnytter forskydningen af min opmærksomhed. RTA søger altså at lade den mulige forandring, der sker inde i performancebegivenheden, fortsætte. Ved at pege på en verden før og efter den æstetiske erfaring, opfordres publikum til handling uden for begivenheden. Performancens politiske kraft ligger altså ikke i identifikationen med en krop udsat for racisme, men i afbrydelsen af denne identifikation. Afbrydelsen bliver til et krav om politisk stillingtagen.

### En bevidst orientering mod race som afstand

En bevidst brug af scenekunstens redskaber ses også i måden, hvorpå RTA er fyldt med henvisninger til Orienten og dermed orientalisme. Sara Ahmed beskriver, med henvisning til Edward Said, orientalisme som afstand, der tillægges objekter og kroppe (Ahmed 2006, s. 114). Når vi, hvide europæere, vender os mod Orienten som objekt, skaber vi os selv som subjekt. Orienteringen mod Orienten er at konstituere dem, der er knyttet til denne, som anderledes og fremmede – noget vi kan spejle os i og dermed afgrænse os selv ved hjælp af (ibid., s. 119). En orientering der virker performativt ved både at beskrive og fremskrive et hvidt europæisk fællesskab afgrænset af den orientalske Anden. Orientalismens fremmedgørelse af bestemte kroppe og objekter udnyttes og bearbejdes af Yong Sun.

Allerede idet hun træder ind ad døren iklædt den traditionelle koreanske klædedragt, hanbok, henviser hun til afstanden mellem min krop og hendes. Hanbokken er en henvisning til en asiatisk tradition, som i denne ikke-koreanske kontekst mangler en fast situation at pege på. Det bliver en uspecifik henvisning til asiatisk kultur fremfor et konkret arbejde med et kulturelt betydningsfuldt objekt.

Med rystende hænder og stresset åndedræt iklæder hun sig hanbokken igen. Papiret, der stadig er klistret til hendes krop, stikker ud med skarpe kanter, og det lykkes ikke helt at få det skjult under hanbokkens lette stof. Med små skridt forlader hun lokalet, på samme måde som hun kom ind. I døråbningen bukker hun for os en sidste gang.

Denne ramme tydeliggør afstanden mellem os, publikum, og hende, performerens. Hendes



Yong Sun Gullach i Re-enacting the Transnational Adoptee, Hypersensitive Productions, 2015

nærhed til Orienten understreges og konsekvenserne heraf bearbejdes. At vende sig mod Orienten som kærlighedsobjekt er at fejle i reproduktionen af den hvide linje, en europæisk kultur udstrækker for os. Stemningsskiftet, der udløses af papiret, der bærer koreansk skrift, tydeliggør blandt andet denne nye orientering.

Idet hanbokken og de koreanske skrifttegn ikke bruges til at gøre kulturel betydning tilgængelig for mig, understreges afstanden. RTA giver mig som hvid tilskuer mulighed for at komme tæt på en erfaring af hvidhedens strukturerende magt, men dens henvisninger er ikke nødvendigvis skabt for mig. Den tillader Orienten at være afstand. Den søger ikke at gøre en kropslig erfaring tilgængelig, men at skabe bevidsthed om forskelle i kropslige erfaringer.

Som beskrevet peger Fischer-Lichte på, hvordan performative begivenheder benytter sig af rituelle strukturer (om end med et andet mål for øje). RTA bruger dette bevidst ved at lade orientalismen, som ofte opleves gennem mytiske og rituelle referencer, være et teatralt frem for et kulturelt element. På denne måde udnytter hun en reference, der både henviser til performative begivenheders særlige sprog og til måder, verden er struktureret på. Den bevidste refleksion, som Lehmann beskriver den, bruges til at vise, hvordan Orientalismen er en performativ struktur i Ahmeds forstand, der påvirker både de positioner performereren så vel som publikum har i verden. Det er ikke alene gennem indlevelsen i hendes krop og heller ikke blot ved at fremhæve racismens performativitet, at RTA skaber politisk udsigelseskraft, men ved bevidst at benytte referencer til at afbryde og pege på disse strukturers kontingens.

RTA er en bearbejdning af hvidhedens materielle konsekvens for kroppe, der konstrueres som afvigende, som Andet. Det er selve relationen, mellem den kropslige erfaring og de tegn, denne krop tillægges, som undersøges. Gennem en bevidst brug af min indlevelse med hendes krop – kan Yong Sun Gullach give blik for måden, hvorpå kroppe racialiseres. Ikke ved at reproducere ideen om race

## At støde mod hvidheden

som noget kroppe er, men ved at pege på hvordan racialiseringsprocesser strukturer vores oplevelse af verden. Ved at tydeliggøre den racialiseringsproces hun og jeg allerede er indskrevne i, bruger hun sin positionering i verden til at skabe et politisk rum. Uden at reproducere Orientalismens positionering af hende som objekt peger hun på de måder, vi er positionerede i verden, og idet hun afviser den hvide linjes krav om afstand til Orienten, understreger hun sig selv som subjekt. Hun åbner for et mulighedsrum og søger deri bevidst at orientere mig mod en ny forståelse af verden. På den måde tilbyder hun mig både en erfaring af racismens performative magt og en forståelse af måder, hvorpå denne kan modarbejdes.

### Litteratur

Ahmed, Sara, 2006. *Queer Phenomenology*. Durham and London: Duke University Press.

Dirksen, Jenny, 2009. *Ars Academia – The Lecture Between Artistic and Academic Discourse*. In: Kathrin Jentjens (red.): *Lecture Performance*. Berlin: Revolver Books.

Fischer-Lichte, Erika, 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Fischer-Lichte, Erika 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual – Exploring Forms of Political Theatre*. New York: Routledge.

Lehmann, Hans-Thies, 2012. *Das Politische Schreiben*. 2nd ed. Berlin: Theater der Zeit.

Lehmann, Hans-Thies, 2006 (1999). *Postdramatic Theatre*. Oversat af Karen Jürs-Mundby. London & New York: Routledge.

Myong, Lene, 2013. *Adoption Er En Kærlighedsøkonomi*. *Asterisk*, nr. 66, 2013, s. 32-33.

---

### Lukas Kofoed Reimann

BA i Teatervidenskab og kønsstudier fra Københavns Universitet.

---



# Artikel

Scene og sal som en stor drømmende  
fællesorganisme

Foto: Benjamin Pomerleau

# Scene og sal som en stor drømmende fællesorganisme

*Af Amalie Olesen*

Hvert teater og hver teaterskaber, som ikke vil se sin kunstart dø ud, må spørge sig selv: Hvad er det for et teater, som jeg synes skal overleve?

Efter tre år på Dramatikeruddannelsen og fire måneder i ”den virkelige verden”, har jeg brug for at stille mig selv det spørgsmål. Da jeg begyndte at svare, udviklede svaret sig til et manifest miniature. Det kommer her.

*Jeg tror på et teater, der  
tror på den store fortælling.  
ikke prøver at efterligne virkeligheden.  
tager tilskuerens og scenerummets underbevidsthed seriøst.*

## **Et teater der tror på den store fortælling**

Alt, der stilles til skue på en teaterscene, vil blive en fortælling i mødet med publikum. Uanset hvor abstrakte signalerne måtte være, vil tilskueren automatisk skabe en orden. Men denne menneskets forunderlige evne til at skabe et narrativ, må ikke misbruges. Vi har som teaterskabere hovedansvaret for den fortælling, vi giver videre. Dette ansvar skal tages seriøst.

Hvis ansvaret for stykkets narrativ ligger hos publikum, risikerer vi, at tilskueren fanges i sit eget hoved i et forsøg på at skabe orden i scenens kaos. Det bliver sværere for tilskueren at undslippe sit intellekt og opnå den fysiske forbindelse med scenens hændelser, som giver adgang til følelseslivet og underbevidstheden.

Jeg tror på, at hver eneste historie i sig selv bærer kimen til sin egen måde at ville fortælles på. Hvis man lytter efter, fødes formen automatisk af det, historien indeholder. Dog tror jeg, det kan være en fordel at lade formen være nogenlunde genkendelig, når vi som teaterskabere kræver, at tilskueren skal modtage et komplekst indhold.

Genkendelige elementer i fortællingen inviterer tilskueren til at fortælle med, men uden, at hun har hovedansvaret for scenens narrativ. Det bliver en mere ligeværdig leg, hvor aktørerne fører og forfører tilskueren ind i et andet univers. Tilskueren bliver til dels stykkets medskaber og kan føle sig forholdsvis tryk, fordi mange af fortællingens greb er genkendelige. Det vil vække lige dele tilfredshed og nysgerrighed og gøre tilskueren modtagelig for et ukendt univers, en kompleks tematik, et flertydigt budskab og pludselige sceniske skred, hvor noget meget uventet sker.

Jeg oplever en tendens til at kunst, hvor både form og indhold er komplekst, og som primært taler til betragterens intellekt, bliver opfattet som overlegent. Jeg tror på, at teatret skal være en overlegen oplevelse, når det gælder åndelighed. Jeg tror på, at hvert menneskes åndelighed langt overstiger vores intellekt i kraftfuldhed, når først den bliver vækket. Det er den åndelighed, som jeg mener, det er teatrets primære opgave at vække. Jeg tror på, at denne åndelighed kan vækkes gennem genkendelsen af vores underbevidstheds naturlige tilhørsforhold til drømmelogik og mytiske fortællinger.

Når teatrene bliver ved med at opsætte gamle stykker, oplever jeg det blandt andet som et tegn på,

## Scene og sal som en stor drømmende fællesorganisme

at der er brug for episke fortællinger. Få nyskrevne stykker fortæller de store historier, så teatrene må ty til klassikerne for at nære tilskuerens behov for disse. Men nyfortolkningerne af de gamle stykker ender ofte med at tale primært til intellektet, fordi der er en historisk distance til stoffet. Mange af klassikerne er geniale, men forældede. Jeg kan for eksempel mærke mig selv i Frk. Julie, men jeg kan ikke forstå, hvorfor hun skærer halsen over på sig selv til sidst. Selvfølgelig forstår jeg det ud fra et historisk perspektiv, men ikke et personligt. Jeg genkender mig selv i hendes smerte, men forstår ikke de præmisser, hun er tvunget til at handle ud fra. Opsætningerne af de gamle klassikere ender ofte som museumsteater. Jeg elsker at gå på museer og lære om fortiden, men ikke hver gang jeg går i teatret. Når jeg går i teatret, vil jeg gribes i hjertet, og ikke kun ind i mit eget, men ind i hele min tids og min generations hjerte. Og jo, de bedste af de gamle stykker berører tidløse emner, men hvis klassikernes eviggyldighed er ensbetydende med, at de skal opsættes i al evighed, så er teatret hverken himlen eller helvedet, men skærsilden.

De danske instruktører er blevet utroligt ferme til at iscenesætte klassikere, finde de gamle tematikkers lighed med de nutidige og nærmest slette fortidens spor. Spørgsmålet er, om det er nok. Er det nok for tilskueren at sidde i mørket og lede efter ligheder mellem fortid og nutid og beundre instruktørens evne til at gøre Holberg up-to-date? Nej, det er ikke nok. Tilskueren skal kræve mere af sit teater. Tilskueren skal kræve et teater, der taler direkte ind i hendes tid.

Mange af klassikerne bygger på en bevidsthed om teatret som et mytisk sted, og for mig at se er det dét, som gør mange af de stykker fantastiske og tidløse. Men hvis vi elsker de gamle klassikere, viser vi det ikke kun ved at genopsætte og dekonstruere dem i al evighed, men ved at undersøge det, som gør dem udødelige og så gøre det selv.

Når jeg taler om store fortællinger tænker jeg på historier, hvor både tematik og narrativ har en vis episk intensitet over sig. Overensstemmelsen mellem form og indhold opstår ofte af sig selv. Hvis vi arbejder med de store tematikker, de afsindige følelser og de berømte tabuer vil den store fortælling opstå deraf, eller rettere, blot finde en ny form at fortsættes i. Jeg synes, det er en befrielse at tænke alt det skabte som en fortsættelse af det forrige. Vi begynder aldrig forfra, vi fortsætter den samme fortælling, den evige historie. Dét er den store fortælling. Den store fortælling indeholder de mest intense tilstande af den menneskelige eksistens. De græske tragedier fortalte den, Brecht fortsatte den i sit episke teater. Det sceniske udtryk og den politiske agenda omkring fortællingen er konstant i forandring, men den store historie med de eviggyldige tematikker fortælles igen og igen, eller det bør den i hvert fald. Det er vores pligt at blive ved med at fortælle den. Vi skal ikke bekymre os om aktualitet og modernitet – det er nok at levende teaterskabere behandler den store fortælling netop nu, at vi skriver videre på den, mens vi lever i denne tid. Tidens ånd skal nok smitte af, om vi vil det eller ej. Den store fortælling kræver at blive fortalt igen og igen. Den bør gentages som en form for ritual, hvori vi spejler vores moderne jeg.

Jeg hungrer efter de store fortællinger. Det er nærmest et fysisk behov. Jeg tror det handler om ønsket om at forsvinde ind i en anden verden. Jeg kan ikke rumme flere informationer om verdens tilstand, jeg vil ikke se de ”aktuelle tematikker” iscenesat på en ny måde. Jeg vil opleve de evigt aktuelle tematikker, løsrevet fra min hverdags virkelighed. Jeg vil forsvinde ind i en anden verden, hvor jeg glemmer verden udenfor. Jeg lover at komme tilbage og sætte det oplevede i perspektiv til virkeligheden, men lad mig dog forsvinde bare den tid, hvor jeg sidder i salens mørke og forestillingen finder sted.



Scene fra *De Rene Rum* (2016). På billedet Alvin Olid Bursøe og Asta Kamma.  
Foto: Emilia Therese, Aarhus Teater.

Tv-serien *Game of Thrones*' popularitet er for mig endnu et tegn på, at jeg ikke er den eneste, der hungrer efter store fortællinger. Der skal selvfølgelig være en grund til, at man går i teatret i stedet for at blive hjemme og se *Game of Thrones*. Teatret og den populære Tv-serie skal ikke fodre det samme i os, og dog tror jeg netop, at det er vores underbevidstheds behov for mytisk stof og store fortællinger, der gør serien så populær. Teatret skal ikke være bange for at blive betragtet som lavkultur, fordi det tør fortælle storslåede historier. Jeg beundrer *Game of Thrones*' måde at gøre mytisk stof til popkultur og har som dramatiker ladet mig inspirere af serien til at bruge myterne, skrive ekstreme karakterer og dramatiske plot.

Når jeg påpeger, at teater og *Game of Thrones* ikke skal fodre det samme i os, er det fordi teatret, trods alt, må præsentere en dybere form for underholdning, hvor der i mødet med tilskueren opstår en konfrontation. Publikum skal forføres, men ikke uden grund. Den forførende fiktion er lokkemaden, der skal gøre et måske giftigt budskab fordøjeligt. Med giftigt mener jeg et budskab der tør brede sig ud over dualismens rammer. *Game of Thrones* fremstiller sammensatte karakterer og gør det fremragende, og alligevel undslipper serien ikke helt den typiske heltefortælling. Mange af heltene går til grænsen af ondskab og vanvid, men stopper op lige før det gør for ondt på seertallene. Teatret skal turde vise de seriøst sammensatte karakterer, de farligt forvirrende helte, som tør brede sig langt ud over grænserne for vores idé om det gode og det onde.

Jeg tror på, at en forestilling skal være en rejse, hvor man ikke skal kunne skue næste statement eller punchline i horisonten. Vigtigheden af et forløb går tabt, når vi ofte skal nå så hurtigt hen til et tema og en aktualitet. Teatret har fået tendens til for tidlig sædafgang. Vi skal for hurtigt hen til et resultat. Det ligner til forveksling alt andet i vores management-samfund, hvor man

## Scene og sal som en stor drømmende fællesorganisme

må ikke vente for længe i det uvisse uden at vide, hvor man skal hen, og hvad man skal have ud af det. Vi er så inficerede af den kapitalistiske tankegang, at den forfølger os selv i teatret - også i forestillinger, der skulle forestille at være en kritik af systemet.

Jeg tror på rum til fordybelse og forførelse. Jeg savner, at man godt må spille tiden. Jeg savner nye opfattelser af tid. Jeg tror på storslåede fortællinger, som man suges ind i, så man glemmer tid og sted. Jeg tror på selve rejsen i forestillingen, det rituelle forløb, som man gennemgår. Ankomsten er ikke vigtig.

Teatret skal være en drøm, som tilskueren drømmer. Måske finder drømmen plads i bevidstheden og giver mening, når man vågner fra den, måske forbliver den i underbevidstheden, hvor den kan rejse videre.

### **Et teater der ikke prøver at efterligne virkeligheden**

Når verden brænder i den grad, som den gør netop nu, forstår jeg godt behovet for at inddrage teatret i noget, der føles mere meningsfuldt end "blot at lave teater". Følelsen af magtesløshed overfor den brændende verden får teater til at virke meningsløst. Men jeg tror ikke, at meningen skal findes ved også at lade teatret indgå i den konstante strøm af information og skrækscenarier, som alle medier efterhånden synes at være indforskrevet til at formidle. Vi ændrer ikke mening, og vi ændrer os ikke, bare fordi vi får information om verdens tilstand leveret på en ny måde. Vi føler os kun mere magtesløse overfor den verden, der står i flammer for vores blik.

Dette betyder imidlertid ikke, at der ikke er brug for teatret i krisetider, tværtimod. Et sted i samfundet, hvor åndfuldhed hersker (eller bør herske), er mere tiltrængt, end nogensinde før.

Med åndfuldhed mener jeg det usynlige lag af virkelighed, som vi konstant konfronteres med, men sjældent er bevidste om. Vi møder det blandt andet i form af "usandsynlige sammentræf". Jo mere vi tager os tid, helt konkret "tager tid" fra andre ting, arbejde og daglige gøremål, til at sidde stille og lytte, jo mere træder den anden virkelighed frem for vores fornemmelse. Et godt trick er at finde en snegl i skoven og sætte sig og kigge på, hvor langsomt den snegler sig frem. Når man efter nogle minutter ser på, hvor langt et stykke sneglen egentligt har tilbagelagt og man pludselig synes sneglen er hurtig, så er man selv blevet en del af en anden tid. Når tiden, som vi kender den, opløses, bliver vi mere modtagelige overfor den strøm af signaler fra det usynlige lag af ånd, der altid omgiver os. Så forstår vi at sammentræffene ikke bare er besynderlige tilfældigheder, men et sprog der taler til os fra en anden sfære af virkeligheden. Det er det sprog, som teatret kan tale, hvis vi giver det lov, og vi skal som teaterskabere og tilskuere klædes på til at svare teatret tilbage i samme sprog.

Jeg længes efter andre virkeligheder og, som tilskuer at se, mine drømme smelte ind i teatret. Jeg tror på fortællinger, der følger drømmenes logik, og ikke den vågne verdens forudsigelighed. Mit liv leves i hverdagens virkelighed. Når jeg hengiver mig til teatret, vil jeg suges ind i den anden verden; åndernes verden, drømmenes sprog, dødsriget.

Man skal som teaterskaber imidlertid ikke være bange for, at tilskueren ikke "får noget ud af det" i forhold til den virkelige verden. For hvis tilskueren forsvandt ind i fiktionen og aldrig kom tilbage efter forestillingen var slut, ville det være fordi, at tilskueren var blevet sindssyg. De fleste tilskuere vil, når de vågner fra den drøm, som forestillingen bør være, automatisk sætte scenens hændelser i relation til deres egen virkelighed. Sådan fungerer den menneskelige hjerne. Den behøver ikke

hjælpes på vej af 1:1 symbolik og direkte referencer til aktuelle tematikker. Menneskets evne til at forstå en fiktion og sætte den i relation til sit eget liv, er en enestående gave til teatret. Den gave skal vi værne om.

Jeg kan således ikke tilslutte mig det moderne teaters fascination af virkelighed. Virkeligheden findes allerede, hvorfor skal den reproducere på teatret? Forestillingen vil aldrig blive andet end netop det, en reproduktion. Den vil aldrig kunne blive til virkeligheden, men altid forblive en illusion. Så hvorfor ikke dyrke illusionen? Dyrke den frisatte fantasi, det drømmende teater. Den levende forestilling, der ikke er en efterligning af livet, men et liv i sig selv.

### **Et teater der tager tilskuerens og scenerummets underbevidsthed seriøst**

Mit ønske er at teatret tør tage sig selv seriøst som et åndeligt sted. De myter, som vi engang helt reelt brugte til at forstå verden med, er det teatrets opgave at blive ved med at omskrive og dekonstruere. Her tænker jeg ikke på kun at tage de kendte myter og iscenesætte dem på samme facon som klassikerne bliver det. Myterne skal bruges, *virkelig bruges!* For mig er myterne en usynlig sky af arketyperiske fortællinger, der hænger som en sagte summen over vores virkelige verden og venter på, at nogen lytter til dem. Hvis man lytter efter vibrerer luften omkring os med fortællinger, der søger en form, de kan blive til i. Det er vores opgave som teaterskabere at give myterne krop.

Myterne er de historier, der er blevet fortalt igen og igen, på tværs af religioner og kontinenter, men det sted hvor vi kender myterne bedst fra, er fra vores drømme.

Vi må ikke glemme, at vi hver eneste nat lever vores liv i underbevidsthedens regime, om vi husker drømmene eller ej. Teatret skal ikke være bange for at være mærkeligt, for det vil alligevel aldrig blive ligeså mærkeligt som vores drømme. Vi glemmer vores indbyggede evne til at begribe ”det mærkelige”, når vi glemmer, at vi drømmer hver eneste nat. Hvis teatret taler drømmenes sprog til os, engageres vores underbevidsthed. Hvis forbindelsen til vores underbevidsthed engageres fra scenens, opstår der en krydsbestøvning mellem vores natlige drømme og de vågne timers oplevelser i teatret. Teatret skal fungere som et underbevidsthedens helle i den vågne verden, et helle fra vores overjegyrede samfund.

Myterne er historier. Vi forstår verden gennem historier. Vi har ikke brug for mere information, men for mytologiske fortællinger, der kan hjælpe os med at processere al den information, som vi konstant konfronteres med.

Joseph Campbell kalder drømmen for den private myte. Jeg mener, at teatret skal fungere som en offentlig myte, som scene, sal og aktører drømmer i fællesskab. Det lyder religiøst, og det er det på sin vis også. Jeg mener, at det er oplagt at lade teatret stjæle fra religionerne. Dog er det ikke de religiøse sandheder, jeg mener bør opelskes. Sandheder har en afsluttende effekt på den rejse, som stykket bør være. Hvis forestillingen skal leve videre i tilskueren, skal der være plads til tilskuerens egen sandhed, eller muligheden for, at der ingen sandhed er overhovedet. Teatret skal turde, ikke at give svar.

Når jeg siger, at teatret skal stjæle fra religion, tænker jeg på ritualerne. Teatret bør, på samme måde som religion, skabe sakrale rum. Men det skal være rum befriet for forudbestemte sandheder og endegyldige svar. Ritualernes skal give form til tilskuerens åndelige rejse.

For mig er myterne selve teatrets ånd. Scenen er et levende væsen, som er skabt af den energi, der er lagt i hver enkel forestilling, og som gennem årene har udspillet sig i scenens krop. Den energi

## Scene og sal som en stor drømmende fællesorganisme

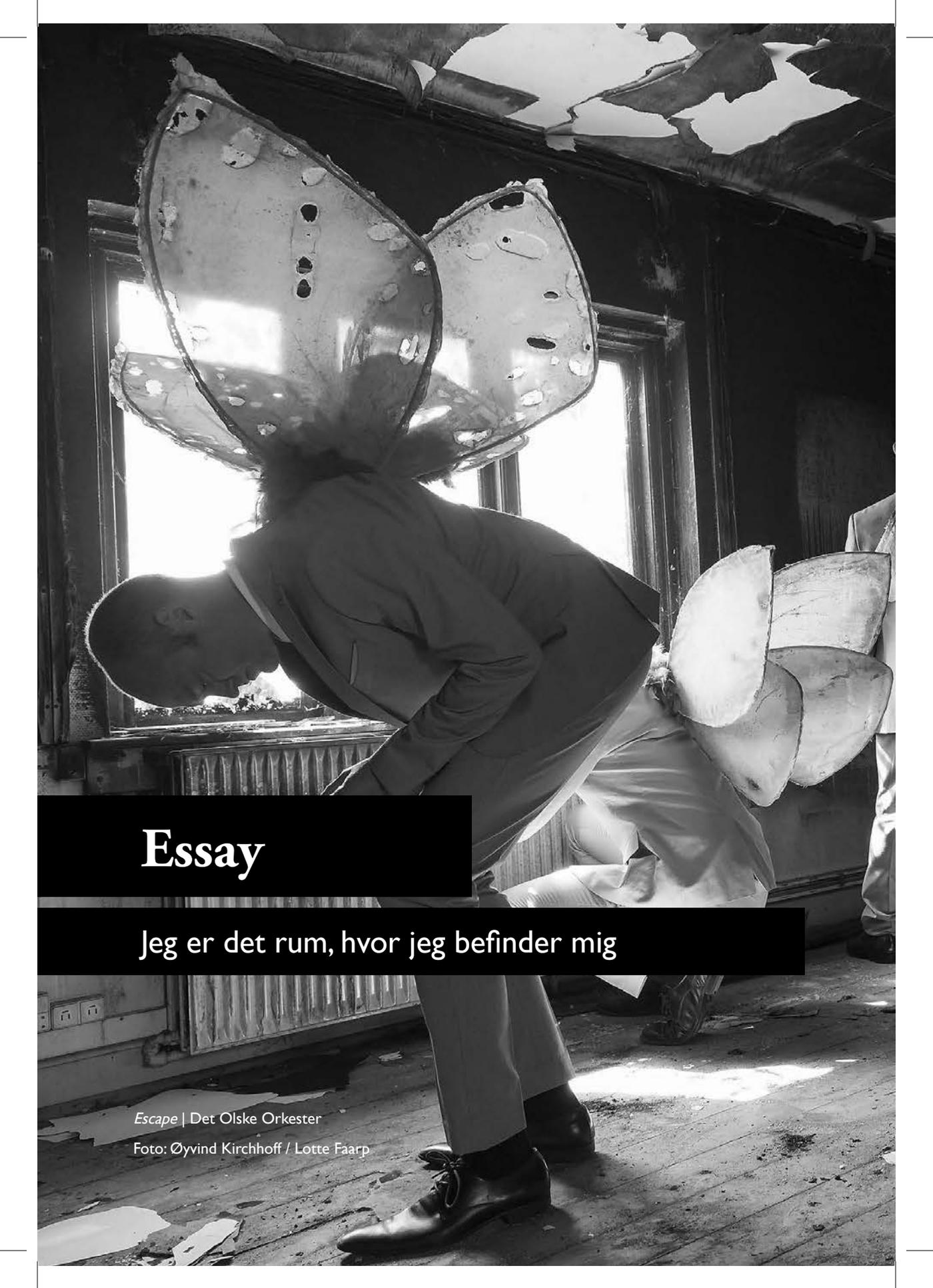
må vi ikke glemme. Forestil dig, at man kunne se alle de forestillinger, der havde spillet på Gamle Scene på samme tid, flette sig ind og ud af hinanden som en tåge. Nu er scenografierne kørt væk, mange af skuespillerne er døde, men scenen har en hukommelse, en energi tilbage fra hver enkel forestilling, hver enkel aften. Det er denne energi, der udgør teatrets ånd og gør scenen til et mytisk sted. Vi kan få så meget forærende som teaterskabere, hvis vi lytter til teatrets historie og tager del i den mytiske proces, der er scenens liv. Dét er det teater, som jeg tror på.

---

### **Amalie Olesen**

Uddannet fra Dramatikeruddannelsen 2016. Samme år var hun aktuel med monologen *Tidsalder II* under CPH Stage på HAUT og *De Rene Rum* på Aarhus Teater. I 2017 kan man blandt andet opleve hendes dramatik i Dramafrontens nordiske co-writing projekt *nordicDRAMA*, som bliver opført i Reykjavik og København juni.

---



# Essay

Jeg er det rum, hvor jeg befinder mig

*Escape* | Det Olske Orkester

Foto: Øyvind Kirchhoff / Lotte Faarp

# Jeg er det rum, hvor jeg befinder mig

Af Lotte Faarup

Hvad vil det sige for et publikum, at opleve et værk med kroppen?

Hvordan modtager, afkoder og opsamler vi kropsligt et værk?

Kan man tale om at 'optage' scenekunst på samme måde, som når kroppen optager føde?

## Kropslig frisættelse

Den finske arkitekt Juhani Pallasmaa siger om vores evne til at sanse verden: "Vi betragter, berører, lytter og måler med hele vores kropslige eksistens, og den oplevede verden organiserer jeg es og artikuleres med kroppen som omdrejningspunkt" (Pallasmaa 2014, Arkitekturen og sanserne, s. 99). Er vi som scenekunstnere egentlig bevidste nok om disse kræfter, eller favoriserer vi primært intellektet og, som Pallasmaa kritiserer den moderne arkitektur for, behager ensidigt synet?

Når jeg går i teatret, hører jeg mange publikummer være optagede af, om de har forstået værket, og om de følelsesmæssigt er blevet berørt. Men hvor ofte sætter vi disse betragtninger og oplevelser i forbindelse med vores fysiske placering i rummet og med hvordan vores hud, vores hørelse eller vores lugtesans oplevede mødet med værket?

Mange danske scenekunstnere arbejder og har længe arbejdet på et sensorisk grundlag og med diverse former for opløsning af publikums faste placeringer i teatret (Det Menneskelige Teater, Carte Blanche, Cantabile 2, Seimi Nørregaard, Sara Hamming, Hello Earth!, Kitt Johnson, Fix og Foxy, CoreAct og mange flere). Erfaringerne samler sig og kalder dermed også på, at vi udveksler vores viden, bl.a. ved at tale mere præcist om, hvilke form- og håndværksmæssige greb, vi gør brug af, og

ikke lader de filosofiske og ideologiske tanker bag konceptet stå alene. Lige som en arkitekt bør være optaget af, hvad det helt præcist fysisk og sansemæssigt gør ved et menneske, at bevæge sig rundt i hans arkitektur, bør vi inden for scenekunsten gå videre og skærpe det håndværk, som kan stimulere vores publikums sanser i teatret, især følesansen. Ikke fordi det i sig selv skal være formålet at udvide sansbombardementet. Men Pallasmaa har en pointe, når han udtaler: "Følesansen er den sans, som integrerer vores oplevelse af verden med vores oplevelse af os selv" (Pallasmaa 2014, bagsiden), som jeg synes, vi bør lytte til, ikke mindst i en tid, hvor teatret som fysisk socialt fælles forum er under pres.

Instruktøren Enrique Vargas har med Teatro de los Sentidos gæstet Danmark mange gange med sine sensoriske forestillinger. Han er, om nogen, en håndværker som konstant studerer og bygger på sin erhvervede viden. Denne form for grundforskning ville være meget givende at udvikle inden for arbejdet med publikums fysiske væren og rolle i teatret her hjemme samtidigt med, at vi får adskilt begrebet publikumsudvikling i to: Den del der har at gøre med at få flere mennesker i teatret, og den del der handler om kunstnerisk og socialt at udvikle forholdet mellem værk og publikum.

Jeg vil i dette essay reflektere over mine erfaringer med mekanismerne bag kropslig oplevelse af scenekunst ud fra forsøget Totalteater for børn (2013, Forsøgsstationen), teaterforestillingen Ingen kære mor (2013, Teatret Vild Kammerat)<sup>1</sup> samt især den

---

1) Materiale om forestillingen: Meisner, Søren

stedsspecifikke natforestillinger Escape (2016, Det Olske Orkester)<sup>2</sup>, i et forsøg på at dele nogle betragtninger, som forhåbentlig kan være med til at styrke dette område inden for scenekunsten.

Mine første oplevelser med scenekunst, som groft sagt tilbød publikum en anden kropslig stimulans end en stol med indbygget fast blikretning, stammer fra teaterforestillinger under Fools festivalerne i 1980-erne, især projektet Together på Valseværket, 1983, som var en stor europæisk totalteaterforestilling, der blev opført på et forladt fabriksområde på Amager.

Her oplevede jeg en stærk kropslig stimulation ved at kunne bevæge mig frit rundt om værket og selv bestemme afstand og vinkel undervejs. Lidt at sammenligne med at gå på museum, hvor man vælger hvad man vil se på og der ud fra vælger, hvor man vil stå, hvordan man vil stå etc. Jeg kommer til at mærke min krop meget tydeligt ud fra denne frihed, mens jeg forholder mig til det pågældende værk, og det får mig til at føle, at jeg hænger sammen med værket.

Jeg fortaber mig ikke i fiktionen ved at glemme mig selv; jeg føler jeg bliver et med den. Jeg forbinder mig med kunstværket. Fysisk og mentalt. Denne interesse har fulgt mig siden og har påvirket flere projekter i

forhold til min instruktion og min praktiske forskning på Forsøgsstationen i søgning efter teatre og sociale muligheder, der gemmer sig i rammesætning og påvirkning/manipulation af publikum inden for denne fokusering på kropslig oplevelse.

### Forsøg

I januar 2013 lavede jeg forsøget Totalteater for børn på Forsøgsstationen over en periode på fire uger i samarbejde med teaterforsker Karen Vedel, tre skuespillere og en teatervidenskabs-studerende. Her spurgte vi os selv, hvordan børn (i dette tilfælde fra syv til ni år og i grupper af 25-30) ville reagere og forvalte en fysisk frisættelse i teatret.

Uden anden introduktion end at skulle i teatret kom børnegruppen ind af døren og fandt ingen stolerækker, men masser af bart gulv og et par spredte podier, hvorfra forestillingens karakterer allerede var i gang med historien (en dyrefabel præsenteret i fortælling og fysisk dramatiske scener). Forestillingen varede omkring en halv time og flyttede sig fysisk rundt i hele rummet. Vi havde i alt besøg af syv børnegrupper og ændrede kun i mindre grad på fysisk placering af den sparsomme scenografi.

Ud fra dette forsøg observerede vi nogle vigtige grundlæggende reaktioner. Børnene reagerede til en start lidt forbløffede over, at der ikke var nogen stole til dem. Men kort efter tog de friheden til sig og slog sig løs på gulvet, enten i diverse afspejlinger af spillernes ageren eller følgende egne kropslige behov. Overordnet kunne man inddеле deres reaktioner i fem kategorier:

Spejle karakterernes bevægelser kropsligt.

Berøre objekter/karakterer og samtidig følge historien intenst.

Skabe nye fysiske rum via deres placeringer i rummet.

---

2013. *Ingen kære mor*. Trailer tilgængelig på: <http://www.vildkammerat.com/> (tilgået d. 11.01.2017). Lyding, Henrik, 2013. Helt tæt på virkeligheden. Anmeldelse tilgængelig på: [Teateravisen.dk](http://www.teateravisen.dk) (online). <http://www.teateravisen.dk/helt-taet-paa-virkeligheden.html> (tilgået d. 11.01.2017).

2) Materiale om forestillingen: Lyshøj, Helle 2016. *Escape*. Trailer tilgængelig på: <http://www.detolskeorkester.dk/escape.html> (tilgået d. 11.01.2017). Dahl, Kirsten, 2016. Stærkt og meningsfyldt tussmørketheater. Anmeldelse tilgængelig på: [Teateravisen.dk](http://www.teateravisen.dk/staerkt-og-meningsfyldt-tusmoerketeater.html) (online). <http://www.teateravisen.dk/staerkt-og-meningsfyldt-tusmoerketeater.html> (Tilgået d. 11.01.2017)

Interagere ved at spille roller.

Vælge at følge individuelt fysisk behov, modsat gruppen, og samtidig holde tilhørsforholdet til gruppen.

Trods de begrænsninger forsøget indebar, var det tydeligt, at denne fysisk tildelte frihed blev modtaget med nysgerrighed og efterfølgende aktivitet. Det fortalte os noget om kunstneriske og sociale udviklingspotentialer, der ville kunne styrke værket indholdsmæssigt, udvide det formmæssigt, samt skabe større ejerskab for publikum til forestillingen. Her så vi eksempler på, at værket pludselig blev flerdimensionelt, at der på publikums initiativ opstod forskellige fysiske rum (cirkulære, rektangulære, kvadratiske etc.), at der skabtes forskellige afstande mellem publikum (en tæt gruppe, to grupper overfor hinanden, alle spredte i hele rummet, en enkelt uden for gruppen), at scenografien pludselig blev forstærket, fordi publikum blev væg i en sal, eller træer i en skov (uden at det blev italesat direkte). Her kunne publikum via fysisk spejling mangedoble en karakters handling og dermed den atmosfære, der var forbundet med handlingen. Værket udvidede sig og fik nye betydninger. Publikums oplevelse af at være en del af det blev styrket; både fordi fiktionen var rundt om hele kroppen og stimulerede hele publikums sansesystem og fordi vi arbejdede ud fra en

- på værkets præmis - indirekte stimulerende invitation til at medvirke (modsat en diktering) som også kunne rumme, ja endda få gavn af enkelte publikummers valg om ikke at afspejle forestillingen kropsligt, men at følge egne umiddelbare behov, - som f.eks. at stå på hænder eller tage et par dansetrin for sig selv.

### **Fra forsøg til forestilling**

Vi stod nu med nogle konkrete erfaringer omkring kropslig frisættelse til at opleve et

værk og blive en del af det. Hvordan kunne den viden udnyttes i nye konstellationer og gerne i forhold til en konkret forestilling?

Det skal ikke være nogen hemmelighed, at den kropslige frisættelse med et børnepublikum stillede store krav til teatret. Det kunne godt være svært, at styre børnenes spontane udfald og personlige behov for at udspille særlige roller i fiktionen. Samtidig lå der også et stort ansvar i at forvalte manipulationen af publikum, specielt fordi vi havde med børn at gøre. Vi havde set fligen af kaos opstå, men vi havde omvendt også set børnepublikumets potentialer i form af indlevelse og social ansvarlighed for at projektet skulle lykkes.

Muligheden for at gå videre med vores nyhvervede viden kom før vi vidste det. Teatret Vild Kammerat ved skuespiller Ditte Laumann havde tidligere bedt mig skrive og instruere en forestilling med udgangspunkt i eventyret Enebærtræet af brødrene Grimm. Og da prøverne skulle starte i foråret 2013, kort efter forsøget Totalteater for børn, blev vi enige om at gå planken ud og 'frisætte projektet' ved at sætte publikum kropsligt fri under hele forestillingen.

Forestillingen fik titlen Ingen kære mor og blev performet af skuespillerne Ditte Laumann og Bo Stendel Larsen, samt tekniker Christoffer Lyngbye. Den var målrettet børn fra 10 år og op, havde et publikumsantal på max. 60 og fik premiere på Teater ZeBU i oktober 2013.

Historien handlede kort fortalt om en 12-årig piges frustrerede forhold til sin stedmor. I et forsøg på at løse sine problemer, forsvinder hun ind i en eventyrverden på nettet, hvor hun møder figuren Margit (sit alter ego), der råder hende til at følge sit had og eliminere stedmøren. Herfra skal pigen gruelt meget igennem, før hun og hendes far endelig til slut genfinder hinanden.

Scenografien bestod af en stor åben lejlighed (pigens soveværelse, stuen, køkken-ø og fars arbejdsværelse), som fyldte hele spillelokalet

ud og ikke efterlod publikum noget afgrænset rum til dem alene. Ude i siden af rummet og spredt i lejligheden stod et mindre antal flyttekasser, der illustrerede, at faren var flyttet ind i lejligheden for nylig, som publikum kunne vælge at sætte sig på. I løbet af prøveperioden på otte uger, spillede vi fem prøveforestillinger for børn, der med deres efterfølgende kommentarer og refleksioner, hjalp os med at træffe de rette valg.

Under forsøget havde vi haft fokus på afvikling og reaktioner og langt mindre på selve værket, som var blevet forholdsvist hurtigt konstrueret. Nu forholdt det sig modsat. Nu var det værket der var udgangspunktet, og alt hvad vi havde erfaret omkring publikums kropslige frisættelse skulle underordne sig dette værk. Det var ikke nogen let manøvre. For det første ønskede vi på ingen måde, at diktere hvad publikum skulle gøre med direkte verbale ordrer, og for det andet ønskede vi ikke manipulation som blind forførelse, der ikke overlod en vis grad af frihed til netop at berige forestillingen med kropslig spontanitet fra publikums side. Så: hvordan konstruere en meget præcis teatral fortælling i denne åbne og kropslig frisatte form?

Vi havde under forsøget oplevet, at værket styrede primært ud fra tre parametre: 1)

Den dramatiske tekst som åbnede børnenes forestillingsverden, 2) koreografi i rummet som børnene ofte spejlede fysisk, og endelig 3) skuespillernes energiniveau, kropsligt og verbalt, som påvirkede rytme og puls hos børnene.

Og netop fordi vi havde sat publikum fysisk midt inde i forestillingen, så viste det sig hurtigt under prøverne med Ingen kære mor, at det koreografiske og energimæssige fyldte næsten lige så meget som det tekstlige og at valgene her skulle være afsindigt præcise, for at vi kunne fastholde det rette fokus. Publikum nøjedes jo ikke kun med at spejle forestillingen mentalt, men også kropsligt, og det skulle håndteres.

Overordnet endte vi ud i at arbejde med to typer af scener:

De scener som blev styret præcist af en ligeværdig blanding af tekst, koreografi og spiller-mæssige energier, som lagde op til en kropslig og mental spejling.

Og de scener, som inden for en præcis indikeret ramme, opløste det fælles fokus og gav publikum kropsligt fri til selv at gå på opdagelse og tage individuelle initiativer, hvilket ofte tilførte værket nye dimensioner.

En vekselvirkning mellem disse to typer af scener viste sig hurtigt at befordre helhedsoplevelsen. På den ene side at blive draget dybt ind i fortællingen både mentalt og kropsligt, og det næste øjeblik opleve et 'frikvarter', hvor man mærker sin egen tilstedeværelse i form af egne valg – dog uden at miste oplevelsen af at være inde i fiktionen. Det er værd at bemærke, at de styrede scener, der lagde op til kropslig spejling, ikke nødvendigvis endte ud i, at alle publikummer gjorde det samme.

Eksempelvis når historiens hovedperson listede afsted om natten for at stjæle sin stedmors mobiltelefon i den anden ende af lokalet, kunne den ene halvdel af publikum finde på at gå med og spejle hendes bevægelser, mens den anden halvdel spejlede på deres egen måde, ved at sidde og holde vejret og kramme hendes dyne i hænderne.

Men hvorfor egentlig lade publikum fysisk erfare spillerens handling? Hvorfor ikke lige så godt se handlingen på afstand? Synssansen er jo ikke adskilt fra følesansen, som Pallasmaa påpeger, den samarbejder jo konstant med den taktile hukommelse og sætter os i stand til at mærke, hvordan det mon føles at gøre det spilleren gør, uden at vi bevæger os.

Det publikum der selv, med sin krop, lister hen over et gulv, kalder ikke kun på en tidligere oplevelse af at liste, men erfarer fysisk en ny, i et rum og en tid man ikke har været i før. Oplevelsen bliver unik og forstærker følelsen af, at man er en del af det der sker. Og

det publikumsmedlem der sammen med 30 andre lister hen over gulvet, oplever at være en del af det der sker, som et kollektiv.

Ud over at forstå kommunikation, manipulation og frihed i en kontekst hvor publikum er kropsligt frisat og spejler fiktionen i mange formater, så åbnede denne form selvfølgelig også for store muligheder og valg omkring generel stofflig og sansemæssig stimulation.

Hvad gjorde det f.eks. for publikum og spillere at stå så tæt på hinanden? Skuespillerne måtte tage både synet, hørelsen, men også huden i brug for at sanse publikum, der stod hele vejen rundt om dem. Hvad betød det for deres kontakt?

Hvad betød det for publikum at kunne røre ved det hele med fingrene?

Trækker man for alvor de sensoriske stimuli ind i teatret sammen med den kropslige frisættelse, er der ingen tvivl om, at integrationen af publikum i værket kan forstærkes og helhedsoplevelsen forstørres og nærme sig en udviskning af grænsen mellem fiktion og virkelighed, hvilket jeg erfarede efterfølgende med forestillingen Escape.

### **Kroppen og det stedspecifikke format**

I maj 2016 havde Det Olske Orkester premiere på forestillingen Escape – en nattevandring med en vildfaren sjæl en historie om en forladt sjæl, der søger sit menneske igen. Jeg skrev og instruerede den næsten syv timer lange, stedspecifikke natforestilling og havde samarbejdet med min kollega, skuespiller Øyvind Kirchhoff, i mere end to år på at udforme konceptet. Forestillingen startede ved solnedgang på Flintholm station. Herfra blev et hold på max. 30 publikummer kørt med bus til Værløse Flyvestation via motorvej og landeveje gennem skov og mindre byer. På flyvepladsen fulgte publikum sjælen og forestillingens to sjæle-guider (alle tre klædt med store sommerfuglevinger) i mørke gennem natur, over landingsbaner og gennem

forfaldne bygninger. Undervejs blev der gjort ophold i en kantine og et kontrolltårn, hvor publikum, ud over at observere spillede scener, fik varm mad, vand, kaffe og spiritus, samt en halv times søvn i sofaer. Publikum vandrede slutteligt tilbage over landingsbanen, mens solen stod op, ud af området tilbage til bussen, hvor de fik morgenmad og blev kørt tilbage til byen. Forestillingens performere var: Øyvind Kirchhoff, Bo Stendel Larsen, Christian Rossil, Jens Bäckvall og Jakob Schlanbusch. Escape nåede at spille 16 forestillinger og blev præsenteret under CPH Stage og Det Frie Felts Festival.

Escape lagde på alle måder op til, at publikum skulle opleve værket kropsligt. Det kunne i sagens natur slet ikke undgås. Deres kroppe kom igennem en dramatisk cyklus, der varede næsten syv timer, som indeholdt mange former for fysiske stimuli. Det blev (en ekstrem) fortsættelse af min interesse omkring vores evne til at tage teatret ind kropsligt. I forhold til mit emne her, giver det mening at tale om Escape i to henseender: Den sansende publikumskrop i dette forestillingsformat og hvordan denne sansning samarbejder med fiktionen.

### **Alle sanser i spil**

Under vandringen i Escape blev publikum i udgangspunkt guidet rundt med få præcise verbale beskeder fra de to guider. Den lød f.eks. da vi startede vandringen på flyvepladsen: ”Vi følger Johannes og vi går i stilhed, så vi bedre kan opfatte signalerne”. Senere, da vi ankom til en forfalden bondegård, lød beskeden: ”Jeg vil bede jer om at lede efter signaler fra John. Vi har nogle lommelygter til jer. I kan gå ind over alt”.

Men ud over disse præcise anvisninger, foregik meget af kommunikationen til publikum i stilhed gennem performernes fysiske handlinger og disses dynamik, som var præcist dikteret af den fiktive historie vi ville fortælle, men selvfølgelig også stærkt påvirket

af alt det uforudsigelige der kunne opstå i de åbne rum, vi bevægede os rundt i.

Vi gik meget af tiden udendørs og i mørke og det skærpede naturligt nok alle publikums sanser. Vejret, naturen eller få tilfældige forbipasserende dyr eller mennesker interagerede improvisatorisk med vores fiktion, og gjorde både performerne, men også publikum kropsligt årvågne. Her var det ikke synet alene der prøvede at aflure situationen. Her blev alle sanser stimuleret: lugtesansen ville kunne fortælle om blomstrende buske eller alderen på en bygning gennem flere lag af lugte, hørelsen om størrelser på rum i forhold til dets ekko, huden om stoflighed, temperatur og afstand, tungen om den mad og drikke vi tilbød, fødderne om tyngdekraft og overflade, kroppens vægt om substansen i en dør der blev lukket op, hele kroppen om rummets dimension.

Publikum blev helt naturligt sansemæssigt åbne, og det gjorde det let at forplante en særlig puls eller dynamik fra performerne til publikum under vandringen, når fortællingen havde brug for at signalere f.eks. nysgerrighed eller angst eller rådvildhed.

Publikum spejlede performerne fysisk, men det var interessant at observere, hvordan spejlingen pga. afstand fra første til sidste publikummer, altid forplantede over tid. Som dominobrikker der vælter. Det blev sendt en form for fysisk spejlings-bølge ned gennem gruppen, som alle mærkede og som tvang performerne til at agere med en vis langsommelighed for at fastholde publikumsgruppens følelse af fælles puls.

### **Kropslig formation i rum**

Publikums mulighed for og evne til at føle sig som en kollektiv identitet afhang til dels af gruppens antal. Vi havde sat et max. deltagerantal på 30, men blev hurtigt bevidste om, at det halve var langt mere ideelt. 15 mennesker fyldte mindre end en gruppe på 30 og kunne lettere overskue hinanden fysisk

og mentalt og dermed hænge sammen som organisme.

”Når vi oplever en bygning, efterligner vi ubevidst dens udformning med vores knogler og muskler” skriver Pallasmaa om kroppens forsøg på at finde resonans i et rum (Pallasmaa 2014, s. 102). Den erfaring fik vi også med Escape. Publikums kroppe tog det rum, der blev dem givet. De måtte gå frit efter guiden, men vejens fysiske ramme påvirkede naturligt nok gruppens formation. Gik vi på en smal sti med højt græs på begge sider, gik man en og en og gruppen blev til en lang slange. Kom vi ud på den 15-20 m brede landingsbane, bredte gruppen sig ud og gik i næsten hele bredden, som en bred væg der bevæger sig fremad. Gik vi på en fire meter bred vej, søgte folk tættere; parvist, eller tre ved siden af hinanden. Blev en stemning intens, søgte folk, der kendte hinanden, ofte sammen og gik med hinanden i hænderne eller med hinanden under armen; måske for at finde tryghed eller måske for at nyde et særligt øjeblik sammen.

Ud over publikums egne spontant skabte rum, arbejdede forestillingen i spillescenerne med at sætte publikum i cirkler eller runde formationer, hvor alle ville kunne se eller fornemme gruppen. Der blev også lagt op til flere frie situationer, hvor publikum kunne bevæge sig rundt på egen hånd eller holde decideret pause og tilfredsstillende egne behov. Det kunne f.eks. være at få frihed til at lede med en lommelygte rundt i et forladt hus, eller noget så basalt som at gå på toilettet, handlinger som gav en mulighed for ikke at være overvåget, men alene eller sammen med nogle få, hvilket tydeligvis var et behov, som næsten alle publikummer gjorde aktivt brug af.

Senere, da forestillingen havde bevæget sig ind i kantinen på en forladt officersskole, fik publikum tilbudt varm mad, ophold i en cirkel af bløde sofaer under en ca. halvanden times lang scene, efterfulgt af en kort søvn på en halv time. Her var det tydeligt, at det både var nødvendigt og en fordel at imødekomme



Forsøget *Totalteater for børn* på Forsøgsstationen.

Foto: Lotte Faarup

basale behov som sult og træthed, hvis vi skulle fastholde publikums medleven og fysiske sansning intakt. Under den halve times hvil i sofaerne var det bemærkelsesværdigt, at mange overgav sig til søvnen. Det skal nu også nævnes, at den musik vi afspillede (spansk munkekor) havde en søvndyssende virkning, som vi helt bevidst gjorde brug af. Alle havde desuden fået tilbudt spiritus lige inden søvnen, og for dem der havde takket ja, havde det vel også en vis effekt til at falde i søvn.

Under denne halve time opstod muligvis den mest indirekte og ubevidste form for kropslig oplevelse af forestillingen. Mens folk sov, spillede musikken, og teatret fortsatte inde i midten af cirklen med en scene, hvor hovedpersonen sov, mens de tre sjæle sad og vågede over ham i mørket.

Pallasmaa citerer digteren Noël Arnaud for at sige: "Jeg er det rum, hvor jeg befinder mig" (Pallasmaa 2014, s. 99). Jeg synes det er en god betegnelse for mit forsøgsfelt, og især for denne publikumsoplevelse hvor man 'ser teater', mens man sover.

### **Kroppen i tiden, i mørket og i lyset**

I *Escape* arbejdede vi med et tidsformat på mellem seks en halv og syv timer.

Vi startede hver aften ved solnedgang, mens det endnu var lyst og sluttede ved solopgang, da lyset igen var på vej tilbage.

Lang tid mørner. Sætter en cyklus i gang i kroppen: først er man frisk, så i gang, så har man været længe i gang, så bliver man træt, ret træt, får endelig hvile, sover, er væk, vågner, er søvrig og alt er underligt uvirkeligt, så langsomt i gang igen, så frisk, og så pludselig høj med uvirkelige erindringer.

Tid er en taknemmelig størrelse. Den arbejder automatisk fremad og tillægger, hvis den korresponderer med det fiktive oplæg, forestillingen mere substans og mulighed for at publikum oplever en vis udviskning mellem fiktion og virkelighed. Dimensionen af værket virkede forholdsmæssigt større, fordi tiden var en anden end de normale halvanden time. Publikum sagde ofte: "det her er ikke en forestilling, det er noget andet..", hvilket jeg tror bl.a. relaterede til, at vi havde været i

gang så lang tid.

Lang tid betyder også at ting kan forandre sig, slides, blive ældre. Tiden blev 1:1. For det meste arbejder vi med komprimeret tid i teatret. En time er en historie på 10 år. Her var en nat en nat. En rigtig nat, som vi sammenligner med vores virkelige liv.

Vores fortælling blev understøttet af nattens mørke. I mørket kan synet ikke fokusere skarpt og det var en fordel i forhold til at stimulere publikums fantasi og få adgang til alle sanser. Som Pallasmaa skriver i sin introduktion til bogen Arkitekturen og sanserne om det perifere syn: "Den ubevidste perifere perception forvandler billederne på nethinden til rumlige og kropslige oplevelser" (Pallasmaa 2014, s. 28). Det var ikke vanskeligt at påstå, at vi "befinder os i Tusmørket – en parallelverden der spejler Virkeligheden, men hvor solen aldrig står op", som sjælen Johannes udtrykte det. Vi var pakket ind i mørket, verden var tæt og lille, men kunne det næste øjeblik virke afgrundsagtig og fuldstændig uoverskuelig.

Og nok fordi vi bevægede os så længe i mørket, fik lyset så meget desto større betydning og kraft, da det endelig lige så langsomt og automatisk kom tilbage. Det blev symbolet på virkeligheden, det normale vi skulle tilbage til. Ofte opstod der, under den udendørs morgenmad ved bussen til slut mens solen stod op, en høj og lettet stemning blandt publikum. Som om vi havde holdt vejret i mørket og med lyset kunne puste ud igen.

### **Fiktion og virkelighed**

Det oplevedes provokerende for os, ikke bare at kunne styre virkeligheden under afvikling af Escape. Ud over vejret, var der flere områder på turen, hvor vi måtte tage højde for en vis uforudsigelighed, der kunne påvirke det dramatiske forløb. Virkeligheden kunne let blande sig, f.eks. i form af: interagerende mennesker på Flintholm station, kø på motorvejen, fulde folk på vej hjem fra fest der

cyklede over banen, fjerne ambulancer, fly der fløj over os, fuglesang, frøer der kvækkede og større dyr der puslede i mørket.

Men hvad vi troede ville være distraherende afbrydelser af fiktionen, endte modsat med at berige den. Det omskiftelige vejr f.eks. endte med, at være noget publikum opfattede som en gave til forestillingen. Fordi tordenvejr var virkelighed, men blev oplevet i en iscenesat situation, fik det fiktion og virkelighed til at smelte sammen og en ny og større dimension til at åbne sig i forestillingen.

Publikum havde hørt hovedpersonens barndomshistorie under busturen i høretelefoner. Og langsomt under vandringen mødte de konkret historiens locations: naturen hvor drengen havde leget. Det nedbrændte barndomshjem, fars gamle arbejdsplads etc. Det at publikum kunne gå rundt i fiktionens rum, forbandt dem fysisk med historien og udvidede deres integration, At man både havde hørt historien og efterfølgende erfarede den fysisk gjorde fiktionen nærværende. Det gav på en ejendommelig måde en fornemmelse af, at historien fra bussen var sand.

Men med den historie vi havde plantet i starten af forestillingen, søgte vi jo netop også, at få det dramatiske oplæg til at spille sammen med den virkelighed, vi gik i.

Følgende fysiske fakta var gaver, som vi kunne gøre til virkningsfulde elementer i fiktionen:

Mørke: Et land vi kalder Tusmørket

Seks timer i mørket: At vi kun har et begrænset antal timer til at løse opgaven

Solnedgang og solopgang: At forlade vores normale verden og komme tilbage til den igen

Forfaldne bygninger: Bevis for forhistoriens sandfærdighed

Landingsbanen: Vejen ind i døden

Vinger sat på ryg: Synlige sjæle

To forskellige stykker musik afspillet samtidig:  
Himmel og helvede der kæmper om pladsen

At sove: At kunne gå ind i en anden tilstand  
og handle med effekt

For os handlede det om, at spinde magi over virkeligheden, eller se det magiske i det virkelige. Alle vidste jo, at det var en leg det hele – spørgsmålet var, hvor godt den kunne leges. Blev den leget godt nok, kunne fiktionen komme til at fylde og blive betydningsfuld. I virkeligheden.

### **Værket og publikumskroppen**

Jeg vil våge at påstå, at publikums kropslige oplevelse af forestillingen *Escape* fyldte mindst lige så meget, som deres intellektuelle oplevelse. Eller rettere sagt: den taktile stimulation åbnede den fiktive fortælling på et plan, som integrerede publikum helt ind i værket og gav dem følelsen af at være i forestillingen og at forestillingen var i dem.

Samlet set, satte formaterne automatisk publikum i gang med at optage forestillingen kropsligt, på samme måde, som når kroppen optager føde. Og når publikum blev så tæt forbundet med værket, og prægede det indholdsmæssigt og formmæssigt som de gjorde, er jeg sikker på, at *Escape* på ingen måde kunne være fortalt med et betragende publikum på afstand. Det havde ikke været den samme historie, ikke det samme værk.

*Escape* var en krævende forestilling at konstruere. Vi havde kastet os ud i et kæmpe format, som vi ikke havde stor erfaring med, specielt ikke hvad angik det stedsspecifikke og tidsformatet. Men vi forsøgte hele tiden at læne os op af erfaringerne fra publikums reaktioner fra omtalte forsøg, fra forestillingen. Ingen kære mor, samt vores egne erfaringer fra oplevede totalteaterforestillinger og stedsspecifikke performances. Og de erfaringer

opmuntrede os til at være modige. Vi vidste noget om at styre og manipulere i fiktionen via publikums mentale og kropslige behov for at spejle, og vi vidste noget om, at kropslig frihed for publikum ikke behøver at være en obstruktion for fiktionen, men en gavnlig medspiller. Alligevel var der mange ting, der først faldt på plads, da *Escape* spillede. Formatet var så uoverskueligt, at vi på et tidspunkt under den sparsomme prøvetid måtte erkende, at det var absurd at ville have fuld kontrol over konceptet. Vi kunne skabe en fiktion. Men det allervigtigste var måske at slippe forestillingen fri, så alle tilfældighederne vi mødte på vores vej kunne få lov at præge den og at publikum kunne få lov til at indtage den og blive en del af den.

### **Den fysiske virkelighed er undervurderet**

Der findes ingen opskrift på, hvor publikum bedst befinder sig i teatret. Nogle af de bedste forestillinger, jeg har set, var 'traditionelt' opsat med publikum siddende på lige rækker placeret i mørke. Det er dog værd at bemærke, at disse forestillinger alle havde vægtet det fysiske og kropslige udtryk højt og kunne altså samlet set både nå mit intellekt og min taktile hukommelse gennem afstanden i mørket, så jeg overgav mig på stedet.

Men generelt oplever jeg en samtid, hvor den fysiske virkelighed er undervurderet og det kan ende med at blive et problem. Vores verden har tendens til at simplificere vores stoflige omgang med alt fysisk og dyrker vores evne til at kunne agere alene. Kommunikation og forbrug f.eks. foregår i stigende grad i situationer, hvor mennesker sidder alene og trykker på knapper. Det kalder på, at vi sætter fokus på den kropslige perception i en kollektiv kontekst. "Min krop husker hvem jeg er og hvor jeg befinder mig i verden" skriver Pallasmaa (Pallasmaa, Juhani, 2014. Arkitekturen og sanserne, side 25). Han taler om arkitekturen, men jeg oplever hans ord

lige så gældende for scenekunsten. Netop teatret, som den levende kollektive kunstart det er, har alverdens sansemæssige stimuli til sin rådighed, som på fiktionens legeplads kan være med til at styrke vores forståelse af os selv og hvordan vi hænger sammen med hinanden. Og det er der brug for.

Det Olske Orkester (2016). *Escape* – en nattevandring med en vildfarende sjæl. Stedsspecifik forestilling. Premiere Flintholm station, Værløse Flyveplads m.fl. d. 28.5.2016.

---

### **Lotte Faarup**

Instruktør, dramatiker og kunstnerisk leder af teatret Det Olske Orkester og det scenekunstneriske laboratorie Forsøgsstationen.

---

### **Litteratur**

Pallasmaa, Juhani, 2014. Arkitekturen og sanserne. Arkitektens forlag.

Vedel, Karen Arnfred, 2013. Totalteater for børn, Forsøgsstationen.

### **Værker**

Teatret Vild Kammerat, 2013. Ingen kære mor. Børneteaterforestilling. Premiere Teater ZeBU d. 2.10.2013.

Klarer du rømme fra  
**TUTANKHAM  
GRAVKAMM**

## A HISTORY OF ESCAPE GAMES

- 2007: SCRAP Entertainment opens its first "escape room" in Japan called **Real Escape Game**, inspired by online point-and-click adventure games
- 2012: SCRAP Entertainment opens the first U.S.-based game in San Francisco
- Dec. 2013: Meanwhile, growth has taken off in Asia; there are already **120 locations** in Beijing alone
- October 2014: **514** Escape Room games are registered worldwide with Escape Room Directory
- June 2015: **1,765** Escape Room games are registered worldwide with Escape Room Directory. 367 of those are registered in the U.S.
- 2015: There are **182** rooms presently in Beijing, showing that growth is leveling off in established markets

Source: SCRAP Entertainment, Escape Room Directory, EGA China

# Essay

## Escape Rooms

# Escape Rooms

Av Endre Sannes Hadland

Et essay<sup>1</sup> om en voksende trend som har tatt verden med storm: escape rooms.

*Tusenvis av rom besøkes daglig av et mangfold deltakere. Hva er dette fenomenet, og hvordan fungerer disse dramaturgiene?*

*Escape rooms* er en fellesbetegnelse for en interaktiv 'real life gaming'-trend som har fått en stadig stigende popularitet og oppslutning rundt omkring i verden siden 2007. Fenomenet escape rooms finner sted i den virkelige, fysiske verden, noe som skjer i forlengelse av en pågående 'gamification'-trend på randen av tradisjonelle digitale medier som går under forskjellige navn: augmented reality, pervasive games etc.

Midt oppi en bølge av teknologiske nyvinninger som har muligheten til å revolusjonere vår mediehverdag, finner vi dermed en trend for et ønske om å være fysisk til stede i en interaktiv dramaturgi, og dermed oppleve noe fysisk sammen. Underholdningsopplevelsene skal 'løses', ikke 'leses', slik Bo Kampmann Walther påpeker er en trend i en moderne underholdningsverden (Walther, 2012).

Alternative terminologier på samme Escape rooms er real-life room escape, escape games, escape eller quests, men begrepet escape rooms er det mest dekkende og vanligste begrepet i Europa og Nord-Amerika, selv om også 'real life gaming' fungerer som en felles paraply for de forskjellige grenene innenfor trenden ("Up the Game - Escape Room & Real Life Gaming Conference," 2016).

1) Essayet bygger på undertegnedes speciale i dramaturgi ved Aarhus Universitet med tittel: *Escape rooms: et studie av fenomenet som interaktiv strategi og poetikk.* (2016)

Historisk sett er det vanskelig å spore når hele trenden hadde sin fødsel. Det er til nå gjort lite forskning og kartlegging av escape rooms, med unntak av spillforsker Scott Nicholson, som har foretatt seg visse forsøk på akademisk innføring (Nicholson, 2015). Interaktive dramaturgier henter inspirasjon fra hverandre og krysses i forhold til praksis og poetikk, men ifølge Nicholson startet verdens første escape room i Kyoto, Japan. Dette ble gjort av grunnleggeren av SCRAP Co., Takao Kato, og ble kalt *Real Escape Game* (Nicholson, 2015). Senere spredde fenomenet seg til Kina, og når trenden til slutt nådde San Francisco i 2012 skjedde det en eksplosjon i vesten (Cheng, 2014). Siden har det fått et stort nedslagsfelt også i Europa og Norden.

I det nærværende studiet blir det sett på forskjellige escape rooms i Oslo som utgangspunkt for analyse. I og med at jeg iakttar at utviklingen og trenden foregår på en nokså sammenliknbar måte globalt, mener jeg at Oslo kan fungere som et representativt utvalg for escape room-fenomenet som en helhet. Den lille konteksten blir dermed analyser av et utvalg escape rooms fra samme område, hvordan spesifikke strategier som interaktivitet, gameplay og fiksjon anvendes, og som deretter kan settes opp mot en større kontekst, escape rooms på et globalt nivå og samfunnet som sådan.<sup>2</sup>

2) Disse fire rommene danner dermed grunnlaget for en analyse i tråd med Niklas Luhmanns systemteoretiske epistemologiske grunnlag, en tradisjon som er sterkt forankret i dramaturgi-faget ved Aarhus Universitet. Som et supplement til dette hentet jeg inspirasjon fra det medieestetiske feltet, en ny tverrfaglig

### Hva er et escape room?

Escape rooms er kort fortalt en gruppebasert live-opplevelse for et begrenset antall deltakere under gitte tidsrammer på et spesifikt sted: et escape room. Her skal deltakerne finne hint og løse oppgaver slik at de kan klare oppdraget de har blitt gitt.

Deltakere låses fysisk inn i et rom hvor målet som regel er å bryte seg ut av rommet eller løse en gitt oppgave på begrenset tid. Vanligvis 60 minutter. Rommet er fylt med hint og IQ-utfordringer som spillerne skal løse for å klare oppdraget. Dette utfører de som en gruppe på gjennomsnittelig 4-6 personer per spill. Klarer man oppgaven innenfor tidsfristen vinner man spillet og fullfører historien, mens de som ikke kommer i mål får døren låst opp for seg og må forlate rommet uten å ha 'vunnet'. Escape rooms er kollektive dramaturgier under utfoldelse. De er møter og interaksjoner mellom mennesker, samt mellom mennesker og det Miguel Sicart i *Defining Game Mechanics* kaller 'game state', altså den algoritmiske deterministiske struktur som danner rommet og dets 'puzzles' (Sicart, 2008).

La meg konkretisere gjennom et eksempel: Her var målet for spillet å unnslippe *Tutankhamons gravkammer* innen 60 minutter. Deltakerne slippes her inn i et mørkt rom utstyrt med lamper. Vi får presentert en introduksjonsfilm som i tillegg forklarer oppgavene. Her får vi vite spillets regler, tidsfrist og målsetting. I det sekundet filmen stopper, er spillet i gang. Klokken tikker ned fra 60:00. I det mørklagte rommet befinner vi oss i et oldtidens egyptisk rom med hieroglyfer

på veggene og sand på gulvet. Etter hvert finner vi nøkler, løser gåter og labyrinter som avslører nye rom og som fører til at gruppen vår har en gradvis og stødig progresjon mot spillets mål: å unnslippe før tidsfristen er ute.

Escape room er en interaktiv dramaturgi, og interaktive dramaturgier er komplekse. De skaper potensielt et uoversiktlig antall muligheter. Samtidig er escape rooms mindre komplekse enn sin omverden. Det fordres dermed at designere reduserer antall kontingente valgmuligheter for de som spiller rommene, slik at det dannes spesifikke og forutsigbare seleksjoner i deltakernes spesifikke dramaturgiske forløp. Escape room-designere anvender strategier for å oppnå ønskelige opplevelseskvaliteter i ellers komplekse interaktive opplevelser. Dette blir gjort gjennom anvendelsen av gameplay som ønsket interaktiv strategi. Escape rooms er interaktive dramaturgier hvor en gruppe mennesker sammen skal løse et sett av oppgaver for å kunne vinne spillet. Det finnes derfor en plan, strategi, eller program, i et escape room-system som vi kan iakttatte nettopp som det programmet. Dette gjør at vi indikerer et escape room som et escape room og ikke noe annet. Escape rooms reduserer kompleksitet og skaper programmer først og fremst gjennom å fysisk stenge deltakerne inne i et spesifikt rom til en spesifikk tid. Kun med denne iakttakelsen kan vi se at potensielle muligheter reduseres. Inne i rommet skal deretter deltakerne oppleve den ønskelige opplevelsen som designerne skaper. Interaktive komplekse dramaturgier reduseres i kompleksitet gjennom anvendelse av gameplay-seleksjoner som strategi hos designere.

### Gameplay

Interaktiviteten i dramaturgien styres videre av anvendelsen av gameplay. Escape rooms er 'ludiske' dramaturgier hvor det er deltagerne selv som har mye av ansvaret for dramaturgiens progresjon. Gameplay er ikke et tilfeldig valgt begrep. Dette er fordi gameplay er sammensatt

---

arena med fokus på alt som potensielt 'medieres' (Mitchell, 2013). Dette flerfaglige fokuset har dermed som et felles grunnlag at medieestetikken anvendes mot forskjellige medierte objekter som befinner seg til siden for eller mellom de mer tradisjonelle mediene. Et escape room kan vanskeligvis fanges opp av tradisjonelle, 'rene' fagfelt som eksempelvis teatervitenskap, filmvitenskap, ludologi etc.

av to forskjellige begreper, nemlig 'game' og 'play'. Oversatt er dette spill og lek, eller 'ludus' og 'paidia', slik Roger Callois kaller dem (2001).

Escape room er i utgangspunktet en lek, altså en bestemt tilstand, som i tillegg utvikler seg til å bli et spill med progresjon i fokus. Leken er den innledende tilstanden i rommet hvor deltakerne mottar og skaper felles grunnpremisser som gjelder for denne spesifikke tilstanden og dramaturgien. I tilfellet ved *Tutankhamons gravkammer* var de forskjellige deltakerne alle i gang med å lete i rommet. Dette var et felles grunnpremiss som dannet grunnlaget for leken, men som samtidig ikke nødvendigvis medfører progresjon eller fremdrift. Leken her fungerer på samme måte som å kaste en ball frem og tilbake. Det finnes grunnpremisser for hva som gjøres, men aktiviteten innehar ikke nødvendigvis noen fremadskridende kvalitet. Det er her spillet kommer inn i bildet. Enhver menneskelig lek er i Kampmann Walthers øyne alltid på vei til å bli et spill. Leken innehar dermed en evolusjonær tendens, med stadig utviklende regler og målsetninger (Walther, 2012, s. 46). Det er på denne måten den grunnleggende tilstanden, 'leken', går fra å være en delt opplevelse mellom deltakerne som foregår på utsiden av det virkelige liv til å bli et 'spill'. Seleksjonene som deltakerne dermed foretar seg er handlinger som innebærer forventninger om kausale effekter.

Selv om interaktive dramaturgier fordrer et stort antall muligheter, er det i escape rooms visse valg som sikrer bedre progresjon og mestringsfølelse enn andre. De riktige seleksjonene i rommet, altså de riktige nøklene, sifrene etc., fører til en utvikling. Escape room-dramaturgiens mulige interaktive seleksjoner hos deltakerne ledes av et ønske om å oppnå et bestemt mål, som igjen reguleres av gameplayets regler om hvordan man skal oppnå dette målet. Gameplayet forteller deltakerne at for å åpne døren til den hemmelige luken, må de forholde seg til spilllets regler. Spillerne handler dermed i rommets miljø etter disse parameterne, innenfor

den såkalte magiske sirkel. Bryter deltakerne reglene gjennom eksempelvis å bryte opp døren med makt, står deltakerne i fare for å kollapse den magiske sirkelen, og at det bestemte escape room som system opphører å eksistere. I verste fall kan man diskvalifiseres for juks og hærverk. Seleksjonene er dermed konkrete utfordringer som deltakerne må overkomme for å kunne komme videre. Escape room-dramaturgier fungerer kort oppsummert etter en forholdsvis lineær logikk: gjennom bruken algoritmisk strukturerte puzzles. Kontingens omgjøres til kausalitet og omvendt.

Inspirert av nevnte Callois og Walther, men i tillegg John Huizinga (Huizinga & Lindtner, 1993), har jeg skissert jeg i mitt speciale opp en modell som forklarer gameplay-effekten i escape rooms. Modellen er som følgende:

*Miljø + Mål + Regler = Potensielle seleksjoner/utfordringer + Kausal feedback = Gameplay.*

Forholdet mellom miljø, mål og regler legger grunnlaget for hva man faktisk skal gjøre i gameplayet, altså hvilke interaktive seleksjoner som medfører ønsket kausalitet. Miljøet er lekens fundament, altså selve rommet, deltakernes nærvær og den potensielle interaktiviteten som finnes der. Målet for spillerne er i *Tutankhamons gravkammer* å komme seg ut av rommet, som igjen er regulert av et sett av regler for hvordan dette skal gjøres. Summen av dette produserer den overnevnte algoritmiske strukturen som kan iakttas som potensielle utfordringer for spilleren. De potensielle seleksjonene spilleren utfører fører deretter til en endring av videre tilslutningsmuligheter, en kausal feedback, som gjør at man skaper gameplay. Gameplay er dermed forstått som resultatet av forholdet mellom et bestemt valg av deltakerne og den kausale feedback som denne handlingen skaper i et bestemt miljø, med et bestemt mål, som er regulert av bestemte regler.

I et escape room skapes det dermed et

heterogent og stort antall utfordringer som skal overkommes for å oppnå det endelige målet, noe som gjør at rommene har større kompleksitet og tilbyr flere forskjellige utfordringer enn en kan finne i tradisjonelle brettspill, kortspill, 'adventure games' eller annen gameplay. Escape rooms er i Gordon Callejas ord dermed 'gameplay-miljøer', hvor de forskjellige utfordringene kombineres (Calleja, 2011, s. 14-15) Hva man faktisk gjør inne i et escape room, hva som faktisk utgjør gameplayet, kan derfor iakttas som et flertalls sett av utfordringer som til sammen danner en helhet: en escape room-dramaturgi.

### Immersion

Anvendelsen av gameplay-elementer og konkrete utfordringer som må overkommes er ikke designernes eneste strategi for å oppnå redusert kompleksitet i den interaktive dramaturgien, og sågar ønskelig poetikk. Escape rooms anvender i likhet med dataspill og flere andre medier fiksjon som et viktig element. For mange er målet å oppnå en følelse av *immersion*.

Escape rooms er nemlig ikke kun dramaturgier hvor man løser konkrete oppgaver for å klare et mål, de er også dramaturgier hvor disse oppgavene forestiller noe annet – de er estetiske fordoblinger (Szatkowski, 2006). Man gjør virkelig ting i den virkelige verden. *Tutankhamons gravkammer* er ikke i realiteten et kontor, men blir kun iakttatt som dette av deltakerne. Designere legger stor vekt på fiksjonsaspekt, da nærmere bestemt et fokus på begrepet immersion.

Immersion er et ord som det har gått inflasjon i de senere årene. Ordet i seg selv kan ha forskjellig mening, da den kan omhandle følelsen av å være 'omsluttet av noe' eller ha høynet konsentrasjon i en bestemt situasjon. Immersion kan vise til en form for høy autentisitetfølelse omkring fiksjonen, men også omkring deltakeres konsentrasjon knyttet til gameplay. I escape room-sammenheng

er det uklart hvorvidt immersion-begrepet henviser til en høynet fiksjonsfølelse eller konsentrasjonsnivået i gameplay – ofte gjelder det begge deler. Escape rooms befinner seg nettopp i dette møtet mellom reell gameplay og fiksjonelle rammer, hvor immersion er en beskrivelse som kan anvendes hos begge.

Målet om immersion, i dette tilfellet er begrepet forstått i forhold til fiksjonsaspektet, er nok et grep fra escape room-designeres side for å oppnå ønsket poetikk. De anvender troverdig designede og dekorerte teatrale rom for at folk skal føle at det er 'ekte'. En 'willing suspense of disbelief'. I tillegg tillegger de rommene historier og rammefortellinger som oppleves gjennom dramaturgien. Historiene er forhåndsbestemte, og er avhengige av at deltakerne har stadig progresjon. Spilletts mål ender historien. Her unnslipper man pyramiden, finner den gjemte diamanten, eller avslører hvem som er morderen i mysteriet. Immersion er dermed forstått som teatralitet og fortelling som et tiltrekkende og forsterkende virkemiddel i dramaturgien. De er underholdende og man stiger inn i disse 'eventyrene' frivillig.

Dernest fungerer fiksjonen som et annet element: den reduserer dramaturgiens kompleksitet. Ideelt sett gir de fiksjonelle rammene en merverdi til rommets gameplay. Man gjør bestemte ting fordi det gir mening i tråd med det fiksjonelle universitet som skapes, og at det logisk henger sammen med rommets fortelling. Som Jesper Juul påpeker generelt i forholdet mellom fiksjon og gameplay: fiksjonen peker deltakeren i riktig retning (Juul 2005, s.197). Det er nærliggende å tenke at den skjulte kisten i det gjemte rommet innerst i *Tutankhamons gravkammer* inneholder noe som er nødvendig for å kunne unnslipe. Escape room danner dermed bestemte teatrale miljøer hvor noe føles mer 'riktig' enn annet, samt at de inneholder fortellinger man ønsker å vite slutten på. Det oppnås dermed en reduksjon av potensielle seleksjoner. For å vite

slutten på fortellingen, eller å få vite hva som befinner seg bak skapet, er deltakerne nødt til å løse utfordringene på en bestemt måte. Som deltaker interagerer man dermed med rommet ikke kun som en som forholder seg til gameplay, men også en som opplever en fortelling i et teatralt fiksjonelt univers. Man blir 'totalt oppslukt' i dette fiksjonelle universet, fysisk såvel som psykisk. Kan man dermed påstå at man oppnår det Josephine Machon omtaler som *total immersion* (Machon, 2013)?

### Fremtid

Og det er nettopp tilknyttet tankegangen om total immersion at jeg ønsker å samle trådene for dette essayet. Til nå har jeg påpekt hvordan gameplay og fiksjon utgir strategier i escape rooms, samles de til slutt i en poetologisk tanke om 'live' opplevelser sammen med andre mennesker. Ikke nok med dette: målet er at en skal være fysisk i samme rom, at en opplever eventyret sammen gjennom den ønskede immersionen. Escape rooms er sterkt forankret i underholdningsindustrien og underholdningssystemet. De er medierte opplevelser som baserer seg på speiling av ens egen identitet gjennom en lettvinntilgang til en annen verden (Luhmann, 2000).

Latent i denne opplevelsen ligger det både muligheter og konflikter. Verdier hos både deltakere og designere kolliderer, uoverensstemmelser overkommes, og minneverdige, kollektive dramaturgier skapes. Escape room-industrien er fremdeles i sin spede barndom. Et escape room er så mangt: de er møter mellom lek og spill, tilstand og progresjon, fiksjon og virkelighet, opplevelse og handling – og samtidig mye mer. De er komplekse, men likevel mye mindre komplekse enn virkeligheten. For en stakket stund 'escaper' man hverdagen for å ta del i noe unikt sammen med venner, familie, kolleger eller nye bekjentskaper.

Escape rooms inntog i verdens kultur- og underholdningsplattform har ført til at vi

kan ane konturene av en ny og omfattende popkulturell industri. Ledet av anti-teknologiske verdier og et ønske om å få brukerne ut for å gjøre noe sammen leder det globale fremadstormende prosjektet. Metaforisk sett kan vi kalle escape rooms for en form for 'teknologisk vaksinasjon', altså en medie- og underholdningsopplevelse som ikke nødvendigvis avhenger av samhandlinger med nyteknologiske oppfinnelser eller virtuelle verdener. Designere skaper miljøer for lek og spill, for storslagne fortellinger eller en serie av tilfeldige puzzles. Verdiforskjellene er mange, både mellom medspillere, designere og eiere. Likevel samles tusenvis av mennesker hver eneste dag i små grupper under det poetologiske fellesønsket om å ta del i noe nytt, unikt og spennende. Å spille et escape room er fremdeles ukjent for de fleste, og dette både er og vil være et viktig trekkplaster. Generelt er escape room-bransjen stadig i solid vekst, til tross for at den visse steder opplever nedgang grunnet at markedet allerede er mettet som følge av en inflasjon grunnet høy vekst på kort tid.

Hva fremtiden vil bringe for den nye industrien er vanskelig å spå. Historien er gjennomsyret med såkalte nye trender og revolusjonerende kunst, kultur- og underholdningspraksiser. Escape rooms er en indikasjon på en hurtig etablert praksis og poetikk som har fått et overraskende stort nedslagsfelt på tvers av alder, kjønn, sosial status og verdier. Dets popularitet kan virkelig skyldes at fenomenet er 'i tiden'. Hvorvidt man leser escape rooms i lys av det neo-avantgardistiske aktiviseringsprosjektet, det ikke-digitale alternativet, eller noe helt annet, er det tydelig at denne formen for dramaturgi virkelig har truffet noe i samtidens befolkning.

Samtidig fordres det at escape rooms fortsetter å utvikle seg i en heterogen, mangfoldig og risikofylt retning, såfremt industrien ikke skal være et underholdningstilbud som til stadighet gjentar seg selv og blir uinteressant for dets målgrupper. Slik det er nå, fungerer de fleste

rom på mer eller mindre nøyaktig den måten jeg har illustrert ovenfor. Variasjonene er i all hovedsak små. La oss håpe at det ville dannes et større mangfold, en høyere tverrfaglighet og en utvikling i forskjellige retninger i fremtiden. Både teatret og andre medier kan dra nytte av et felles samarbeid. Såfremt industrien klarer dette kan vi begynne å snakke om hvorvidt escape rooms er et globalt fenomen som er kommet for å bli.

---

**Endre Sannes Hadland**

Cand. mag. i dramaturgi, Aarhus  
Universitet. Dramaturg ved Kilden Teater  
i Kristiansand, Norge.

---

**Litteratur**

Calleja, G., 2011. *In-game : from immersion to incorporation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Callois, R., 2001. *Man, Play and Games* (M. Barash, Trans.). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Cheng, E., 2014, 21.6.14. Real-life 'escape rooms' are new US gaming trend. *CNBC*. Retrieved from <http://www.cnn.com/2014/06/21/real-life-escape-rooms-are-new-us-gaming-trend.html> (tilgået 9.1.2017).

Hadland, E.S., 2016. *Escape rooms: et studie av fenomenet som interaktiv strategi og poetikk*. Aarhus Universitet, Aarhus.

Huizinga, J., & Lindtner, N. C., 1993. *Homo ludens : om kulturens oprindelse i leg* (2. udg. ed.). København: Gyldendal.

Juul, J., 2005. *Half-real : video games between real rules and fictional worlds*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Luhmann, N., 2000. *The reality of the mass media*. Stanford, Calif: Stanford University Press.

Machon, J., 2013. *Immersive theatres : intimacy and immediacy in contemporary performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Mitchell, W. J. T., 2013. Foreword *Media Aesthetics*. In L. Hausken (Ed.), *Thinking media aesthetics : media studies, film studies and the arts*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Nicholson, S., 2015. *Peeking Behind the Locked Door: A Survey of Escape Room Facilities*. Retrieved from <http://scottnicholson.com/pubs/erfacwhite.pdf> (tilgået 9.1.2017).

Nielsen, T. R., 2011. *Interaktive dramaturgier i et systemteoretisk perspektiv*. Ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet, Aarhus.

Sicart, M., 2008. Defining Game Mechanics. *Game Studies*, 8(2). Retrieved from <http://gamestudies.org/0802/articles/sicart> (tilgået 9.1.2017).

Szatkowski, J., 2006. Rollespillets udfordring - udfordring til rollespillet. In K. Sandvik & A. M. Waade (Eds.), *Rollespil : i æstetisk, pædagogisk og kulturelt perspektiv*. Århus: Århus universitetsforl.

Up the Game - Escape Room & Real Life Gaming Conference. (2016). Retrieved from <http://upthegame.nl/> (tilgået 9.1.2017).

Walther, B. K. (2012). *Computerspil og de nye mediefortællinger*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.

# Anmeldelser

## TEATER

Living Dead – Aarhus Teater 2016

Højskolesangbogen – Det Kongelige Teater

Træet – Odin Teatret

## BOG

Livet som vare

Towards a Dramaturgical Sensibility

# Living Dead

Aarhus Teater 2016

*Af Laura Luise Schultz*

Christian Lollikes gyser-drama egner sig med sine kradse farver og kulørte effekter fortrinligt til Halloween. Men uhyggen er reel nok: Vores angst for de fremmede er farlig for os selv.

Råddenskabene vælter ud af de glitrende glatte Bratz-dukker i Christian Lollikes zombie-teater Living Dead. Med forstørrede pupiller, blonde parykker og lange, blanke Barbie-ben bevæger de sig søvngængeragtigt rundt i køkkenets neonlys og tissegule kakler. De hakker løg, som var det knogler, og steger sild, så det sprutter. Fede blanke fisk på panden. Lugten breder sig i salen. Hverdagsreplikker siges u-e-n-d-e-l-i-g-t langsomt: – ”Hvad mon EU-kommisær-præsident-kandidaten tænker om alle flygtningebådene? – Mon han håber, de bare forsvinder?” Sådan spørger de barnligt-voksne smukke-dukker tøvede hinanden, allerede udmattede af anstrengelsen ved dette forsøgsvisе samfundsengagement. Det er så svært at bevare empatien, når man er særligt sensitiv og ikke kan rumme alle de daglige katastrofer og druknende døde. Og de bringer smitte med sig, de klamme, halvt opløste flygtninge fra havet. En ny sygdom. Måske er det den, der gør mennesker til rådnende zombier? Hvad var der fx med ham fra Eritrea, som den ene af kvinderne mødte nede ved skraldespanden? Mon han var smittet? Mon han har smittet hende? Hun er en af dem i køkkenet, men egentlig er hun også fra et andet land og egentlig også lidt mørkere i huden end de andre under den platinblonde paryk. Og er det ham fra skraldespanden, der ligger i hendes seng i hendes drømme med sår om hele munden? De siger, sygdommen kommer fra lejrene. De siger, det er fra fiskene. Fiskene, der æder de druknede indefra og ikke længere

gider bide på fiskernes madding i Middelhavet; de er bedre vant. Middelhavet, der bør om-døbes til Flygtningestrømmen, som den ene hvide zombie foreslår den anden i et forsøgsvist anfald af en slags malplaceret sort humor. Fiskene, der svømmer ud og ind ad min krop, siger den ene levende døde til den anden i sin død af formløse angstforestillinger, mens skeletterne rasler ud af skabene, konkret manifesteret på scenen som tårnhøje, sorte burka-spøgelser, der løfter op i sløret, blot for at afsløre et neon-lysende dødningsgrin indenunder i det blålige stroboskoplys.

## **Køkkenkolorisme**

Christian Lollikes Living Dead er i hans egen instruktion bogstaveligt talt et køkkendrama, men der er ved første øjekast langt til socialrealismen i det klassiske kitchen sink drama. I hvert fald på overfladen, og det er den, de dyrker, Barbie-zombierne. Derfor trænger de sociale realiteter sig primært på som forvrængede angstfølelser og fobier, så at sige bagom ryggen på figurerne, der på overfladen dyrker en kulørt popæstetik, som om de befandt sig på en sydhavsø. Sådan stavrer de rundt mellem håndvasken og rødvingsglasset iført mikroskopiske Barbie-toppe og tårnhøje plateausko. Alt i alt minder de mere om figurer hos David Lynch eller Eric Fischl end om middelklasse-europæere truet på deres levebrød af invaderende masser fra syd. For dette er da ikke Europa? Dette forhutlede, men kulørte univers af snigende uhygge og uvirkelighed? Hvor de indtrængende muselmænd forandler vore hovedpersoner til blackface-mutanter, der iført redningsveste, hawaiiøj og rystehænder opfører en sydhavsdans til ”Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot



Living Dead ,Aarhus Teater (2016)

Foto: Rumle Skaftø

Bikini” i en grotesk kobling af sommerens burkini-sager, overfyldte flygtningebåde og orange bjerge af redningsveste på de sydeuropæiske strande:

*Now she's afraid to come out of the water and I wonder what she's gonna do now she's afraid to come out of the water and the poor little girl's turning blue*

Nærmere og nærmere trænger de møgbeskidte blackface-zombier frem mod publikum, som en bølge af opløsning – vil de have noget af os? Peger pistolen på os? Selv de kække gymnasiedrenge på rækken foran os rykker anspændt frem på det yderste af sædet – indtil den truende zombie-tsunami ender i et skrig, og den ene af de tre tilsølede dukkebørn falder om, uren, smittet, druknet, fordærvet og allerede halvvejs i opløsning. De to andre er på det mest patetiske klar til at forsvare sig med en slagterkniv, mens den smittede hiver plørede indvolde ud af sine hotpants.

Brian Hylands sang om bikinien, dette alt for bittelille stykke badetøj, er i parentes bemærket fra 1960, så længere er det altså heller ikke siden, at normen om ekstrem næsten-nøgenhed blev indført på de vestlige strande – med den for de vestlige samfund så karakteristiske double bind, som sangen så præcist udnytter, hvor kvinden ikke kan undgå at gøre sig latterlig, fordi hun på samme tid skal leve op til et ideal om at være sexet og anstændig. En double bind, forestillingen behændigt linker til vores dobbeltstandarder og kulturelle ubehag ved migranterne som det fremmede, abjekt og uintegrerbare i os selv.

### Christian Lollikes Kitchen

Med tresser-referencen bliver stykket samtidig en art pastiche på Andy Warhols tresser-chikke film Kitchen (1965) som i mellemtiden også har været re-enactet af den tysk-britiske performancegruppe Gob Squad i en spektakulær teaterudgave fra 2007, hvor skuespillerne i løbet af forestillingen blev skiftet ud med tilskuere, der

således oplevede at være stjerner for en aften. Warhols Kitchen skulle netop gøre den langbenede og afblegede Edie Sedgwick til superstar i Warhols egen stjernefabrik, The Factory. Men spillerne var så stoned og uforberedte, at de ikke kunne huske deres replikker, og filmen egentlig mest bare handler om, at en flok unge, smukke mennesker er hippe i et køkken på Manhattan.

Lollikes figurer fremtræder ligeså dopede som Warhols, men de l-a-n-g-s-o-m-m-e bevægelser og den l-a-n-g-s-o-m-m-e fremførelse af replikkerne giver en fin verfremdungseffekt og intensitet til de umiddelbart ganske hverdags sproglige replikker. Grebet modvirker den oplagte risiko for overspil i det kulørte univers og giver nogle superfine skuespillerpræstationer, ikke mindst af Maria Rich. Lyseffekterne, der i de mareridtsagtige gyserscener bader scenen i neonrød, -blå og -grøn, får køkkenet til at fremstå skiftevis som diskotek, Hawaii-bar, porno-bio og atomsprængnings-gennemlyst sydhavsø, hvor skeletterne danser dødedans. Det er flot gjort at fastholde den stærke farvepalet i dette nekromantiske univers, når vi samtidig får en så bidende samfundskritik. I det hele taget evner Lollika at holde alle disse kontrapunktiske æstetikker i spil og i spænd mod hinanden – candyfarvet kitch, klam og blodig zombie-horror og trist socialkritik i ét værk. Når det lykkes så stærkt, er det nok, fordi det meget præcist fanger de modstridende registre, der aktiveres og strides i os alle, og i de samfundsmæssige diskurser, når vi hjemses af det nøgne menneske og den dehumanisering, som flygtningene er udsat for.

### **Farligt for os selv**

Det er forestillingens styrke, at den formår at gennemlyse den angst for forfaldet og det urene, som disse års voldsomme flygtningestrømme og migrationsmønstre aktiverer i os selv. Det bliver ikke mindst tydeligt i slutningen, hvor chokket over det første knaldende pistol-skud afløses af en fysisk følelse af vedvarende

panik i kroppen, da Morten Burians figur bliver ved og ved at skyde Özlem Saglanmaks inficerede brune krop, som omvendt bliver ved at rejse sig og komme igen. Og igen. Og igen. Vi kan ikke fjerne problemet, uanset hvor mange migranter, vi skyder, deporterer eller drukner i Middelhavet. Som et overraskende smukt korrektiv til den forvitrede europæiske humanisme dukker sangere fra Mogens Dahl Kammerkor op som kloner af vore hovedpersoner. Iført det samme Barbie-tøj som de tre hovedpersoner synger koret en elegi af Monteverdi. Den bliver et memento mori til alle os, der tror os hævet over menneskelig udsathed og berettiget til bedre levevilkår end de andre. Et requiem over det menneskelige forfald, som ikke flygtningene, men vi andre er ofre for, når vi ikke længere kan genkende os selv i den anden.

### **Living Dead**

Aarhus Teater d. 30. september – 29. oktober 2016

Sort/Hvid d. 3. november – 22. november 2016

Tekst & instruktion: Christian Lollika

Dramaturg: Tanja Diers

Medvirkende: Maria Rich, Özlem Saglanmak, Morten Burian, Mogens Dahl Kammerkor

Lys: Morten Kolbak

Lyd: Jes Theede

Scenografi: Marie Rosendahl Chemnitz

---

### **Laura Luise Schultz**

Lektor ved Teater- og Performancestudier,  
Københavns Universitet

---

# Højskolesangbogen – nu som teater

## Musikteater til tiden

*Af Lars Ole Bonde*

Der er usædvanligt mange musikteaterforestillinger i København i denne tid – også selvom man regner juleforestillingerne fra. Der spilles – ikke overraskende – musical på Det Ny Teater (Anything goes), på Østre Gasværk (Jordens Søjler) og operette på Folketeatret (Frøken Nitouche). Mere overraskende er det, at der lige nu spilles flere forestillinger, som ikke passer ind i de gængse genrebetegnelser: På Nørrebro Teater har man skabt en forestilling over Benny Andersens klassiker Svantes viser (Svantes lykkelige dag); på Teater V spilles den forunderlige musikalske fabel Sange for Freden, og på Operaen spilles Brecht/Weills ”anti-opera” Mahagonny. Den sidste overraskelse havde premiere i Skuespilhuset 25.11.: Højskolesangbogen af Minna Johansson, som også er forestillingens instruktør.

### Forestillingens rum

Scenografien (af Jonas Fly, som også står for kostumerne) præsenterer os for et stort rektangulært rum, der kunne ligne en diskohal, med glimtende sølvlameller hængende ned fra loftet hele vejen rundt. I begyndelsen er lamelbagvæggen hel, men som en virkningsfuld overraskelse kommer orkestret i 3. scene/nummer til syne på en afsats flere meter oppe. Rummet foran er fyldt med sofaer, i 2. akt stablet op i 7 etagerækker, 50-60 i alt. Sofaerne kan anbringes på alle mulige måder, fra etageopstillingen med stor faldhøjde til nogle få eller en enkelt sofa på rullende hjul. – Hvor kommer den idé fra? Man får et cue i sangen En sø med en båd og en måge, hvor alle medvirkende sidder i sofaerne og zapper sangens enkelte, løse billeder frem. Og i Kim Larsens Papirklip, hvor en sofa omdannes

til en kiste. Sofaen er indbegrebet af dansk hygge – på liv og død! Det er eminent godt set og virtuost udnyttet – også da sofaerne mod slutning af 2. akt forsvinder, på nær én.

### Historien – fortalt gennem 36 sange

Minna Johannessons dramaturgiske plan/narrativ er på en gang enkelt og raffineret. Vi følger en typisk dansk familie gennem 6 år (2016-22), et tidsrum som begynder med at alle andre danskere dør af en national epidemi, og hvor det følgerlig bliver opgaven for de 9 overlevende (plus den enes døde mor, der på forunderlig vis ’liver op’ efter pausen) at genrejse nationen – ud fra de ”anvisninger”, der findes i ”sætlisten” 35 sange fra Højskolesangbogen (plus en enkelt markant undtagelse: Re-sepp-ten – slagsangen for det danske fodboldlandshold ved VM i Mexico 1986). Men familierelationerne afsløres først som et flashback under Den danske sang er en ung blond pige, sent i 2. akt. Indtil da har vi kun anet og sanset forskellige forbindelser mellem personerne, der præsenteres med civilstatus på overtekstanlægget i starten af forestillingen. Efterlønsmodtager-parret (Tammi Øst og Jens Jørn Spottag) hører naturligvis sammen, men de øvrige relationer virker mere som et resultat af den proces, som gruppen gennemløber, end som en gennemspilning af familierelationer (hvad den altså også viser sig at være). Det er både enkelt og komplekst – og meget velfungerende. Det er fx først i den nævnte kernescene, hvor nabo-Julemanden (Esben Dalgaard) forærer alle en Højskolesangbog, vi får at vide hvordan efterlønsfaderen og evighedsstudenten (Marie Bach Hansen) har mødt hinanden, med ”alvorlige konsekvenser”,



Højskolesangbogen, DKT (2016)

Foto: Natascha Rydvald

som afsløres under Det er så yndigt at følges ad, der ellers begynder ganske idyllisk med efterløunnerne i mindernes sofa.

Der er markante forskelle på 1 og 2. akt. Musikalsk bliver forestillingen mere enkel, men også mere ironisk efter pausen. Fortællingens røde (familie)tråd bliver også tydeligere i 2. akt, som starter med ”bryllup” mellem julemanden og livsstilscoachen. Man bemærker også at evighedsstudenten er gravid (vi så hvordan i 1. akt) og at der også er opstået andre pardannelser, fx svineavleren (Mads Rømer Brolin-Tani) og Miss Danmark 1998 (Marie Dalsgaard). Men renovationsarbejderen (Rasmus Fruergaard), som dukkede op ud af det blå et stykke inde i 1. akt, gør også tilnærmelser til miss'en, som ikke er uimodtagelig.

De enkelte sange præsenteres i et selvstændigt tableau, og de fleste af tableauerne er kædet sammen til længere scener. Det er et kup, at forestillingen har som dogme-regel, at alle ord og vers i en sang skal være med (med enkelte, vigtige undtagelser som fx udeladelse af sidste vers i Skuld gammel venskab rejn forgo).

Faktisk er alle tonerne i originalmelodierne også med; det er næsten det mest forunderlige. Vi kan nynne eller synge med – hvad vi også bliver opfordret til nogle gange – men frem for alt kan vi genkende alle melodier, uanset hvor langt fra originalen kapelmestrenes (Niels Søren Hansen og Nikolaj Heyman) nye arrangement bevæger sig.

### **Musik og sang af høj kvalitet**

Alle sange er strofiske (bortset fra ’gøgeungen’ Re-sepp-ten, som er vers + omkvæd), og arrangørernes musikalske princip hedder i fagsproget ”strofisk variation”: Hver enkelt vers behandles instrumentalt, klangligt eller stilistisk individuelt; mange gange skiftes der uventet eller ligefrem brutalt stil undervejs. Udtrykket spænder fra det allermest enkle (og meget stærke): den uakkompagnerede solostemme, til storslåede arrangementer med mangestemmig sang og fuldt orkestralt pragtregister med alle 6 musikere i funktion. Et næsten rablende virtuost jule-potpourri forbinder strofer fra 14 kendte og elskede danske sange med Lennon/

Onos engelsksprogede *And so it is Christmas/War is over*, der fungerer som musikalsk kontrapunkt, altså som en modstemme til hyggejulen, vokalt leveret af Julemanden. Men det mest raffinerede er næsten brugen af visuelt kontrapunkt, som vi kender det fra filmmusikken. Vi oplever hvordan skuespil og den utroligt varierede koreografi (Ronni Morgenstjerne) modsiger, kontrasterer eller udvider sangens tekst og musik, fx når salmen *Alle mine kilder ledsages af Evighedsstudentens fødselsveer og desperation over at skulle føde det barn*, *Efterlønsmodtageren er far til*.

Hver enkelt sang er altså individuelt behandlet og kunne fortjene separat omtale, men det vil desværre føre for vidt. Nogle få må dog trækkes frem: *Se, hvilken morgenstund!* (Svantes lykkelige dag) begynder helt enkelt som hygge-fællesskab, men udvikler sig snart til et gennemkomponeret forløb, der tydeligvis er inspireret af (og lige så flot som) Queens elskede halvferdserhit *Bohemian Rhapsody*. Ligeså flot og komplekst er arrangementet af *Tilgi' jeg sir et letsindigt ord (I dit korte liv)*, som begynder med, at Evighedsstudenten (Marie Bach Hansen) holder (syngende) tale i mikrofon, hvorefter sangen og tableautet udvikler sig til et orgie udløst af sangens budskab. I den modsatte ende har vi de helt enkle og næsten nøgne sange, fx *Sig nærmer tiden da jeg må væk*, hvor livsstilscoachen (Sicilia Gadborg Høegh) forbereder sin bortgang med flot koreograferede glide-/fald-/klatreture mellem sofærækkerne. Det er også på sin plads at omtale *Re-seppten* nærmere. Det gamle fodboldhit intonerer af kommunalpolitikeren (Thomas Hwan), da minisamfundet er på opløsningens rand og alle jagter alle på vikingemaneér. Nostalgisk-venmodigt synges lejlighedssangens muntre, dansk-selvhævdende ord, helt uden forløren patos – og efterhånden trækkes hele familien til og synger med på omkvædet (godt hjulpet af publikum).

Alle skuespillerne synger godt, men nogle naturligvis mere virtuost end andre. Jeg har

lyst til at fremhæve tre af sangerskuespillerne: *Svineavleren* (Mads Rømer Brolin-Tani), der fra starten markerer sig med forestillingens mest maskulint-klangfulde røst. *Renovationsarbejderen* (Rasmus Fruergaard), der gør sin entre med en vokalt forrygende udgave af *Se solen stiger op over bilkirkegaarden*. Og *Miss Danmark 1998* (Marie Dalsgaard), hvis lyse sopranstemme råder over et operaregister, der kaster glans (og ironi) over flere sange. Ensemblenumrene med flerstemmig sang er frydefulde og gør hele holdet ære.

### **Teaterkoncert ad nye veje**

Genremæssigt er forestillingen en teaterkoncert, selvom det musikalske grundlag er meget langt fra, hvad teaterkoncerter ellers arbejder med. De musikalske og koreografiske arrangementer lodder spændende dybder i de ellers ganske regelbundne danske sange, ikke mindst rytmisk. Det er velgørende at høre fx *Marken* er mejet afleveret i skiftende taktarter eller at få Tony Vejslevs minimalistiske melodier til *Bedstefar, tag dine tænder på og O*, at være en høne til at 'vise tænder' og træde i rytmisk karakter.

I *Peripetis* temanummer om Musikteater (Nr 20, 2013) karakteriserede Michael Eigtved teaterkoncerten som "et kunstnerisk columbusæg, der på én gang tillader ophavsmændene at tage nutidige, styrende konceptuelle livtag med noget musik, der (i en eller anden form) har bevist sit værd, og samtidig delvist overlader det til publikum at navigere i oplevelsen." Han kritiserede også/dog genren for tendens til udvanding og kommerciel tænkning. Højskolesangbogen peger heldigvis i en helt anden retning – det er en genreformende forestilling.

### **Anbefalet: Se og hør Højskolesangbogen!**

Denne forestilling overrasker konstant og frydefuldt, i et suverænt sammenspil mellem scenografi, koreografi, skuespil og sang/musik.

Man kan opleve sammenkædninger af sange, som (tilsyneladende) intet har med hinanden at gøre. Man kan høre små enkle melodier folde sig storladent ud og mærke nye danske rytmer i sin krop. Udvalget af sange fra Højskolesangbogen (plus Re-sepp-ten) er friskt, og man kan ikke undgå at komme til at tænke over ordene på ny efter denne oplevelse. På forhånd havde jeg tænkt, at spørgsmålet om ”danskhed” måske ville blive adresseret i et politisk perspektiv, inklusiv indvandrere og deres (forhold til) musik, men det er forestillingen helt fri for – og godt det samme.

Teaterkoncert-genren bliver vitaliseret med denne forestilling, som (gen)indfører den samlende fortælling i dens dramaturgi. At historien ender lykkeligt kan man undre sig eller glæde sig over – alt efter temperament.

Højskolesangbogen

Tekst og instruktion: Minna Johannesson.

Scenografi og kostumer: Jonas Fly.

Koreografi: Ronni Morgenstjerne.

Lysdesign: Clement Irbil.

Lyddesign: David Andreas Hjerting.

Kapelmestre og musikalske arrangementer:

Niels Søren Hansen og Nikolaj Heyman.

Dramaturg: Miriam Frandsen.

Medvirkende: Marie Bach Hansen, Mads Rømer Brolin-Tani, Esben Dalsgaard, Rasmus Fruergaard, Sicilia Gadborg Høegh, Thomas Hwan, Jens Jørn Spottag, Tammi Øst, Jane Engelund (skuespillere). Tom Bilde, Peter Dombernovsky, Niels Søren Hansen, Nikolaj Heyman, Erik Olevik, Liv Vester Larsen (musikere)

Det Kgl. Teater, Skuespilhuset. Fra d. 25/11 2016 - 4/2 2017.

---

**Lars Ole Bonde**

Professor i musikterapi, Aalborg Universitet og i musik og helse, Norges Musikkhøgskole. Tidligere musik- og operaproducent

---

# Træet

Et eventyr – om børnesoldater – men ikke for børn.

*Af Erik Exe Christoffersen*

## Tilskuerens indgang

Odin Teatrets nye forestilling hed som udgangspunkt i prøveperioden Flying, men den endelige version hedder Træet, og den havde første forestilling den 19. september 2016.

Når man ankommer til Odin Teatret i Holstebro, kan man ikke undgå at lægge mærke til, at flere træer i indkørslen er besmykket med farverige stoffer, og foran indgangen står et hvidmalet træ.

Tilskuerne ledes ind i et stort gult telt med et hvidt bølgende stof i loftet. På gulvet ligger døde slidte og nøgne knoglelignende grene fra et træ. Spillepladsen er rummet mellem tilskuerrækkerne, det som Barba kalder space-river. Tilskuerne sidder i to rækker på hver side af scenen, der flyder som en flod mellem dem. De er gensidigt hinandens tilskuere og baggrund for scenen. Skuespillernes entre foregår fra de to ender.

Tilskuerne sidder på lange oppustelige gummirør, som får én til at associere til siderne på en gummibåd. Vi befinder os på et bølgende hav, som flygtninge fra en krigszone, i et flygtningetelt eller i drømmeland, hvor mærkværdige skikkelser dukker frem. Rummet er varmt og solrigt, og udenfor lyder fuglesang. Midt i forestillingen falder ”himlen” ned over tilskuerne. Tilskuerne er i stigende grad på usikker grund, og det gælder om at holde balancen også i tilskuersædet. Pirringen af den indre sansning af tilskuerens ”selv” i rummet, det som hedder proprioception, er et væsentligt udgangspunkt i Odin Teatrets måde at møde tilskueren på.

## Et fletværk af figurer

På fortællingens dramaturgiske plan kan vi

tale om et fletværk af figurer og skikkelser, som ikke umiddelbart hænger sammen, men som alligevel danner en vævning af historiens globaliserende tendenser. De har alle røde klovnenæser. Vi møder Iben (Nagel Rasmussen) som en autobiografisk figur (spillet af Iben), hvis far plantede et pæretræ, da hun blev født i 1945. Iben leger i træet og hendes alter ego (Carolina Pizarro) drømmer om at bekæmpe den røde baron, en tysk flyverhelt fra 1. Verdenskrig, for mig især kendt fra Radisserne, hvor hunden Nuser på lignende måde drømmer om at besejre den onde tysker. Iben befolker det træ, som står i midten af scenen med bamser og dukker. Det er forestillingens ydre ramme, som begynder med Ibens entre og slutter med, at faderen (som i Ibens personlige biografi var Halfdan Rasmussen, blandt andet forfatter til Halfdans ABC fra 1963), der kalder hende ind.

En central ramme er fuglesang, som fylder i begyndelsen, forsvinder og vender tilbage i slutningen. Der ligger et æg tilbage ved forestillingens slutning. Der er og en rammefortælling om det døde træ, som samles og genopbygges, saves ned, men som til sidst som i eventyret blomstrer og bærer frugt. De to historiefortællere uden røde næser, som synger og spiller violin og tromtrome (Elena Floris og Parvathy Baul), udgør også en form for musikalsk ramme med deres sang, dans og musik.

Der er også historiske tråde. Der er de to biografiske krigsherrer. Den ene (Kai Bredholt) står i begyndelsen i et almindeligt pænt grå jakkesæt med en sort hætte over ansigtet som en dødsdømt. Han tager hætten af, og det viser



Træet, Odin teateret (2016)

Foto: Rina Skeel

sig han har en rød klovnensæse. Mens han taler, skifter han tøj og bliver til en soldat fra 1800 tallet med sort vadmelsuniform og støvler, hår med hanekam og udstyret med trompet og harmonika. Han er serber og kendt som Arkan, tigreren (1952-2000): En af Balkans mest berygtede krigsherrer og leder af massakren i det tidligere Jugoslavien blandt andet i Srebrenica . Den anden krigsherrer er afrikanske Joshua Milton Blaahyi (I Wayan Bawa) kendt pga sine excentriske metoder, leder af en hær af børnesoldater i Liberia fra 1990-95. Han har bar overkrop og går og taler i overensstemmelse med den balinesiske dansetradition. De to krigsherrer opildner hinanden med sang og dans på hver sit sprog: balinesisk og dansk.

Der er desuden de tre Yazidimunke fra Syrien, som kæmper for at få det døde træ til at blomstre (Donald Kitt, Julia Varley og Luis Alonso). Og de prøver at lokke fuglene tilbage til træet ved at sætte pærer og grene på. Eller er det et omvendt træ, hvis rødder stritter mod himlen. Der er Igbokvinden (Roberta Carreri)

fra Biafra, som bærer sit barns afhuggede hoved i en tildækket kalabas, en figur fra en roman af Chimamanda Ngozi Adichie.

### Det eventyrlige anarki

På en måde er forestillingens dramaturgisk narrative modsætninger ganske klare. Der er en konstant bevægelse mellem nedbrydning og opbygning. Vi har på den ene side de figurer, som kæmper for, at træet skal gro, leve, blomstre med pærer og bamses, og dermed skabe et hjem for fuglene. Det er også dem, der dyrker drømmen om at flyve. På den anden side er der de andre, som ødelægger freden og idyllen, og som elsker krigen. De saver træet omkuld, halshugger bamserne og dukkerne og lader himlen falde ned. Så er der ofrene og ham som rydder krigsscenen op (Fausto Pro) og så fortællerne, selvfølgelig.

Det minder jo dramaturgisk om et traditionelt eventyr med de gode og de onde. Og faktisk som det fremgår i programmet var det instruktørens oprindelige ide, at to medvirkende (Roberta og

Julia) skulle spille Snehvide og Askepot med reference til Disneys film.

Men forestillingens fragmenterede og polyfone fortællinger forhindrer delvis en indlevelse i denne enkle gestalt. Figurerne fremstilles kun på overfladen som gode eller onde. De er alle fascinerende, besættende og vækker genklang med deres forskellige energier og dynamikker. Kvinden, der går forbi, skaber en fornemmelse af kulde og hårene rejser sig i nakken (jeg sværger på, at jeg fik et chok og var sikker på det var et spøgelse, som pludselig passerede mig i mindre end en halv meters afstand), Krigsherrerne danser og synger, og man mærker en ekstatiske følelse af adrenalin og endorfiner, som suser i kroppen, som når man springer i et iskoldt vinterbad. Den unge kvindelige flyverpilot får en til at svæve i rummet, og med munken mærker man faldet og det forgæves forsøg på at lette.

Bøddler og ofre danner i en markant scene et fælles tableau: et familie billede. Jeg har set forestillingen to gange, og det, som umiddelbart slår mig, er forskellen i de to oplevelser. På den ene side danner der sig en forestillingsgestalt af forestillingens struktur og komposition, som naturligvis bliver mere markant ved andet gennemsyn. På den anden side er der en række detaljer, som er unikke i den enkelte forestilling, og som skærper sansningen og opmærksomheden.

I begge tilfælde sad jeg på første række, men oplevede forestillingen fra hver sin ende. I den første forestilling blev jeg meget berørt af en skuespiller, som pludselig stod under en meter fra mig. Især hans glødende øjne og tranceagtige bevægelser bevægede mig. Under den anden forestilling var jeg i nærheden af andre skuespillere. Den balinesiske spiller sidder på en piedestal og udsiger bønneagtige besværgelser, og jeg blev indfanget af hans "dans" med hænder og øjne, indtil han trækker sin machete og hugger hovedet af en dukke

foran ham. Dette så jeg slet ikke første gang.

Min pointe er, at jeg naturligvis prøver at skabe et overblik over forestillingens gestalt, men at det strengt taget er umuligt, fordi der er så mange detaljer, som påvirker mere eller mindre, afhængigt af hvor man befinder sig som tilskuer i rummet. Det er en betingelse, som teatret har valgt at fremhæve. Barba bruger en særlig teknik til at desorientere tilskuerens sensoriske perception, og som tvinger tilskueren til at foretage sin egen selektion, at skabe sin egen forestilling midt i det kaos, der udspiller sig for hans / hendes øjne.

### **Er røde klovnenæser sjove eller tragiske?**

Odin Teatret er en teaterform, hvor relationen mellem scene og tilskuer både fungerer på et rent sansemæssigt plan og på et symbolsk og metaforisk plan. Sansningen af én selv betyder, at man som tilskuer bliver mindet om, at man er part i denne dialog. Forestillingen stimulerer syns-, høre-, lugte-, føle- og smagssansen, men det er hjernen, som skaber sanseoplevelsen: synet af en pære får mig til at opleve smagen af en pære, lugten af røgelsespinde får mig til at se et balinesisk tempel. Forestillingen strukturerer sansningens dramaturgi, men det er op til den enkelte tilskuer at reagere og konstruere sanseoplevelsen ved at sanse sit "selv". Nogle vil måske smile når en dukke halshugges, andre vil opleve en intens væmmelse. Mange sanseoplevelser er baseret på vaner og indlærte reaktioner: noget er sjovt, fordi en klovn med rød næse plejer at være sjov, noget er uforståeligt i én sammenhæng, fordi jeg ikke kender sproget, men kan også være vildt fascinerende i en anden, fordi jeg bliver nødt til at fortolke begivenhederne og hensigterne ud fra andre parametre. Allersværest er det nok at sanse, om noget er "skønt". En vigtig pointe for Odin Teatret, mener jeg, er, at de fleste er usikre på, hvad jeg – og vi – oplever. Det hænger sammen med, at der er tale om en usammenhængende oplevelse. Det er i det mindste det, jeg gerne

vil påpege her – og må jeg bekende – også værdsætter, velvidende at dette langt fra er en smagsdom, som gælder for alle.

### Den kreative proces

Der er noget andet som også ”forstyrrer” en enkel reception af forestillingen. Den kreative proces og den performative transformation spiller med som en aktiv kraft. Det understreges blandt andet af forestillingens rekvisitør, som i programmet hedder Deus ex machina (Fausto Pro), der i begyndelsen kommer ind med en flyttekasse med tøj, som Bredholdt bruger til sin figur, mens Pro med en mac oversætter talen til engelsk. Også de to fremragende musikere og fortællere indgår på et helt andet fiktionsniveau. Processen er som et eventyr: Som Barba skriver:

*Livet er et eventyr fyldt af umulige opgaver: at lære slangernes sprog, at bekæmpe en myrehær. Eventyret er det rene anarkis univers, hvor de, der bestræber sig på at følge fornuftens vej, taber, mens de, der opfører sig forrykt, til sidst bliver gift med prinsessen. Livet er et eventyr befolket af monstre, af mænd og kvinder som er halvt dyr, og af døde som taler. Det er ikke mytens verden, men forvirringens. Det er en verden, som børn elsker, men som ikke elsker børn. I eventyrene dør børn i overflod. (fra Forestillingens program)*

Som livet er også teatret anarki og fyldt med umulige opgaver. Programmet er et spændende vidnesbyrd om den kreative proces og dens anarkistiske uforudsigelighed, som kendetegner den ”forrykte” instruktør og hans kolleger, der følger ham ad de særeste omveje. Det viser sig eksempelvis, at titlen Flying i udgangspunktet referer til en drøm om en forestilling, som skulle kunne være i de medvirkendes kufferter og transporteres med fly. En sådan begrænsning ville samtidig give

en enorm frihed i forhold til spillemuligheder rundt om i verden. Med de oppustelige sæder er det lykket at indfri denne begrænsning efter en lang og innovativ proces, som så også medførte en række uforudsigelige betydninger i forestillingen, skriver scenografen Luca Ruzza.

### Himlen falder ned

Træet kan ses som en slags fortsættelse af Odin Teatrets tidlige forestillinger: Talabot (1988), som slutter med, at Trickster som en englen ammer et svøbt barn med sand og derefter danser rundt om et lille dødt træ som den afbrændte klode hænger i – alt imens barnet ”løber” ud af klædet som sand i et timeglas. Og vi har mødt afhuggede hoveder og hænder i flere forskellige forestillinger.

Træet handler både om drømmen om at flyve og om en verden i krig og tabet af menneskelighed. Men det skal siges, at Træet også i sin direkte politiske form adskiller sig væsentligt fra tidligere Odin teaterforestillinger.

”Himlen” falder ned i hovedet på tilskuerne: Det får mig til at tænke på et citat af Antonin Artaud: ”Og himlen kan stadig falde ned i hovedet på os. Og teatret er til for at lære os det først af alt” (Antonin Artaud: Det dobbelte teater, Arena 1967, s. 82).

### Gode råd

Lad mig slutte af med et par råd til en mulig tilskuer:

Det synes forgæves at lede efter en samlende betydning eller nøgle. Tilskuerne har ikke et overblik som i den centralperspektiviske scene. Vi sidder over for hinanden og ser derfor noget forskelligt.

De fleste vil ikke forstå alt: der tales og synges på en række sprog og det kan opfattes som et bevidst babylonisk kaos. At dele siges på et fremmed sprog er et vilkår, som det ikke nytter at begræde.

En sammenfatning i stil med “det handler om...” lader sig ikke entydigt formulere og det betyder, at forestillingen måske først bundfælder sig efter tid. Billeder og fragmenter hvirvle rundt. Det kan være en god ide at skrive eller tale om dem, når den første fase af stumhed har fortaget sig. Hvis det er praktisk muligt, vil det også være en fordel at gå lidt rundt, mens man taler og drage fordel af, at man har set noget forskelligt og måske opleve det frugtbare i udvekslingen af billeder og associationer.

Det kan være en fordel at se værket som en montage af elementer og byggesten: sang, musik, dans, kostumer, figurer, scenografi, tegn, tekst. Og at spørge: Hvad betyder sammenblandingen af disse forskellige medier? Hvad betyder tilskuerens placering og måden man sidder i rummet? Hvordan vil Træet nå mit rodnet og samtidig stimulerer flyvske drømme?

Skuespillere: Luis Alonso, Parvathy Baul, I Wayan Bawa, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Elena Floris, Donald Kitt, Carolina Pizarro, Fausto Pro, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley.  
Scenisk rum: Luca Ruzza, Odin Teatret  
Lysdesign: Luca Ruzza, OpenLab Company.  
Lysrådgiver: Jesper Kongshaug.  
Trækoncept og realisering: Giovanna Amoroso, Istvan Zimmermann, Plastikart.  
Software programmering: Massimo Zomparelli

Kostumer og rekvisitter: Odin Teatret.  
Plakat: Barbara Kaczmarek.  
Musikalsk ledelse: Elena Floris.  
Teknisk leder: Fausto Pro.  
Dukker: Niels Kristian Brinth, Fabio Butera, Samir Muhamad, I Gusti Made Lod.  
Dukkehoveder: Signe Herlevsen.  
Foto: Rina Skeel.  
Dramaturg: Thomas Bredsdorff.  
Litterær rådgiver: Nando Taviani.  
Tekst: Odin Teatret.  
Instruktørassistenter: Elena Floris, Julia Varley.  
Instruktør: Eugenio Barba.

---

**Erik Exe Christoffersen**

Lektor, Dramaturgi, Aarhus Universitet

---

# Livet som vare

## Bog anmeldelse: Bojana Kunst: Artist at Work, 2015

Af Cecilie Ullerup Schmidt

Har performancekunsten brolagt vejen for kapitalismens behov for dynamisk vækst gennem transgression og transformation? Er forsøget på en kritisk position i scenekunsten ganske forgæves, fordi alt – autenticitet og socialitet, emancipation, participation og politisk agenda – er salgbart? I bogen *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism* gør Bojana Kunst op med performancekunstens transformative løfter, der i samtiden blomstrer som varer på kunstmarkedet alt imens kunstnerne lever et hyperaktivt, isoleret og prekært arbejdsliv. Bogen er med sin teoretiske karakterisering og begrebsliggørelse af relationen mellem kunst og kapitalisme et absolut *must-read*, men tilbyder i analysen af konkrete performancekunstværker – set fra et feministisk, post-marxistisk perspektiv – for lette, privilegerede løsninger som dovenskab og ikke-arbejde.

### Generobring af livet i senkapitalismen

Slovenske Bojana Kunst, der er professor for MA i Koreografi og Performance i Giessen, Tyskland, har længe været en fremtrædende teoretiker i diskursen om performance som model for post-Fordistisk projektarbejde, subjektivering og prekarisering. Kunst har med essays og lectures peget på især *dovenskab*, *passivitet* og *ikke-arbejde* som modstandsformer, der frasier sig perfekt og permanent performance (se Kunst 2010, 2011, 2012). I den allerede populære bog *Artist at Work*, der udkom på det venstreorienterede, hippe new-yorker-forlag Verso Books i januar 2016, genkender jeg en del af hendes analyser, når Kunst skriver sig igennem sit ubehag ved kunstens forbilledlige hyperaktivitet i senkapitalismen.

I bogens fem kapitler arbejder hun sig igennem de indgreb i livet, som post-Fordismens arbejdsbetingelser har forårsaget. I første kapitel kridter Kunst banen op for sin kritik af kunsten i kapitalismen ved at adskille *politik* fra *det politiske*. Hun trækker linjer til bl.a. den tyske filosof Walter Benjamin, der allerede i 1934 i essayet *Der Autor als Produzent* påpegede, at kunsten må se sine egne betingelser efter i sømmene for at være politisk. Ikke *hvad* kunsten siger er politisk (det er ren politik). Det politiske finder sted i *hvordan* kunsten producerer. Her fortsætter Kunst til den franske filosof Jacques Rancière, der taler om forhandlingen af *det fælles* (the common) som det sted, hvor det politiske udspilles. Og det er ifølge den italienske filosof Giorgio Agamben netop i den fælles sfære – livet! – at senkapitalismen også agerer: den kopierer vores socialitet, gør venskaber til netværk og deltagelse til produktion. Det store politiske slag i det 21. århundrede handler derfor om at generobre livet, ifølge Kunst.

### Autenticitet og socialitet som varer

I bogens andet og tredje kapitel finder man de vigtigste og mest præcise analyser af hvordan performancekunsten har bidraget med væsentlige *features* i senkapitalismen. Andet kapitel handler om produktionen af subjektivitet. Kunst griber fat i performancekunstens løfte om *transformation* af individet, hvilket hun i senkapitalismen oversætter til *radikal konsum*: Her er selvet blevet til en professionaliseret vare, der approprierer personlighed og standardiserer attributter som kreativitet, forestillingskraft og ”det unikke”. Det intime, private og autentiske er til salg og *det fælles* i normaliteten udviskes.

Det akkumulative potentiale for kapitalen finder Kunst i løftet om *det nye*: "our surplus lies primarily in the fact that we are subjects about whom something new can always be discovered" (Kunst 2015:30). Her bliver performeren – konstant producerende, transformerende, intim og affektiv – virtuosen i samtidens kapitalisme, idet performeren standardiserer, instrumentaliserer og kontrollerer det private som vare. Kunst har fat i en grundforståelse i performancekunsten, hvor performeren arbejder med *sig selv* som materiale og ikke med en rolle som i skuespilkunsten. Men det er også performancekunsten i dens værste udgave: som klæd-ud-skabet, der tjener enhver herres ønsker (vi husker, hvordan den amerikanske, feministiske filosof Judith Butler harcelerer imod forståelsen af kønsperformance som en fiffig klæd-ud-leg, imens den ifølge Butler er en smertelig og politisk handling for den enkelte). Begrebet om den instrumentaliserende performancekunst kobler Kunst dog konkret – og måske berettiget – til Marina Abramovic som performancebrand og arbejdsgiver. Kunst refererer en disput mellem den amerikanske koreograf Yvonne Rainer og Abramovic, hvor førstnævnte angriber sidstnævnte for at sælge ud af sin biografi og autenticitet, samt delegere performancen af selvsamme 'autenticitet' til underbetalte studerende i forbindelse med en eksklusiv, iscenesat middag for sponsorer (plads ved middagsbordet mellem 25.000 og 100.000\$) under Los Angeles Museum Gala. Disputten er emblematiske for *hvordan* performancekunsten agerer politisk i sin (ikke)fordeling af produktionsmidler og reproduktion af 'autentisk' subjektivitet som vare. Eksemplet står som ét af de bedste i *Artist at Work*, fordi Kunst her analyserer på tværs af produktionsbetingelser og værk, fremfor kun at se på værkets form og indhold i sig selv.

I tredje kapitel tager Kunst fat om en anden *hot* vare i performancekunsten, nemlig socialiteten. Performativ fællesskab og samarbejde giver os tro på muligheden for social

forandring. Derfor er publikumsdeltagelse blevet et must på museumsfabrikken. Kunst angriber i forlængelse af den amerikanske kunsthistoriker Claire Bishop det participative hysteri, der kun fører til midlertidige, ikke-bæredygtige fællesskaber i kunstrummet á la massekoreografier på Tate Modern. Kunst tilføjer en vigtig pointe i forlængelse af Bishop: Ikke blot er de midlertidige fællesskaber konsumeret politikalitet, de store koreograferede grupper af publikummer er også gratisarbejde i museet. Kunst fremhæver den tætte relation mellem *exploration* (udforskning) og *exploitation* (udnyttelse) på museet, dvs. at den participatoriske bølge på den ene side skaber store og på den anden side uproportionelt billige værker. Prosumerismen i kunstinstitutionen ændrer dog ikke på, at autoren lever i bedste velgående: Tino Sehgal og Boris Charmatz er strålende eksempler på, hvordan koreografens enesignatur står stærkest efter den efemere fællesdans.

Om det kollektive arbejde i kunsten – der ikke er det samme som samarbejdet i en *hub*, et kortvarende *teamwork* eller arbejdet på et delekontor – skriver Kunst, at *tidsmanagement*, altså koordineringen af den individuelle tid i det fælles, er det centrale, politiske forhandlingsfelt. Kontinuerligt samarbejde er tidskrævende. I dag er den fælles arbejdsform udfordret af kunstmarkedets fleksibilitet og mobilitet: arbejderne er adskilt geografisk, arbejder på parallelle projekter samtidigt, og vi tæller ikke timer for at holde kontakt, selvom arbejdets værdi produceres netop i socialiteten. Kunst mener at socialiteten er truet i senkapitalismen: den sælger som brand – en kreativ generator, men anerkendes ikke i sin 'besværlighed': Det krævende, affektive arbejde med at forene tid, temperamenter og individuelle begær. Med eksempel i et værk af det russiske kollektivet Chto Delat's filmiske parafrasering af maleriet *The Builders of Bratsk* (Viktor Popkov, 1961), viser Kunst hvordan kunstnere kan tematisere deres antiheroiske arbejde, spildtid, konflikter

og 'hængen ud' i kollektivet, altså synliggøre den umiddelbart uproduktive socialitet. Det er et lidt typisk eksempel for, hvordan Kunst agerer med værker i sin teoridannelse: hun applicerer teorien på et *perfect match*, hvilket gør analysen lettere kedelig som læsning ved siden af det referencerige teoretiske fundament.

### Synliggørelse af det strukturelt udsatte og tabte

Kapitel fire danner et dansehistorisk overblik over rytmer og massekoreografier i Fordismen, versus de individualiserede, men stadig overraskende standardiserede bevægelsesmønstre i post-Fordismen. Her er hovedpointen, at der under Fordismen var behov for *frigørelse* fra samlebandskroppen, hvorimod produktionsimperativet i post-Fordismen er den konstante transformation og dermed konstant "frigørelse". Den post-Fordistiske arbejder er omstillingsparat, i stand til at "move with the world" (Paolo Virno hos Kunst 2015:115) og bevæge sig flydende – kan vi genkende det i samtidsdansen? Overgangen fra Fordisme til post-Fordisme i 1970'erne karakteriseres også ved ophævelsen af adskillelsen mellem arbejde og fritid. Den tabte, ikke-brugbare tid genopdages og -erobres ifølge Kunst i langsomme og/ellers *durational* performances, fordi temporaliteten, som vi kender den fra den senkapitalistiske hyperaktivitet, sættes ud af spil. Der er altså mulighed for opvågning og modstand. Og Kunst finder modstandsformer hos bl.a. sin ægtefælle Igor Stromajer og kollegaen Brane Zorman, der i det senkapitalistiske *flow* sætter tempoet ned i en ineffektiv robotperformance, *Ballettikka Internettikka* (2007).

Benarbejdet i generobringen af livet skal fortsættes og derfor er synliggørelsen af usynligt arbejde motivet i det femte kapitel, som rent strukturelt sagtens kunne have ligget som bogens andet kapitel, da de skaber en bred socio-økonomisk kontekst som horisont for de mere specifikke performance- og dansehistoriske læsninger. Kunst opridser de strukturelt

prekære betingelser for kunstarbejdet i en post-Fordistisk kontekst, der griber langt ind i privatsfæren: overarbejdet på selvet, de ulønnede aktiviteter, nattespekulationen i afkast i fremtiden (Kunst analyserer på brillant vis projektarbejdets konstante "projicering" ind i fremtiden), følelsesmæssig udmattelse, ensomhed i den konstante mobilitet, samt det rytmisk standardiserede liv med ansøgning-proces-produkt-evaluering-repeat og konstant kommunikation om og diskursivering af eget arbejde og liv. Performancekunsten producerer altså værdier som autenticitet, socialitet og forestillinger om emanciperet transformation, alt imens performancekunstneren har givet afkøb på retten til (privat)liv. Her rammer Kunst det centrale paradoks for kunstarbejdet: "The artist's work reveals that the artist actually works at the margin of the contemporary economy: the artist's work is at the core of value production, but is profoundly separated or entirely excluded from it" (2015:150). Værdien af kunstarbejde stiger, anerkendelsen og udbetalingen mangler.

### Dovenskab og ikke-arbejde: et privilegeret opråb?

Kunst skriver i en kontekst af især østeuropæiske kunst- og performance-teoretikere, der skarpt optegner, hvordan performancekunsten og kapitalismen længe har ligget i ske med hinanden. Her er *potentiale*, *emancipation* og *transformation* buzzwords, som man ikke længere kan love i kunsten eller fremskrive i teoridannelsen uden også at stille spørgsmålene: hvem arbejder vi for, når vi emanciperer os, regenererer eller udvikler nyt i performancekunsten? Hvem producerer værdi, og hvem indkasserer? Er kunstens 'udviklingspotentiale' lig med kapitalismens imperativ om vækst? *Artist at Work* stiller dermed nogle spørgsmål, som fra nu af (senest!) ikke er til at komme udenom i relationen mellem performancekunstens historiske, politiske agenda og dens reception som dynamisk modefænomen i samtiden.

På den anden side skriver Kunst sig også ind i en post-marxistisk kontekst, der skriver arbejdets historie og fremhæver modstandsformer, der kan sætte en kæp i hjulet på det kapitalistiske *drive*. Her foreslår Kunst i bogens sidste kapitel ligesom en del andre, især eksponenter for den italienske autonomia-bevægelse som Michael Hardt og Toni Negi, Franco "Bifo" Berardi eller Paolo Virno, *ikke-arbejdet, dovenskaben* og *stilstanden* – andetsteds strejken – som konkrete modsvar. En feministisk afdeling af samme bevægelse repræsenteret primært af den italienske filosof Silvia Federici vil dog mene, at både Marx og ovennævnte kommer til kort i deres analyse af kapitalismens værdiproduktion, så længe de ikke indbefatter det (kvindelige) reproduktive arbejde: det følelsesmæssige, huslige og omsorgskrævende arbejde i hjemmet, som altid har været usynligt og ubetalt, og som udgjorde halvdelen og stadig udgør en stor del af den samlede produktion af arbejdsstyrken. Federici pointerer at omsorgsarbejderen ikke kan strejke eller være doven: barnet skal hentes og bringes, barnet skriger, barnet sulter – og staten eller arbejdsgiveren finder ikke en erstatning for arbejdet (Federici 2013). Denne blinde vinkel synes også at ligge over Kunst's læsning af kunstarbejdet: kønnede betingelser spiller ingen synderlig rolle. Et brillant bud på en feministisk læsning af kunstarbejdet findes derimod hos den yngre, estiske kurator Airi Triisberg, der teoretiserer over lighederne mellem kunstarbejde og *care work* som arbejde ud fra kærlighed og hengivelse med samme vilkår: Manglende social og økonomisk anerkendelse, "producerer ikke noget brugbart", arbejdet der kollapser ved personligt fravær, isolationen i eget atelier/hjem som grund til manglende solidarisering etc. (Triisberg et. al. 2015: 85-99). I det (kunst)arbejderkamp og feministisk politik forenes opstår en kompleks og radikal kamp for den fælles generobring og reorganisering af *hele* livet for *alle*. Og der er masser af konkret arbejde for synliggørelse og arbejderrettigheder i senkapitalismen: her

er dovenskaben og ikke-arbejdet kun små, privilegerede opråb i en strukturel revolution.

---

### Cecilie Ullerup Schmidt

Performancekunstner, kurator og skriver ph.d. på Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

---

Federici, 2013, *A Feminist Critique of Marx*. 29.5.2013. The End of Capitalism. <https://endofcapitalism.com/2013/05/29/a-feminist-critique-of-marx-by-silvia-federici/> (tilgået 18.12.2016).

Kunst, Bojana, 2015. *Artist at Work*, Verso.

Kunst, Bojana, 2011. *The Project Horizon: On the Temporality of Making*. Le Journal des Laboratoires. Sept-Dec. 2011.

Kunst, Bojana, 2012. *On consumption, laziness and less work*. Performance Research, Vol. 17:6, 2012, pp. 116-125.

Kunst, Bojana. 2010. *How Time Can Dispossess: On Duration and Movement in Contemporary Performance*. Maska. Ljubljana.

Henriksson, Minna, Krikortz, Erik & Triisberg, Arri., 2015. *Art Workers – Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice*. Berlin/ Helsinki/Stockholm/ Tallin.

# Towards a Dramaturgical Sensibility

## Bog anmeldelse

*Af Thomas Rosendal Nielsen*

**Geoffrey S. Proehl. *Toward a Dramaturgical Sensibility: Landscape and Journey*. Farleigh Dickinson University Press. 2008**

Hvad er dramaturgisk sensibilitet? Er det en særlig form for sensibilitet, som primært besiddes og udøves af den særlige gruppe af fagpersoner, vi betegner med titlen dramaturger? Eller er det en sensibilitet overfor den særlige materialitet, formmæssighed og sammenhæng, som vi kalder dramaturgi? Kan den tillæres, kan den opøves, kan den mestres? Hvad består den af, hvem har gavn af den og hvilken værdi skaber den?

Geoffrey S. Proehls bog, *Toward a Dramaturgical Sensibility: Landscape and Journey*, er faktisk ikke ny, den er fra 2008 og er som sådan én ud af mange nyere udgivelser med især amerikansk og engelsk ophav, der på forskellig vis forsøger at beskrive dramaturgens aktuelle praksisfelt. Proehls bog tiltrak min opmærksomhed, fordi han har skrevet et meget fint forord til Katalin Trenszenyi's *Dramaturgy in the Making* (2015), hvor han på forbillig vis formår at kondensere Trenszenyis komplekse, horisontale kortlægning af aktuelle dramaturgers arbejde. Tekstnært og alligevel fra distancen formår han uden at reducere eller desavouere Trenszenyis projekt at indkapsle både bogens bidrag og problem i et og samme åndedrag: Vanskeligheden i at sammenfatte, hvad det er dramaturger faktisk gør, selv med henvisning til et meget rigt eksempelmateriale, og nødvendigheden af alligevel at gøre det. Da jeg så stødte på titlen her, blev min nysgerrighed for alvor vakt, fordi jeg selv – inspireret af et begreb om æstetisk sensibilitet, der var et buzzword i min egen studietid) har været

optaget af, hvorvidt en idé om dramaturgisk sensibilitet snarere end fx dramaturgens kunst, metode eller håndværk kunne være en måde at sætte begreb på i det mindste én enhed i det meget heterogene felt, som samtidige dramaturgers praksis udgør.

Leverer Proehl så svaret? Det forsigtige "toward" i titlen indikerer en ydmyghed overfor opgaven, som måske skal få os til at sænke forventningerne, men det viser sig at pege på mere end det: At Proehl forudsætter netop den evindelige tilnærmelse mod noget, som aldrig lader sig begribe fuldstændigt, som indbegrebet af dramaturgisk sensibilitet. Dramaturgien sættes som det, vores fælles teaterkunstneriske bestræbelser rækker ud efter, men som undviger os, overrasker os, afslører sig og forsvinder for øjnene af os i et lystfuldt, men også alvorligt, møjsommeligt og nogle gange lidelsesfuldt livtag med teksten, forestillingen og livet i teatret. "Dramaturgical sensibility rests in large part upon the assertion that the role of the dramaturg and the field of dramaturgy are continually engaged by this productive tension between the known and the unknown, by the paradox that dramaturgical knowledge is powered by dramaturgical ignorance" sammenfatter han (s. 63). Nøglemetaforen for hele bogen er således også en Cleopatra-replik fra Shakespeares Antony and Cleopatra: "Not know me yet?" som forbinder spørgsmålet om hvad vi tror at vide med tvivl, smerte og længsel efter at forstå og blive forstået.

Det er et klogt svar (en smule romantisk måske: den paradoksale tankefigur her ligner Jena-romantikens idé om uendelig tilnærmelse), klogt i den måde svaret undviger lette opskrifter, aftvinger arbejdsomhed og

omhyggelighed og positionerer dramaturgen som en på én gang ophøjet og beskeden figur, der ikke er defineret ved sin viden, men ved sin stræben; som en munk bøjet over den hellige skrift (i Proehls tilfælde: Shakespeare). Denne rolle er i forhold til det professionelle samarbejde på et moderne teater en anden og måske bedre position end den alvidende huskritiker eller den servile læser og tekstsnedker, eller hvilken metafor man nu kunne finde på at sammenfatte den tyske dramaturg- og den engelske literary manager-tradition med.

Det kunne også risikere at blive et let svar, der ville henføre enhver specificering til det ubeskrivelige i intuitionen og det udtømmelige i erfaringen. Så let lader Proehl heldigvis ikke sig selv slippe, og det viser sig faktisk, at han lever vældigt godt op til de idealer om ydmyghed, omhyggelighed og sans for detaljen, som fremstår som hans dramaturgiske ethos, også i hans bestræbelser på at beskrive og kvalificere den dramaturgiske ikke-viden, der sætter den dramaturgiske viden i spil og vice versa.

Bogen er inddelt i to, hvoraf den første (*Landscape*) efter en indledning, der opridser den skitserede præmis om sensibilitet som et spil mellem viden og ikke-viden karakteriserer dramaturgens praksis gennem markeringen af to spændingsfelter: det ene er feltet mellem tale og tavshed, det andet er feltet mellem den nydelsesfulde fordybelse og den disciplinerede analyse. Dramaturgisk sensibilitet udvikles og virker på den ene side gennem en kontinuerlig samtale, både i konkret og overført betydning: Samtale med materialet, samtale med samarbejdspartnere, samtale med publikum, samtale med litteraturen, historien og verden, samtale med sig selv. Men i denne samtale er evnen til at tie og lytte lige så vigtig som modet til at tale og byde ind. Den timing og situationsfornemmelse, der ligger i valget mellem at tale og at tie er således den første komponent i (og måske præmis for) dramaturgisk sensibilitet.

Dramaturgens arbejde med materialet

(teksten, produktionen, forestillingen) forbinder desuden to former for stræben, to former for spil mellem viden og ikke-viden. Den ene er den, der (måske) kan tillæres og opøves gennem drøj træning og studiet af lærebøger: systematiske og metodiske anvisninger og perspektiver på, hvordan man fx analyserer en tekst og løser bestemte opgaver forbundet med en arbejds kontekst. Den anden er den, der forbinder sig med en mere kringlet, intuitiv søgeproces, hvor evnen til at læse og begribe en teksts dramaturgi er snævert forbundet med evnen til at læse og begribe, ja, livet selv. Proehls metafor for dette er kontrasten mellem to billeder: drengens forsøg på at mestre verden gennem en lærebog og oldingens kontemplative fordybelse. Disse to modi eller kræfter sidestilles og skal ideelt set understøtte hinanden.

Proehls begreb om dramaturgisk sensibilitet er på den måde også en tragisk sensibilitet: et livtag med de modstridende kræfter i livet selv, en sans for livet som gerne skulle være klog nok til hverken at tilsidesætte intuitive erkendelser eller de rationaliseringer og forsøg på at skabe klarhed, der er forsøgt og formidlet af andre. Med en Nietzsche-reference, som Proehl også selv bruger, kunne man sige, at den dramaturgiske sensibilitet udfolder sig i vekselvirkningen mellem det appolinske og det dionysiske. Den kommenterede oversigt, som Proehl i den forbindelse præsenterer mellem forskellige læseanvisninger i kapitel 3 (i form af artikler og lærebøger af bl.a. David Ball og Elinor Fuchs) leverer en nyttig indføring for aspiranten i både nyttigheden, forskelligheden og begrænsningen i lærebogstilgange til dramaturgi.

Den anden og sidste del af bogen (*Journey*) er et case-studie. Geoffrey Proehl er til dagligt universitetslærer (og i øvrigt tidligere formand for Literary Managers and Dramaturgs of the Americas, LMDA), men beskriver her et feltophold på *Guthrie Theater*, hvor han under vejledning af teatrets chefdramaturg, Michael Lupu, har fungeret som produktionsdramaturg

for instruktøren Mark Lamos i en opsætning af netop Shakespeares *Antony and Cleopatra*. Det er en ærlig og pertentlig redegørelse for Proehls arbejde som dramaturg i processen, som illustrerer netop det spil mellem viden og ikke-viden, han har beskrevet i del 1, med alle de meget konkrete og lavpraktiske problemer og dilemmaer, det indebærer. I fremstillingen reflekterer han meget ærligt over, hvordan han også må arbejde med sin egen personlige begrænsninger (fx generthed) og forlige sig med de tvivlsspørgsmål og fejl, han begår i processen. Samtidigt formår han at generalisere betragtningerne og udpege, hvad han anser at være vigtigt for at skabe retning og værdi for dramaturgens arbejde i en produktionsproces.

Han systematiserer fremstillingen i tre afsnit, som triangulerer hovedkomponenterne i produktionsdramaturgens praksis: *engage, explore, respond*. De tre begreber kan læses som trin i en lineær progression, men de kan også forstås som hjørner i en trekant, hvor alle tre komponenter spiller sammen fra starten. *Engage* betegner dramaturgens arbejde med at skabe relationer til partnere, publikum mfl., *explore* dramaturgens ideelt set omfattende research-arbejde, *respond* dramaturgens respons på og bidrag til det, der opstår i processen. "Læren" af casen kan sammenfattes i den basale pointe, at man bør modstå fristelsen til at respondere for tidligt for at bevise sit eget værd, og om muligt tillade sig (eller tvinge sig selv til) at bruge den tid det tager at skabe kontakt, at læse, se, tænke, før man taler. Igen er det her ydmygheden, arbejdsomheden og sansen for detaljer og helhed, der fremstilles som dramaturgens ethos.

*Toward a Dramaturgical Sensibility: Landscape and Journey* er en bog, som formidler meget livs- og fagklogskab ift. vores forståelse af dramaturgens opgave og udfordringer. Den undgår den reducerende og belærende fremstilling af dramaturgens kunst, som man fx kan finde hos Leonora Inez Brown (2011), men også den horisontale, næsten diffuse kortlægning af dramaturgens praksis, som er

det, man lidt står med hos Katalin Tréncsenyi (2015) – begge i øvrigt læseværdige bøger. Faktisk kunne Proehl godt tillade sig selv lidt mindre ydmyghed og droppe det forsigtige "toward" fra titlen. Også selvom man dermed ville miste emfasen på hans pointe om sensibilitet som uendelig tilnærmelse, der i øvrigt rimer på Marianne van Kerkhovens (2009) formulering af dramaturgi som "constant movement". Hvis bevægelsen allerede er underforstået i begrebet, hvorfor så ikke bare droppe forsigtigheden: Dramaturgical Sensibility!

I kapitel 2 skitserer Proehl to generationer af amerikanske dramaturger: en første generation, der – måske med den tyske tradition som forbillede – overspillede deres egen autoritet, og dermed gav faget et dårligt navn. En anden generation, der har forsøgt at reparere på netop dette ved at reducere sig selv til en service-funktion, der hele tiden må forklare og forsvare sin berettigelse. Billedet er sikkert fortegnet, men man kunne håbe at bogens "toward" peger i virkeligheden peger frem mod en tredje generation, som hverken behøver at gemme sig bag akademisk autoritet eller servilitet for at finde en plads i verden, men stille og roligt tør stole på deres egen dramaturgiske sensibilitet.

## Litteratur

Brown, Leonora Inez, 2011. *The Art of Active Dramaturgy: Transforming Critical Thought into Dramatic Action*. Focus publishing.

Kerkhoven, Marianne Van, 2009 (2007). European Dramaturgy in the 21<sup>st</sup> Century: A Constant Movement. *Performance Research*, 14:3: On Dramaturgy, pp. 7-11.

Tréncsenyi, Katalin, 2015. *Dramaturgy in the Making: a User's Guide for Theatre Practitioners*. Bloomsbury.

---

### Thomas Rosendal Nielsen

Ph.d., er lektor ved Afdeling for Dramaturgi og Musikvidenskab, Aarhus Universitet.

---

# English Summaries

## **Janek Szatkowski | Manifesto for a wide-range theory of dramaturgy**

Manifesto for a wide-range theory of dramaturgy is an introduction to an experiment: It argues for a need to make a distinction between dramaturgy as a reflection theory inside the art system and dramaturgy as a scientific theory inside the science system. Grand-theory as universalizing and subsuming practice has been tested and failed, mid-range theories have been inspirational in cultural theory studies, and so, the manifesto argues the need for a theory of wide-range as a starting point for a re-description and construction of a new theory for dramaturgy. The experiment uses an operative and radical systems-theory and combines communication theory with a theory of evolution (poiesis) and of society as hyper-complex with functionally differentiated systems.

## **Magnus Tessing Schneider | Richard II and the Mirror of Hamlet**

In Shakespeare's *Hamlet* (1601), the title hero commissions an acting company to perform a play before Claudius, which recalls the murder of his father, but Claudius instead perceives the play as a threat to his life. The article analyses this episode as the dramatization of a real performance of Shakespeare's *Richard II*, which took place on 7 February 1601.

## **Henriette Stensen | attunement as theatrical language: Long-term feedback loops with the youngest audience**

Through practice-led research, I have developed and tested out a model for a devising process, where the intent is to develop a scenic language in cooperation with small children through a process of tuning into each other. The model's structure is an alternation between several theatre meetings and the performer's own devising sessions. The article introduces the term long term feedback loop to describe how a series of theatre events with the same group of children can affect the performative dynamic between audience and performers.

## **Marie-Louise Werner | An anchor in reality: the performance experiment Sisters Academy Malmö as cultural criticism**

This article analyses the Danish performance installation and educational experiment Sisters Academy Malmö, initiated by the contemporary Danish art group Sisters Hope (2007-). It examines Sisters Academy Malmö as a social intervention and how the project succeeded in creating an innovative environment for teaching and learning. The paper depicts Sisters Hope's political and aesthetic intentions and discusses whether the project succeeded in fulfilling its objectives.

## **Foreningen af Danske Dramaturger**

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

**BLIV AKTIVT MEDLEM:**

**Medlemskab 250 ,- årligt**

**Studerende 150 ,- årligt**

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

Indsend medlemsblanket som findes på [www.dramaturgnet.dk](http://www.dramaturgnet.dk) til

Foreningen af Danske Dramaturger

Nørre Voldgade 12, 2. th.

DK - 1358 København K.

[info@dramaturgnet.dk](mailto:info@dramaturgnet.dk)